

Міністерство культури та стратегічних комунікацій 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
**II Щорічної міжнародної науково-практичної конференції
ПРОДЮСУВАННЯ ФІЛЬМІВ У 21 СТОЛІТТІ: ОСНОВНІ ВИКЛИКИ**

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

16-17 грудня
м. Київ, 2024

ЗМІСТ

Алфьоров А. М. ТРАНСГРЕСІЯ В ЖАНРОВИХ СТРУКТУРАХ КОРОТКИХ ВІДЕО	4
Алфьорова З. І. ТРАНСФОРМАЦІЇ АВМ КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ: ПРОБЛЕМИ ПОВОЄННОГО ВІДНОВЛЕННЯ	7
Алфьоров М. А. ГЕРОЇЗМ ЯК ВИЩА ЦІННІСТЬ ДЛЯ УКРАЇНИ СЬОГОДНІ: ПОКОЛІННЯ ЄВРОМАЙДАНУ	10
Артеменко М. С. ПРОГНОЗУВАННЯ ТА АНАЛІТИКА МАЙБУТНЬОГО ФІЛЬМУ: РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОДЮСЕРСЬКИХ СТРАТЕГІЯХ ПІДГОТОВЧОГО ПЕРІОДУ	13
Бабік А. І. СУЧАСНІ ЖАНРОВІ (І НЕ ТІЛЬКИ) ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СЕРІАЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА.....	17
Безсокирна Н., Рахманін С. ОСОБЛИВОСТІ ПРОЄКТУ «DOMICILE»	23
Горобець К. Ю. РЕАЛІЇ СУЧАСНОГО КОПРОДУКЦІЙНОГО КІНОВИРОБНИЦТВА.....	27
Журавльова Т. В. ЮВІЛЯРИ 2024 РОКУ: СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ І КІРА МУРАТОВА. КІРА МУРАТОВА ТА УКРАЇНСЬКЕ КІНО: ІСТОРИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ	32
Клопенко М. ЕВОЛЮЦІЯ ПОШУКІВ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО: ТВОРЧИЙ МЕТОД МАРЦЕЛЯ ЛОЗІНСЬКОГО!!!	36
Кожукало Т. О. ГЛОБАЛЬНІ ІСТОРІЇ ЧЕРЕЗ ЛОКАЛЬНІ ВІДСИЛКИ: РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ФІЛЬМАХ ДЛЯ МІЖНАРОДНОГО РИНКУ	45
Конюх О. І. ДРУГОРЯДНА ЛЮДЯНІСТЬ. До творчого портрету Кіри Муратової	49
Марченко І. ПРОДЮСУВАННЯ ПРОЕКТІВ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ: ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІЧНІ ВИКЛИКИ	53
Метанчук А. О. РОЛЬ КОМУНІКАЦІЇ В КІНОПРОДЮСЕРСТВІ: ЕФЕКТИВНІСТЬ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ В ІНДУСТРІЇ КІНО.....	56
Мех Н. О. ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: ЦІННІСНІ ДОМІНАНТИ, НАСКРІЗНІ КОНЦЕПТИ, СПОГАДИ ВИЗНАНОГО СВІТОМ КІНОМИТЦЯ	60
Міранков С. Ю. РОЛЬ ПРОДЮСЕРСТВА У ФОРМУВАННІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ КРАЇНИ	64
Мусієнко О. О. ВПЛИВ ВІЙНИ НА КІНЕМАТОГРАФ: АМЕРИКАНСЬКА КІНОІНДУСТРІЯ ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ.....	71
Образцова А. ІРОНІЯ І ГРОТЕСК У ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ	76

Погребняк Г. П., Грановська В. О. МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ПІДТРИМКИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І ВИРОБНИЦТВА. ФРАНЦІЯ.	81
Предаченко О. О. ГЕОГРАФІЧНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА НА ПРИКЛАДІ РЕЖИСЕРСЬКОГО ДЕБЮТУ «АНДРІЄШ» 1954 РОКУ.....	87
Росляк Р. В. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФІНАНСУВАННЯ ВИРОБНИЦТВА ФІЛЬМІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	93
Сушко П. М. ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА: БАЛАНС ТВОРЧОСТІ, ОРГАНІЗАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ МІСІЇ.....	97
Томашпольський Д. Л. АВТОРСЬКЕ КІНО СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА ТА КІРИ МУРАТОВОЇ – ЯК ВЕКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АВТОРСЬКОГО КІНО (ДО ЮВІЛЕЇВ МИТЦІВ У 2024 РОЦІ)!!!!	103
Шаповал О. ОСОБЛИВОСТІ ВОЄННОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (2014-2024 РР.)	109
Yudkin-Ripun I. M. O.O. POTEBNYA'S DOCTGRINE ON THE DEGREES OF PREDICATION WITIN THE EIDETIC INTUITION OF CINEMA: THE CASE OF SCREENED PROSAIC EPIC.....	117

ТРАНСГРЕСІЯ В ЖАНРОВИХ СТРУКТУРАХ КОРОТКИХ ВІДЕО

АЛФЬОРОВ Андрій

старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва,
Харківська державна академія дизайну і мистецтва

Трансгресія в жанрових структурах коротких відео являє собою процес порушення або подолання традиційних кордонів та канонів жанрів. Цей процес характерний для контенту, який створюється у нових медіаформатах, таких як TikTok, YouTube Shorts та Instagram Reels. Такі відео часто грають з очікуваннями аудиторії, змішують жанри та форми оповідання, що призводить до незвичайних, часто експериментальних результатів. Чому виникає ця ситуація? Дійсно, морфологічне трансгресування розпочалось не вчора, а у першій пол. XX ст., коли система мистецтва почала розбалансовуватись під впливом індустріальної революції того періоду. На сьогодні, на стадії переходу до цифрового (інформаційного) капіталізму відбувається нова стадія розгортання трансгресії, на цей раз – під впливом цифровізації, коли люди можуть і хочуть засвоювати саме короткий за хронометражем, але атрактивний, інформаційно насичений контент. «Shorts», «Reels» спочатку сприймалися як певні формати аудіовізуального твору. Втім на сьогодні можна визнати, що окрім вкрай короткого хронометражу, ці короткі відео стають носіями певної оповідності (а оповідність. В свою чергу, є суттєвою характеристикою жанру. Втім, треба розуміти, що це новий тип оповідності, структура якої є нечіткою (мінливою, ситуативною). О. Мусієнко, молода дослідниця, з успіхом дослідила і надала перші класифікації щодо цього. Її цікавили саме морфологічні особливості тих відео, які народжувались в лоні мультимедійного цифрового середовища та споживались інтернет-споживачами.

Трансгресія у контексті метамодерну відіграє важливу роль у зміні наративу. У метамодерному світі, де переважають невизначеність, гнучкість і міждисциплінарність, трансгресія стає потужним інструментом для переосмислення культурних, соціальних і філософських норм. У метамодерній

парадигмі трансгресія часто використовується для того, щоб порушувати звичні межі між різними жанрами, стилями та підходами до оповідання. Це може бути зіткнення «високої» культури та масової культури, взаємодія фікції та реальності, а також змішання різних жанрів та форм мистецтва. Трансгресія руйнує чіткі межі, створюючи менш категоризовані, структуровані схеми оповідності в АВМ-творі. І йдеться не тільки про відео арт, але реклама, ті ж «Shorts», «Reels» вже демонструють таку оповідність.

Метамодерн прагне усвідомлення «гри» між істиною та фальшю, не обов'язково дотримуючись одного з цих полюсів. У цьому контексті трансгресія порушує очікування щодо того, що є «справжнім» чи «реальним», пропонуючи незвичні наративи, які часто грають із цією відмінністю. Трансгресія в наративі може призвести до багатозначності, де правда і вигадка переплітаються, що допомагає створити складніші та багат шаровіші, з точки зору смислу, історії. І це не стосується хронометражу цих творів. В таких АВМ-творах метамодерн часто фокусується на трансформації, пластичності та нестабільності ідентичності. Трансгресія в цьому контексті включає перетин соціальних і гендерних норм, що дозволяє персонажам і суб'єктам в оповіданнях вийти за межі заздалегідь заданих ролей. Це створює можливість для більш відкритих і флюїдних ідентичностей, у яких важливим є фіксоване становище, а процес самоперетворення і самовираження. Трансгресія також впливає на естетичні та візуальні форми метамодерністського наративу. Художники, письменники та кінематографісти часто вдаються до шокуючих чи провокаційних образів та сюжетних поворотів, які ламають звичні уявлення про те, що «красиво» чи «правильно». Це створює контекст, у якому естетична цінність переосмислюється через призму порушення та незвичайного поєднання елементів, що змінює сприйняття самих історій. Трансгресія у наративі дозволяє змішувати історичні епохи та культурні контексти, часто переосмислюючи їх у більш радикальних формах. Наприклад, у літературі чи кіно можна зустріти використання цитат та інтертекстуальних посилань, які не так імітують минуле, як грають з ним, порушуючи тим самим звичні канони. У результаті трансгресія в контексті метамодерну впливає на зміну наративу, створюючи більш гнучкі,

багатозначні та нестабільні форми оповідання, які часто порушують колишні обмеження та провокують нові питання про реальність, ідентичність та істину.

Трансгресія може виявлятися у порушенні лінійності сюжету, фрагментації наратива чи змішанні стилів. Наприклад, відео може почати як комедійна ситуація, а потім несподівано перейти до більш серйозної, драматичної ноти. Нові медіаформати активно підтримують наявність трансгресій в коротких відео, адже платформи, що підтримують короткі відео (TikTok, Reels, YouTube Shorts), мають особливості форматування, які потребують нестандартних підходів до створення контенту. В умовах стислості формату та високої швидкості споживання контенту, автори змушені шукати способи привернути увагу, граючи з жанровими очікуваннями та порушуючи стандартні схеми. Автор може почати з однієї жанрової форми і потім впровадити елементи інших жанрів (наприклад, документалістика, хорор або музичне відео), створюючи тим самим гібридний контент. Класична лінійна розповідь замінюється фрагментарністю та нелінійністю. Йдеться про різкі переходи між сценами, відсутність явної «зав'язки», «розвитку» та «розв'язки». Аудиторія коротких відео часто позитивно сприймає інновації та експериментальні підходи, що сприяє подальшому розвитку трансгресії. На наш погляд, трансгресія у жанрових структурах коротких відео відкриває простір для експериментів та нових форм творчості, розмиваючи межі між традиційними жанрами та створюючи гібридні форми контенту, які краще відповідають особливостям сучасних медіа.

ТРАНСФОРМАЦІЇ АВМ КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ: ПРОБЛЕМИ ПОВОЄННОГО ВІДНОВЛЕННЯ

АЛФЬОРОВА Зоя

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтва

Сьогодні, коли Україна переживає жах війни, демографічну, економічну кризу і бореться за власну незалежність та майбутнє, йде кропітка робота над тим, якою буде наша країна після перемоги, яким чином і за рахунок якого ресурсу буде відбуватись її відновлення.

Думаю, що виникне доволі парадоксальна ситуація: з одного боку, країна буде сподіватись на те, що саме вітчизняні креативні індустрії (враховуючі і АВМ індустрію) стануть певним джерелом такого ресурсу, а, з іншого, – самим індустріям знадобиться чіткий план та розуміння, за яким алгоритмом вони будуть існувати після війни.

Міністр Д. Гетманцев, описуючи, як держава буде підтримувати креативні індустрії під час відновлення України, визначив, що у Плані відновлення України креативним індустріям присвячено окрему главу у розділі «Культура та інформаційна політика», і що реалізація цього плану забезпечить збереження і розвиток робочих місць у сфері креативних індустрій (до кінця 2022 року – 220 тисяч офіційно зайнятих, до кінця 2025 року – 380 тис., до кінця 2032 року – 600 тис.)[1].

Робоча зайнятість є важливим фактором розвитку будь-якої індустрії, але ми повинні бути свідомі того, що зараз на фронтах перебуває найдостойніша частина нашої творчої молоді, яка складала стрижень АВМ індустрії. Невеликий приклад: О. Санін якось в недавньому інтерв'ю навів жахливу статистику – 70% його знімального колективу зараз на фронті, одна третина – серед загиблих та поранених. Нещодавно прийшла чергова сумна звістка: на фронті загинув актор Яків Ткаченко, який з початку повномасштабного вторгнення долучився до ТрО Дніпра (він знявся у О.Саніна у його фільмі «Довбуш»)[2].

Отже, брак кваліфікованих кадрів, брак необхідної технологічної бази для зйомок (за роки війни, те, що було на студіях та продакшенах вже морально застаріло або було зруйновано), брак необхідної інфраструктури – це не все, що очікує на індустрію АВМ після закінчення війни. У цих непростих умовах, на нашу думку, треба зрозуміти, чи варто повертатись в довоєнну економічну та творчу ситуацію, намагатись її знову відтворити, реконструюючи довоєнний алгоритм існування АВМ індустрії?

Думається, що наявність такої кризи треба розцінювати як шанс, а не як проблему. І цей шанс називається «цифрова економіка». Легалізація крипто-валюти в країні, покоління молодих, які прийдуть в професію після війни, наявність в країні чудових ІТ-проектів, які довели свою спроможність для нас і всього світу (до прикладу, «Дія» та інші) все готує нас до того, що все в індустрії повинно кардинально змінитись після війни. Саме цифрові технології здатні оптимізувати брак кадрів, спростити технологічні процеси і надати можливість масштабованого розповсюдження цифрового АВМ-контенту на платформах різного типу. Відмова від мультиплексів вже на часі, адже вони були своєрідною «перехідною ланкою» від традиційного репертуарного кінотеатру до сучасних цифрових платформ. Вкладення світового та вітчизняного цифрового капіталу, який динамічно масштабується, у виробництво спочатку «короткого», але креативного, контенту здатне у доволі скорочені терміни оновити оптимізовану технологічну базу АВМ виробництва. Треба зрозуміти, що ми будемо мати справу зі свідомістю споживача, яка кардинально зміниться після війни. Те, що зараз М. Чернов презентує свій новий фільм «2000 метрів до Андріївки» на «Санденсі», історію про те, як українські бійці метр за метром виборюють нашу землю у ворога, адже село Андріївка в Україні лежить у руїнах, оточене шахтами і доступне лише через крихітну ділянку лісистої землі. Презентація цього фільму на Міжнародному фестивалі незалежного кіно свідчить не про те, що ім'я українського режисера відоме у всьому світі, але й про те, що світова професійна спільнота теж переосмислює власне існування в нових геополітичних реаліях: сенси постмодерну пішли у небуття, а сенси метамодерну з його «щирою чутливістю» теж на сьогодні вже підлягають ревізії. Отже, на смисловому рівні

нам усім треба дуже прискіпливо вивчати не настрої, а саме нові відчуття дійсності, яке принесе додому наше молоде фронтове покоління. І узагальнення поняття «національна ідентичність» в умовах цифрового капіталізму неможливе без глибинних філософських, культурологічних та мистецтвознавчих розвідок.

Наприкінці: щоб не проґавити свій шанс відновитись на новому смисловому, кадровому, технологічному та економічному рівні, професійна АВМ спільнота повинна вже зараз ставити перед собою конкретні завдання та приймати рішення для підготовки такого оновлення.

Список посилань:

1. Гетманцев, Д. Роль креативних індустрій в економіці післявоєнної України. Як держава буде підтримувати креативні індустрії під час відновлення України.
2. URL: <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/12/21/695268/>
3. URL: <https://suspilne.media/dnipro/902567-na-fronti-zaginu-aktor-z-dnipra-aktiv-tkacenko-akij-zigrav-u-kinostricci-dovbus/>.

ГЕРОЇЗМ ЯК ВИЩА ЦІННІСТЬ ДЛЯ УКРАЇНИ СЬОГОДНІ: ПОКОЛІННЯ ЄВРОМАЙДАНУ

АЛФЬОРОВ Микита

аспірант спеціальності 023 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»,

Харківська державна академія дизайну і мистецтва

Покоління, яке виросло в умовах Революції гідності (або Євромайдану) в Україні, відіграє вирішальну роль у російсько-українській війні, і на фронті і в волонтерському русі. Революційні події в Україні, що відбулися у період 2013-2014 рр., стали переломним моментом для демократизації держави та прагнення українців, особливо для молоді, рухатись в Європу, спираючись на цінності свободи та незалежності. Війна з Росією, що почалася в 2014 році і загострилася в 2022 році, також вплинула на це покоління. Багато хто з учасників Революції заслуговує на повагу, особливо ті, хто на той час був молоддю, стали військовослужбовцями у збройних силах України або в добровольчих батальйонах, борючись проти російської агресії. Це покоління, яке з перших днів війни активно почало боронити нашу країну, продовжує «писати» героїчну її історію. Для нинішнього покоління, яке пережило Революцію гідності, події російсько-української війни — це не тільки зброя та бойові дії, а й процеси соціальних змін. Молодь, яка бере участь у опорі, стала носієм нових ідеалів, громадянської активності, чіткого усвідомлення цінності людського життя та прагнення незалежності. Це покоління, яке сформувалося в умовах Революції, виявляє себе в російсько-українській війні як рішучий та високомотивований елемент українського опору. Їхні цінності, здобуті на Майдані, — це не лише спогади про минуле, а й сили, які допомогли проявити героїзм в захисті нашої країни.

Героїзм став однією із найвищих цінностей українського народу в умовах російсько-української війни, бо саме він став стрижнем прояву величезного опору агресорові. Протягом усієї війни, яка розпочалася у 2014 році з анексії Криму та триває з повномасштабним вторгненням Росії у 2022 році, українці опинялися перед загрозою знищення своєї державності, культурної ідентичності

та незалежності. В умовах такого прояву мужності та героїзму сформувався «героїчний» кінематограф, який презентує цю вищу цінність як домінуючу в цьому опорі. «Героїчний» кінематограф не тільки про війну, він – про особливу модель поведінки людей в екстремальних умовах. Війна – серед таких умов. «Героїчне» кіно в Україні стало особливо затребуваним останніми роками, особливо в період другої російсько-української війни. Надихаючі історії про героїв допомагають українцям відчувати свою причетність до великої боротьби за свободу та незалежність. Один з останніх прикладів: короткометражний фільм «Солдатик» режисера Д. Дедкова, отримав головний приз у номінації національних короткометражних фільмів V Міжнародного фестивалю етнографічного кіно «ОКО» у Софії. Стрічку створено на замовлення ДП «Мультимедійна платформа іномовлення України», вона базується на оповіданні бійця ЗСУ О. Розумова. Фільм розповідає історію важкопораненого українського солдата, якого зіграв актор П. Шпегун. Після втрати пам'яті герой набуває надприродної здатності мандрувати між світом живих та світом мертвих, знаходячи душі загиблих воїнів [1].

«Героїчне» кіно допомагає зберегти пам'ять про події, що відбуваються в Україні, та увічнити подвиги людей, які борються чи боролися за свою країну. Фільми про героїв війни, волонтерів, тих, хто впроваджує хоробрість у найскладніших умовах, стають важливою частиною послідовного осмислення того, що відбувається. 14–24 листопада 2024 р. в Амстердамі на IDFA, головному кінофестивалі документального кіно у світі, в секції Best of Fests, був показаний новий фільм українського режисера Ю. Речинського «Dear Beautiful Beloved» («Любий прекрасний коханий»). У ньому режисер об'єднує дві лінії: евакуацію літніх людей зі східних регіонів України в тимчасові притулки та транспортування тіл загиблих захисників із поля бою до їхніх родин і поховання [2]. Героїзм тих волонтерів, які займаються такими евакуаціями – непоказний. Це «просто тяжка робота», Але без неї неможливо, адже полегли бійці повинні бути достойно поховані, а наші літні люди (чийсь бабусі та дідусі) – врятовані.

Сьогодні, у часи війни, героїзм набув як військової, так і громадянської цінності. Кіно допомагає візуалізувати цей героїзм, роблячи його доступним та

зрозумілим для суспільства. «Героїчне» кіно також є своєрідною формою культурного опору агресії. Війна з Росією, що супроводжується пропагандою та інформаційною війною, вимагає від українців чіткого усвідомлення своєї ідентичності та сили. Фільми, присвячені війні та героїзму, стають обов'язковими для дотримання положень української самобутності.

Список посилань:

1. Докладніше: <https://detector.media/infospace/article/234817/2024-11-16-psykhologichna-drama-soldatyk-zdobula-peremogu-na-festyvali-oko-v-sofii/>
2. Докладніше: <https://life.pravda.com.ua/culture/rezhiser-yuriy-rechinskiy-rozpovidaye-pro-dokumentalniy-film-lyubiy-prekrasniy-kohaniy-interv-yu-up-304977/>

ПРОГНОЗУВАННЯ ТА АНАЛІТИКА МАЙБУТНЬОГО ФІЛЬМУ: РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОДЮСЕРСЬКИХ СТРАТЕГІЯХ ПІДГОТОВЧОГО ПЕРІОДУ

АРТЕМЕНКО Марина

викладач кафедри соціальних комунікацій та аудіовізуального мистецтва
Київського міжнародного університету; аспірант 1 року навчання за
спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво» Київського
національного університету театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого

Все частіше штучний інтелект люди починають залучати у всі можливі професійні галузі. Кінематограф не є виключенням. На сьогодні ще не існує одного інструменту, який би міг легко і просто справитися з усіма задачами одночасно, поставленими перед творцями фільмів. Та інколи не може справитися з однією великою задачею, проте може допомогти легко її вирішити розклавши цю задачу на менш прості і точні.

Одним з найбільших викликів для продюсерів сьогодні є вибір теми і проекту, який стане фільмом в кращому випадку через 3-5 років. Тому дуже важливим є чітке розуміння ринку і можливість прогнозування зацікавленості певної аудиторії до того чи іншого майбутнього аудіовізуального твору.

Саме на початковому етапі ще до появи синопсису чи сценарію, коли є лише ідея, у прогнозуванні потенційно успішного проекту і визначенні основних затребуваних елементів фільму може допомогти штучний інтелект.

Найперше з чим може допомогти штучний інтелект це аналіз трендів: ШІ аналізує популярні теми у фільмах, серіалах, книгах, статтях та соціальних мережах, щоб виявити, які жанри чи сюжети зараз у тренді. Тут дуже важливо розуміти на яку аудиторію робиться фільм – локальну чи міжнародну і врахувати смаки і вподобання не лише групи людей, географічно обмеженої певною територією, а спробувати проаналізувати більш широко, вказавши країни, де потенційно може бути показано майбутній фільм.

Після аналізу дуже важливо не забути про тенденції. Адже будь-який повнометражний фільм створюється не один рік. Тому треба чітко зрозуміти чи можуть бути запропоновані штучним інтелектом популярні теми сьогодні такими ж затребуваними через три, п'ять чи сім років (в залежності від складності виробництва фільму це може бути і більше). Також варто врахувати особливості і стилі зйомок, потенційно нові технології, що можуть змінити підхід до зображення чи нового напрямку в кіно.

ШІ може не тільки проаналізувати найуспішніші кейси, але й спробувати знайти нові ще не зайняті ніші і запропонувати нові теми і форми для створення потенційних запитів аудиторії.

На етапі сценарія продюсери так само можуть звернутися до штучного інтелекту з метою полегшити і чітко вирішити поставлені задачі.

Найперше що варто зробити – це аналіз сценарію. Продюсери не завжди є творчими людьми і не зобов'язані знати драматургічну теорію і вимоги. Але якісний сценарій є основою майбутнього якісного фільму. Тому штучний інтелект може допомогти проаналізувати сценарій, виявити помилки, співставити відповідність драматургічній схемі, виявити слабкі місця і потім це все вдосконалити.

Штучний інтелект може допомогти визначити не тільки чітку кількість локацій, які мають бути задіяні в майбутньому фільмі, але й запропонувати варіанти цих локацій. Таким чином можна говорити про економію у виробничому процесі на локейшн-скаутингу та на економії часу. Штучний інтелект може запропонувати варіанти в конкретній країні і місті. Це не означає, що ШІ має вичерпний список всіх локацій. Але це суттєво може допомогти, коли відразу відкинути варіанти, які не підходять.

За наявним сценарієм штучний інтелект так само легко може запропонувати варіанти акторів. На відміну від кастинг-директора, ШІ аналізує набагато більшу кількість акторів, чиї анкети розміщені в мережі інтернет, і може запропонувати навіть тих, на кого раніше не звертали увагу. При цьому якщо локації дуже часто обмежуються країною у виробничому процесі, то запрошувати акторів з різних країн все більше входить в практику багатьох

студій. І в цьому так само є перевага ШІ – запропонувати акторів з усієї планети чи конкретної країни.

Якщо сценарій на історичну тематику, то ШІ може допомогти провести дослідження так званий research – описати особливості костюмів, декорацій, побуту, поведінки людей в певний період в певній країні. Це суттєво економить час художній команді.

В складанні бюджету за готовим сценарієм штучний інтелект може означити потенційні проблеми і оптимізувати ресурси. А також допомогти скласти план зйомок, полегшити роботу другого режисера, таким чином проаналізувати і максимально вдало розподілити знімальні дні, локації відносно запропонованих графіків.

На етапі сценарію штучний інтелект можна залучити до визначення ключових елементів майбутньої операторської роботи. ШІ аналізує подібні успішні фільми, тобто визначити візуальну складову, яка найбільше буде відповідати запитам аудиторії. Цю візуальну складову можна визначити і для фільму, і для трейлеру і супровідних візуальних матеріалів – постеру, брошур, презентацій.

Після того як фільм знятий велику частину роботи продюсери приділяють пошуку дистриб'юційної стратегії. Це як фестивалі, так і шлях до глядача через кінотеатри.

Кожен фільм унікальний і в цьому напрямку продюсерської роботи не існує певних формул і шаблонів, якими можна було б скористатися і повторити успіх попередніх подібних фільмів. Але штучний інтелект може допомогти проаналізувати окремі елементи попередніх успішних компаній і на їх основі запропонувати певну рекламну стратегію – соціальні мережі, телебачення, бігборди чи щось нове, або поєднання кількох різних напрямків.

Також варто не забувати, що є певні демографічні групи – ШІ використовує дані про аудиторію для створення персоналізованих маркетингових кампаній у соціальних мережах. Оцінює перспективи просування на міжнародних ринках, враховуючи локальні особливості аудиторії.

Окрім успішних маркетингових компаній також ШІ аналізує провальні для того, щоб уникнути подібних помилок.

Окремою частиною роботи на даному етапі можна зазначити оптимізація бюджету, де ШІ допомагає моделювати найбільш ефективний розподіл бюджету між каналами просування.

Продюсери можуть спрогнозувати касові збори: ШІ моделює ймовірний прибуток на основі схожих фільмів, бюджету, часу релізу й обраної аудиторії. А також може супроводжувати підтримку релізу - генерувати контент для соціальних мереж під час і після виходу фільму: постів, відеороликів, взаємодії з фанами.

Загалом на всіх вищеописаних етапах роботи продюсера великі компанії вже залучають штучний інтелект. Серед них Netflix (використовує ШІ для вибору сценаріїв, оптимізації релізу контенту, прогнозування успіху проєктів), Warner Brothers (застосовує штучний інтелект для аналізу потенціалу сценаріїв і визначення рентабельності фільмів), Universal Pictures (використовує інструменти для аналізу маркетингових кампаній і таргетування трейлерів).

Але окрім вищеописаних переваг також варто зазначити мінуси. Штучний інтелект потроху витісняє людський ресурс і скорочує затребуваність певних професіоналів з кіносфери, тому з часом є небезпека, що певні кінопрофесії можуть зникнути.

Важливим мінусом ШІ є відсутність емоційності. ШІ може прорахувати всі можливі шляхи просування, але навряд чи зможе зачепити найтонші емоції людини, не зможе створити унікальну історію, проаналізувати емоційний вплив на певну групу людей. Тому дуже важливо не перекладати всю роботу і не покладатися повністю на штучний інтелект. Людський мозок досі залишається найуніверсальнішим.

СУЧАСНІ ЖАНРОВІ (І НЕ ТІЛЬКИ) ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СЕРІАЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА

БАБІК Андрій

викладач кафедри кінорежисури та кінодраматургії,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Повномасштабне вторгнення країни-агресора докорінно і невідворотно змінило український мистецький ландшафт. Тотальна відмова від російського культурного спадку, його ментального і психологічного впливу на українських митців, від російської мови врешті-решт – такими були та залишаються основні наративи та сенси сучасної української культури і всіх, хто вважає себе дотичним до неї. Здавалося б, ті ж самі процеси мали би відбуватися і в українському серіальному виробництві, але, як стверджує популярний мем, «не все так однозначно». Спробуємо розібратись, чому.

«Доповномасштабні» українські серіали переважним чином являли собою потворного сіамського близнюка, намертво зрощеного зі своїм російським «побратимом». Найяскравіше це проявилось у такому поширеному явищі, як «двостволки» - серіали, що знімались одночасно і для України, і для росії. Інколи справа доходила до повного абсурду: якщо в кадрі фігурували представники тих чи інших силових структур, то знімальна група робила два дублі, і актори грали відповідно в російській та українській (переважно – поліцейській) формі. Виробництво серіалів «на два фронти» диктувало необхідність залучення на головні ролі виключно російських акторів: це неабияк піарило проект серед російської телеаудиторії – головного джерела прибутку. Українським акторам – за дуже рідким виключенням – залишались ролі другорядних персонажів і так звана «масовка». Висновки очевидні.

Подібне ганебне ранжування на «вищий» та «нижчий» сорти існувало і серед сценаристів. Українським авторам платили приблизно вдвічі менше, ніж російським, їхні проекти просувались набагато повільніше, редактори висували до них більше претензій і зауважень. Пояснювалось це тим, що

російські сценаристи начебто представляють «велику культуру», відтак вони нібито більш талановиті та освічені, плюс мають за спиною так звану «серйозну кінодраматургічну школу». Суттєву роль у дискримінації вітчизняних сценаристів відігравали також особисті приязні стосунки менеджменту українських каналів з російськими виробниками і трансляторами серіальної продукції.

Окрім творчих та фінансових утисків для українських митців, «сіамська близнюковість» виробників українських серіалів з російськими трансляторами несла в собі ще одну серйозну загрозу: примусове «зрощення» ментальності та внутрішнього духовного стрижня української нації з «великай русскай культурай». Найбільш виразно і яскраво це проявилось в жанровій палітрі тогочасних українських серіалів.

В 2021 році компанія Media Resources Management спільно з редакцією видання Media Business Reports провела масштабний зріз ринку серіального виробництва в Україні за останні п'ять років в цілому і 2020 рік зокрема. Згідно з даними цього дослідження, найбільша кількість прем'єрних тайтлів 2020-го була у мелодрами – 65. На другому місці з великим відривом фінішували детективи (29 прем'єр), на третьому – комедії (15). Окрім них у ефірі з'явилися 14 прем'єрних драм і два бойовики. Але ця начебто «різнобарвна палітра» серіальних жанрів не повинна вводити в оману, оскільки «жанрове маркування» українських серіалів дуже часто не відповідає їхньому вмісту. Причин тому багато, найбільш поширені з них – «жанрове невігластво» вітчизняних виробників серіалів і свідоме введення телеглядачів в оману задля високих рейтингів проекту. Ось чому у п'яти тайтлів із першої за глядацькими переглядами десятки детективних серіалів 2020 року в означенні жанру до «детективу» додалась ще й «мелодрама». Ці жанри в принципі несумісні, тож очевидно, що головною в цьому дивному тандемі є мелодрама, а детектив так – для прикриття. Коментарі, як говориться, зайві.

За браком місця ми не наводимо дані за ще чотири досліджених роки (2016-2019), але загальна картина там приблизно така ж сама: тотальне засилля мелодрами – як сказано в дослідженні, «найбільш затребуваного жанру

українського серіального виробництва». Дивуватись тут нема чому: по-перше, переважну більшість глядацької аудиторії ТБ складають жінки, які ще з часів «Рабині Ізаури» та «Просто Марії» являють собою стійку фанатську базу будь-якої мелодрами; по-друге, цей невибагливий жанр є найбільш дешевим і швидким у створенні та виробництві. Але були у «доповномасштабному» пануванні мелодрами на українському ТБ ще й приховані сенси, які, на наш погляд, досі не вивчені та не проаналізовані.

Про що йдеться? Про те, що «сіамська» телевізійна мелодрама була (і, на жаль, залишається) активною та ефективною зброєю російської пропаганди. Вона, мелодрама, говорила про прості речі, зрозумілі навіть нерозвиненому і невибагливому глядачеві, при цьому відверто «давлячи» на його емоції; вона демонструвала у привабливому вигляді «звичайних», «простих» росіян, які аж ніяк не були схожі на теперішніх агресивних прибічників геноциду українців (згадаймо хоча б сумнозвісний серіал «Свати», актори якого наперебій паплюжать Україну і прославляють російську агресію). «Сіамська» мелодрама неприховано пропагувала російську – «мову освічених і культурних містян», принижуючи при цьому українську – «мову примітивних, нерозвинених селяків». Вона врешті-решт створювала наскрізь вигаданий та фальшивий образ країни-агресора, її удаваної «величі», «заможності», «багатства». Саме до цієї, «телевізорної» росії хотіли потрапити учасники перших сепаратистських заворушень на сході України в 2014 році. Відтак нам усім треба згадати та усвідомити: слідом за російськими книжками, фільмами, серіалами завжди приходять російські танки і прилітають російські ракети.

Саме це і трапилось з нами усіма 24 лютого 2022 року, коли почалась безпрецедентна російська агресія проти України. Сотні знищених міст і сіл, тисячі загиблих, мільйони біженців. Українська культура зараз переживає страшну, жахливу кризу – мабуть, найбільшу за всю історію свого існування, вона зазнає непоправних втрат у митцях і творах. Гинуть люди, знищуються музеї, викрадаються картини... Але будь-яка криза – це не тільки втрати, це ще й можливості. Українські кіно- та серіальне виробництво отримали такі можливості – на жаль, дуже дорогою ціною. Після початку повномасштабної

російської агресії увага всього світу була прикута до України в цілому та її культуртрегерів – зокрема. Українські режисери і продюсери (як завжди, без сценаристів) стали вшанованими та почесними гостями на багатьох професійних майданчиках світової кіно- і телеіндустрії. Здавалося б, ось вона – унікальна можливість заявити всьому світові про себе, про Україну, про те, які захоплюючі фільми та серіали ми можемо знімати на такому унікальному матеріалі, як мужня боротьба української нації проти рашистів, але...

Але за три роки численних презентацій, пітчингів, виступів, панельних дискусій на не менш численних фестивалях, кіно- і телевізійних ринках українські продюсери спромоглися на реалізацію лише одного (!) копродукційного проекту – «Перевізниця». Цей серіал, створений за концепцією Євгена Туніка, було спродюсовано українською медіагрупою Starlight Media за підтримки французької студії Gaumont і європейських мовників France Télévisions, SVT, DR TV, Yle, RÚV, NRK. Подібний стан справ виглядає дивним і незрозумілим ще й тому, що, за даними видання «KMW’24 White Paper», хронометраж серіалів в ефірі провідних українських телеканалів за час повномасштабного вторгнення в цілому збільшився – і вельми суттєво (див. табл.).

Часові показники серіалів у структурі ефіру українських телевізійних каналів, 2021/2023 рр. (години: хвилини: секунди)

Канал	2021 рік	2023 рік
СТБ	3082:00:45	4257:48:52
ICTV - ICTV2	1525:29:44	2248:24:56
«Новий канал»	545:12:45	680:44:34
«1+1» - «1+1 Україна»	803:38:46	1193:08:59
«Інтер» – НТН	703:59:59	1730:07:50
«2+2»	1512:37:11	1280:01:54
ТЕТ	1564:49:07	2018:08:20

За рахунок чого було досягнуто таке збільшення? Аналітики видання «KMW’24 White Paper» вказують на кілька причин:

- 1) реанімація серіалів із так званих «бібліотек» каналів «Україна» і «1+1» (ICTV2, СТБ, ТЕТ);
- 2) реалізація серіальних проєктів, знятих ще до повномасштабного вторгнення (ICTV2);
- 3) наповнення ефіру іноземними – переважно британськими і американськими - серіалами (НТН, «2+2», «Новий канал»);
- 4) повторний ефір «двоствольних» російськомовних серіалів, дубльованих українською (всі канали).

Як бачимо, суттєвого кількісного прориву в виробництві українських серіалів не відбулось, то, може, стався прорив якісний? На жаль, теж ні. Для констатації цього сумного факту достатньо поглянути на топ-20 найрейтинговіших серіалів українського ТБ 2023 року за даними «КМВ'24 White Paper» (в дужках вказаний жанр серіалу).

1. «Слід» (2020) (детектив);
2. «Будиночок на щастя-2» (мелодрама);
3. «Справедливість» (мелодрама);
4. «Черговий лікар» (мелодрама);
5. «Аметистова сережка» (мелодрама);
6. «Будиночок на щастя-3» (мелодрама);
7. «Сліпа» (містика, мелодрама);
8. «Будиночок на щастя-4» (мелодрама);
9. «Дільничний з ДВРЗ-3» (детектив, комедія);
10. «Любов на реабілітації» (мелодрама);
11. «Водна поліція» (детектив);
12. «Знайду пару коханому» (мелодрама);
13. «Аля» (мелодрама);
14. «Коп з минулого-2» (кримінал);
15. «Формула щастя» (мелодрама);
16. «Гарячий» (детектив);
17. «Дім Надії» (мелодрама);
18. «Відділ 44» (детектив);

19.«Навчи мене бачити зорі» (мелодрама);

20.«Діда Мороза не буває» (мелодрама).

Отже, попри три роки повномасштабної війни, жанровий пейзаж українських сералів залишається переважно мелодрамним: відразу 14 представників цього жанру є лідерами глядацьких симпатій. Для порівняння: в 2021 році до топ-20 потрапили 16 мелодраматичних серіалів, тобто, за три роки повномасштабної російської в цьому плані нічого не змінилось: стабільність, яка зовсім не тішить і не надихає. Загальну картину тотального творчого і креативного застою довершує пікантна деталь: серіали «Слід», «Сліпа», «Водна поліція» і «Дільничний з ДВРЗ» є вітчизняними адаптаціями російських форматів – відповідно «След», «Слепая», «Акваторія» і «Чужой район».

Відтак мусимо констатувати, що українське серіальне виробництво наче муха в бурштині застигло в «доповномасштабних» реаліях, не маючи ані бажання, ані творчих можливостей опановувати нові жанри та формати, створювати серіали, які б показувало світовій глядацькій аудиторії справжню Україну - не сльозливо-мелодрамну, а мужню, звияжну і непереможну. Причини подібної ментальної та креативної залежності від мелодрам і російських форматів ми неодмінно дослідимо та проаналізуємо в наступних роботах.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЄКТУ «DOMICILE»

БЕЗСОКИРНА Надія (продюсер)

РАХМАНІН Сергій (сценарист і режисер)

Марсель, Франція

Надія Безсокирна

Хочу продовжити тему Дмитра.

Яке кіно зараз можна знімати – на своєму прикладі.

Як відомо, я довгий час працювала на Одеській кіностудії. Кіра Муратова там знімала кіно і була, безумовно, найбільшою фігурою не лише в одеському кіно. Але вона все-таки вила поряд з нами, як компас, приклад, мета - все в одному. Коли вона пішла, для нас щось "зрушило" у сприйнятті життя - Одеса, кіностудія, Кіра - це було одне ціле, середовище обітничі для кіношників Одеси. І раптом це зруйнувалося, утворилася порожнеча.

Напевно, в тузі за минулим ... І зателефонували Євгену Голубенко, він продовжував жити у тій квартирі, де вони жили з Кірою. Напросилися в гості Він нас запросив, і ми потрапили в чарівний світ, де мешкали художники і віяло дух творчості - картини Євгена, нагороди Кіри, коти, суцільний геніальний хаос. Захотілося все це зберегти, не тільки в пам'яті. Але, головне, як виявилось, людина - сам Євген, якого ми знали і сприймали як «тінь Кіри» .

Виявилось - дуже цікава людина, з глибоким поглядом на життя та творчість. Сергій (Рахманін) став його знімати для себе, на телефон, але матеріал виявився настільки цікавим і захоплюючим, що цілком претендував на щось більше, ніж просто аматорська зйомка.

А потім почалася війна, ми поїхали з Одеси, як думали, на пару місяців. А Євген залишився – куди ж йому подітися від котів, картин, нагород та онуків. Сергій навчив Євгена знімати, і той продовжив зйомки, а матеріал пересилав нам до Марселя, де Сергій монтував.

Вийшов, на наш погляд, щирий і глибокий фільм - портрет сучасника.

Ми організували передпрем'єрний показ у нашому Клубі любителів українського кіно. Отримали багато хвалебних відгуків. Французькі художники, які знати не знають Кіру, проте сприйняли Євгена як самотійну цікаву особистість, сказали, що його спосіб життя нічим не відрізняється від життя марсельських художників.

Найдорожча для нас оцінка - одна художниця сказала «Його так цікаво слухати, шкода, мало» 47 хвилин виявилось мало! А ми боялися, що буде нудно) Ми подумали, треба, щоб фільм побачили в Україні, і ознайомили з ним Олега Кохана і Олексія Матюхіна, яким фільм дуже сподобався, вони "приробили йому ноги", показали на кінофестивалі "Молодість" у Києві. Віримо, що й надалі розповсюджуватимемо цей фільм, насамперед, у Франції.

Ця моя розповідь працює на посил Дмитра "фільм можна знімати дешево і цікаво", головне, бути впевненим у своєму праві це робити і в необхідних здібностях, таланті та "мозках", відкритій душі.

Але все-таки хочу додати - Україні не варто обмежуватися тільки такими фільмами, скромними і позабюджетними. Необхідно знімати і "велике кіно", тим більше, що ресурси та таланти є. Треба просто до цього підходити суворо, вибірково. Необхідний інститут критиків і кінознавців, щоб відрізнити зерна від половини. Той же Рахманін здатний зробити велике кіно, на рівні світових стандартів, чому доказ його фільм "Людина К", який був відібраний суворими кінознавцями Парижа для показу в Синематеці Парижа, на 11 кінофестивалі «Toute Mémoire du Monde».

На показ шанувальники з Українського культурного центру в Парижі не прийшли, натомість багато говорять про великі перемоги нашого, українського, кіно.

На питання, як ми працюємо "на славу нашого кіно", можу сказати - працюємо. Відкрили Клуб любителів українського кіно в Марселі, де показуємо фільми українських режисерів, ведемо дискусії, розповідаємо, як знімаються фільми. Організували Тиждень українського кіно в Марселі. Фільми Рахманіна демонструвалися багатьма містами Провансу. «Людину К» показували на фестивалі в Авіньйоні, в Синематеці Парижа; фільм «Білопілля кома Нью-Йорк»

був на фестивалі у Clermont-Ferrand; В університеті Марселя проводився майстер-клас Сергія. Два роки поспіль ми працюємо у журі Марсельського кінофестивалю.

Зараз Рахманін зняв черговий докуфікшн під назвою "Се ля ві а Марсей", про життя наших людей у Марселі. Працюємо, віримо, сподіваємося ... Сподіваємося зробити велике кіно з хоча б невеликим бюджетом.

Сергій Рахманін

На жаль, щодо Франції, тут досі зберігаються традиційні зв'язки з російською культурою, і не дуже поспішають розвертатися в бік української. Хоча тут знають і цінують багато імен України, як, наприклад, Сергій Параджанов, Лесь Курбас, Кіра Муратова, але це швидше як частина загальної культури нашого спільного пострадянського та радянського простору.

Думаю, частково ми самі винні _ не вміємо дружити і об'єднуватися для загальних цілей. У Марселі велика кількість асоціацій, створених, зокрема, після початку війни, але вони всі самі по собі, немає єдиного об'єднання для досягнення найкращих результатів.

Ми працюємо з Маргаритою (Marguerite Maliuga, présidente в Union des artistes ukrainiens et leurs amis), асоціація залучає до роботи художників з України, зацікавилися нашою діяльністю, допомагають організовувати перегляди українських фільмів.

У Марселі живуть і плідно працюють відомі українські скульптори Яна Роздобудько та Нораір Кесаян. Їхні роботи користуються великим успіхом у марсельців.

Що стосується теми «авторське кіно».

Я думаю, будь-яке кіно "авторське", тому що в нього завжди є автори, і головний автор - режисер, як би не намагалися цього уникнути. Ці тенденції простежуються зараз навіть у найкращих зразках серіалів для ТБ.

Візьмімо, наприклад, популярний в Україні свого часу серіал «Твін Пікс» (перший сезон) Явно відрізняється якість перших серій, зроблених Девідом Лінчем, від подальших серій.

До речі, хотілося б цю традицію перенести в Україну.

Я маю на увазі - перші серії робить майстер, досвідчений режисер, привертає увагу глядачів і віддає естафету молодому режисеру, одночасно навчаючи його необхідній майстерності.

Мені здається, склалася не дуже хороша традиція, все дешеве (маю на увазі, зняте без бюджету) кіно називати авторським і, таким чином, захищати часто бездарне кіно від нападок глядачів. А якщо вже таке кіно отримало приздесь «на фестивалі в Занзібарі» - тоді взагалі, навіщо морочитися - знімаємо авторське, і кричимо найголосніше.

Я сам, можна сказати, постраждав від цього ярлика - «авторське кіно».. Можу і хочу знімати сюжетні добротні фільми, але тінь «Людина К» вітає в умах продюсерів.

Не у всякому кіно потрібно проводити "експерименти", іноді потрібно просто зробити фільм, над яким плакав би і сміявся глядач будь-якого рівня свідомості та освіти.

Сьогодні для України бачу зразком не американське кіно, а, скоріше, найкращі зразки індійського кіно.

І не думаю, що зараз вдала ідея знімати художні фільми про війну. Документальні свідчення набагато потужніше діють на свідомість, поруч із ними "мистецтва" виглядають, найчастіше, "малиною".

А взагалі-то я не теоретик, тому мої думки не вимагаю сприймати як посібник до дії.

Особисто я намагаюся уникнути штампів так званого «авторського кіно» хочу йти в «простоту висловлювання», у цьому бачу сенс.

Хто ясно мислить, ясно викладає. У даному випадку, засобами кіно, якщо вміє. Мені здається, набагато важче висловити, знайти образ сучасника, ніж намагатися передати «трепет зеленого листка», хоч і те, й інше цікаво. Я навіть заслужив «докор» від одного продюсера, який подивився новий мій документальний фільм «Селяві а Марсей» - мовляв, немає «нічого такого». Що він мав на увазі, зрозуміло - «трепет зеленого листочка». Але зате є, на мій погляд, переконливий образ людини. Як і в «Domicile», сподіваюся.

РЕАЛІЇ СУЧАСНОГО КОПРОДУКЦІЙНОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

ГОРОБЕЦЬ Кирило

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

Від початку загарбницьких дій РФ в Україні в 2014 р., а ще більше – з початком повномасштабного вторгнення в 2022 р. ставлення до українського продакшну на міжнародному кіноринку суттєво змінилося в позитивний бік – на нас звернули увагу, ми стали цікавими Європі й світу. І нас не просто помітили як немовлят, що ледве спинаються на ноги, яких потрібно ще навчати й виховувати, а як висококваліфікованих партнерів, з якими можна й потрібно вести копродукцію та втілювати цікаві й свіжі задуми в аудіовізуальні проекти для мультикультурної глядацької аудиторії.

Яскравим прикладом реалізації нових можливостей в міжнародному аудіовізуальному просторі є копродукція українських продюсерських чи/та виробничих компаній із зарубіжними. Ця тенденція створення копродукційної аудіовізуальної продукції була започаткована ще в 2012 р.: офіційно визнаним першим прикладом такої співпраці був фільм режисерки Д. Онищенко «Істальгія» (2012) [3], створений у співпраці Держкіно, української кінокомпанії «435 Films», словацького кіноцентру «See Film Pro», німецької компанії «Neuesuper», німецького громадського мовника «Bayerischer Rundfunk» та Мюнхенського університету телебачення і кіно [4]. Такій міжнародній співпраці передували досить сприятливі причини – вихід Держкіно України в сферу продюсування, отримання значного за обсягом державного фінансування, а також особисті зв'язки режисерки Д. Онищенко, яка на той час навчалася в названому вищому навчальному закладі на Півдні Німеччини.

На медіафорумі «Kiev Media Week» у вересні 2015 р. було обговорено питання копродукції щодо виробництва телепроектів і керівний партнер шведської компанії «Echo Rights» Н. Зюдерлунд відзначив такі її переваги: виготовлений продукт *більш цікавий*, тому що залучаються найкращі фахівці-

представники різних культур, *більш корисний*, бо учасники виробничого процесу набувають значного досвіду, і *більш вигідний*, адже виробники ділять витрати між собою [5]. Проте серед названих іноземним фахівцем копродукційних фільмів не було жодного, виготовленого за участі України.

Питання, що були винесені на обговорення та щодо яких іноземні експерти були одностайними, стосувалися жанрів телесеріалів, найбільш перспективних для спільного виробництва, – драма та кримінальна драма. Жанри комедії та наукової фантастики були «забраковані»: перший з огляду на національний характер гумористичних творів, другий – через дорожнечу у виробництві [5]. Для українських виробників було сформульовано лише кілька порад, що стосувалися документального кіно, а також досить загально й розмито було сказано про потребу пошуку «відмінного від того, що було, і в той же час привабливого для ринку»[5].

Проте вже в 2017 р. після першої офіційної українсько-італійської копродукції, результатом якої став фільм «Ізі», італійський продюсер К. Барбо відзначив такі переваги України як партнера: «хороший національний фонд і хороші виробничі компанії», а також значно нижча ціна виготовленої продукції, порівняно з виробництвом у Європі [4]. Бачення переваг співпраці з українського боку висловив продюсер фільму О. Щербина, наголосивши на таких позитивних аспектах копродукції: по-перше, комплектація виробничого бюджету з різних джерел, по-друге, підвищення потенціалу міжнародних продажів, по-третє, використання цікавих локацій, інтернаціональних акторів, способів урізноманітнення сюжетної лінії [4].

Ситуація кардинально змінилася з початком повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 р. У перші дні війни більшість медіа на перших шпальтах друкували світлини, які фіксували жорстоку правду про війну в Україні. Українці здивували світ непідробною силою духу (Е. Фельзенталь, головний редактор видання Time) [1], українських біженок з дітьми з відкритими обіймами почала приймати Європа [6], тогочасний візуальний образ України – це страх впереміш із нескореністю й вірою в перемогу.

І цей початок знайшов своє втілення в телесеріалі «Перші дні», нині відомому в світі під англomовною назвою «Those who stayed». Це шестисерійний телесеріал у формі антології: кожна серія тривалістю 30 хв. подана як історія окремої родини, яка залишилася в Києві в ці перші зловіщі дні російсько-української війни. У значної частини акторів були чи є реальні прототипи. І взагалі задум цього шедевру зародився в межах чату співробітників компанії Film.ua, який був місцем спілкування й переклички співробітників фірми в перші місяці війни. Особливо, якщо йшлося про мешканців блискавично окупованих на той час територій – Бучі, Ірпеня, Ворзеля тощо.

З приводу копродукції, то перший і досить поважний партнер згодився на співпрацю, хоча в шоуранерки А. Лодкіної не було навіть ще й сценарію: «Зазвичай українські продюсери шукають копродакшен-партнерів уже з готовим сценарієм, біблією персонажів, відповідним пакетом документів тощо. Але, розуміючи ситуацію в Україні, важливість розповісти ці історії якнайшвидше і підтримати українські таланти, Red Arrow пішли назустріч – і за їхньої допомоги робота почалася відразу над сценаріями всіх епізодів» [2].

Тож як прості люди кинулися допомагати українцям, так і професіонали протягнули руки підтримки українській колезі на тому етапі, коли ще практично нічого не було, окрім ідеї й бачення. Врешті-решт офіційними копродукційними партнерами «Перших днів» стали: українська студія FILM.UA, німецька компанія «Red Arrow», а також скандинавські мовники: національна телерадіомовна компанія Фінляндії Yle, шведська суспільна телемовна організація SVT, норвезька національна суспільна телерадіокомпанія NRK. Остання приєдналася вже на Гетеборзькому кінофестивалі, де цей телепроект під назвою «Those Who Stayed» було презентовано в секції «TV Drama Vision» [2]. Та на цьому копродукційна біографія українського телепроекту не завершилася: до названих партнерів долучилися такі, як: Чехія, Естонія, Австралія та ін. Проте умови співпраці вже були іншими.

Доказом особливої уваги іноземних дистриб'юторів до цього копродукційного проекту є такий факт. «Перші дні» - це перший український проект, світова прем'єра якого відбулася на Netflix, який придбав права на показ

цього телесеріалу ще на етапі виробництва. Інший нечуваний успіх – цей телесеріал з'явився на стримінгу одночасно в 19 країнах.

Актуальним залишається питання фінансування цього унікального телепроєкту з українського боку за умови, що в Україні триває війна. Як підкреслює шоуранерка й сценаристка А. Лодкіна, таке фінансування телепроєкту «Перші дні» вдалося забезпечити завдяки його підтримці з боку ТСА Агентства США з міжнародного розвитку USAID, а також завдяки партнерству з групою «1+1 media».

Отже, навіть фрагментарно простежуючи шлях виходу українського кіновиробництва на рівень міжнародної копродукції, варто відзначити, по-перше, готовність українського продакшену на рівні висококваліфікованого кадрового складу, доброго технічного оснащення та вміння працювати в команді (наприклад, в одній із серій «Перших днів» усій знімальній групі довелося пристосовуватися навіть до режиму дня мешканців зоопарку), по-друге, сприятливість складних суспільно-політичних умов в Україні для привернення уваги до українських проєктів у сфері виробництва аудіовізуальної продукції.

Список використаних джерел:

1. Вишнеvsька І., Голумбйовська А. Якими світ побачив перші п'ять днів великої війни в Україні: перші шпальти друкованих видань. *Детектор media*. 24.02.2023. URL.: <https://detector.media/infospace/article/208304/2023-02-24-yakymy-svit-pobachyv-pershi-pyat-dniv-velykoi-viyny-v-ukraini-pershi-shpalty-drukovanykh-vydan>.
2. Давидова А. Надшвидкий продакшен і прем'єра на Netflix. Копродукційний кейс українського серіалу «Перші дні». 02.11.2023. *Media. Business. Reports*. URL.: <https://mbr.com.ua/uk/news/varia/5096-those-who-stayed>.
3. На «Молодості» відбулася прем'єра фільму «Істальгія». *Детектор media*. 25.10.2012. URL.: <https://detector.media/withoutsection/article/76223/2012-10-25-na-molodosti-vidbulasya-premiera-filmu-istalgiya>.
4. Підгора-Гвиздовський Я. Копродукція в Україні: приклади спільного виробництва. *Детектор media*. 02.02.2018.

URL.: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-02-koproduktsiya-v-ukraini-pryklady-spilnogo-vyrobnytstva/>

5. Толокольнікова К. Копродукція: від теорії до конкретних пропозицій. *Детектор media*. 14.09.2015. URL.:

https://detector.media/rinok/article/111125/2015-09-14-koproduktsiya-vid-teorii-do-konkretnykh-propozytsiy/?utm_source=chatgpt.com

6. Friedrichs-Liesenkötter H., Kamin A-M., Meister D.M., Ponomarenko L., Teichert J. Medien(-handeln) mit Blick auf Alltag, Erziehung und schulische Bildung aus der Perspektive geflüchteter Frauen aus der Ukraine. *Merz. Medien+Erziehung*. #1 / Februar 2023. S. 60–67. URL: <https://www.merz-zeitschrift.de/aktuelle-ausgabe>.

ЮВІЛЯРИ 2024 РОКУ: СЕРГІЙ ПАРАДЖАНОВ І КІРА МУРАТОВА.

КІРА МУРАТОВА ТА УКРАЇНСЬКЕ КІНО: ІСТОРИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

ЖУРАВЛЬОВА Тетяна

доцент кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства

Творчість Кіри Муратової набуває особливого значення в сучасному культурному та політичному житті України, оскільки наша країна активно виборює своє місце в європейській спільноті. Ще в часи срср фільми цієї режисерки стали одними з перших яскравих прикладів того, як авторське мистецтво може бути суголосним з основними тенденціями світового культурного простору, а непересічне творче мислення здатне проявити себе, попри ідеологічний тиск.

У зарубіжній публіцистиці та науковій думці Кіру Муратову все частіше називають російською режисеркою. Період її творчості від кінця 1960-х до 1990-х років кінокритики та науковці визначають як «російський», замінюючи цим словом «радянський». Така характеристика є невірною з культурної та політичної точки зору, оскільки сучасна рф таким чином намагається приватизувати доробки республік, які є наразі суверенними державами зі своїм історичним і мистецьким спадком.

До проблеми національної ідентифікації творчості Муратової звернувся публіцист Юрій Шевчук ще в 2005 році на шпальтах видання «Кіно Театр», коли після подій Помаранчевої революції гостро постала проблема виокремлення української культури з постколоніального простору. Автор звернув увагу, що в програмі американської ретроспективи фільмів К. Муратової всі її роботи були названі «російськими». Звернувшись до організаторів, він отримав відповідь, що таке рішення було ухвалене з цілком об'єктивних причин, одна з яких полягала в тому, що у фільмах Муратової лунає «неукраїнська мова», вони не звертаються

до української історії чи культури, і не мають української кіноестетики, на відміну від фільмів Довженка, Осики, Мащенка, Ілленка тощо (Шевчук).

Так, українське кіно у світі асоціюється насамперед з поетичним кіно Довженка, Параджанова, Осики, Ілленка, Саніна. Але «українське кіно не починається і не закінчується тільки поетичним кіно Довженка та Параджанова. Існують інші українські кіношколи, інші кінорежисери, і Муратова – одна з них» (Шевчук). Чи асоціювала себе Кіра Муратова з російською культурою? Хоча в своїх висловлюваннях про російських класиків, зокрема А. Чехова, вона використовувала комплементарні вислови, чи дає це підстави ототожнювати її з певною національною культурою? Навіть якщо її художні наративи ґрунтуються на моральних чи естетичних позиціях російських авторів, чи можна безапеляційно зараховувати К. Муратову до російської культурної спадщини? Чимало французьких митців не приховували свого захоплення Достоевським, при цьому вони залишалися французькими культурними діячами.

Згідно зі статтею 3, Розділу I (загальні положення) Закону України «Про кінематографію» (13 січня 1998 року), жоден з фільмів Муратової не підпадає під визначення «український національний фільм», оскільки ключовою позицією в цьому визначенні є мова, якою знято фільм. І якщо в радянський період російськомовність її фільмів була продиктована певними соціокультурними умовами й вимогами до створення фільмів, то, здавалося б, період Незалежності міг відкрити бажання знімати національне кіно, просувати нові ідеї для української культури. Однак українське кіно часто стикається з ярликом вузькоетнологічного продукту, який, мовляв, втрачає свою унікальність, відриваючись від національних чи фольклорних основ. Така думка є хибною. Адже та ж стрічка «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова побудована на екзистенційній проблемі, а етнологічна достовірність сетінгу не руйнує актуальні філософські виміри цього фільму.

Кіра Муратова знімала фільми про місто. Не лише як конкретні географічні локації, але й як простір, що відтворює міський фольклор через гротескні, абсурдні форми. Це був своєрідний погляд на світ, мешканці якого часто є міськими навіженими. Яскравим прикладом такого бачення є випадок на

ретроспективі фільмів К. Муратової в київському Будинку кіно: під час показу «Другорядних людей» випадковий глядач, літній чоловік, встав і, виходячи з залу, крикнув: «Це ж неможливо дивитись! Це ж якийсь дурдом!»

Чимало фільмів Муратової несуть відбиток радянської епохи, навіть ті, що були зняті після 1991 року. Ці знаки з минулого засвідчують нерозривний зв'язок із ним, невідрефлексованість тих, подекуди абсурдних процесів, які відбувалися з людьми протягом десятиліть. Муратова, як вправний психолог, занурювала нас у дитинство та юність, щоб ми замислились над чимось важливим як для власного життя, так і для суспільства загалом. Адже людина в її фільмах розкривається через взаємодію з іншими, через здатність любити та небажання дарувати любов іншим.

Тож, чи належать питання, які піднімала в своїх фільмах Муратова, винятково російському кіно чи російській культурі? Як на мене, це питання риторичне. Щоб не вписувати Кіру Муратову в парадигму української культури, її кіно часто називають європейським чи загальнолюдським за своїм контекстом. І це справедливо. Але ж Україна – це беззаперечна частина європейського простору. Вона має своє колоніальне минуле і, на жаль, сьогодні перебуває в постколоніальному стані.

Кінознавець Ігор Грабович у подкасті на Громадському радіо зазначив, що естетика фільмів Муратової залишається актуальною, оскільки ми продовжуємо жити в суспільних процесах, в яких жила Україна за радянських часів. «Україна не перенеслася в іншу цивілізацію», – зазначив він. Муратова «скептично ставилася до тези, що людське життя має бути підпорядковане великим ідеям. Можливо, це була алергія на комуністичну ідеологію» (Грабович).

Фальш цієї ідеології, її антигуманність, прямо чи непрямо відбилися в художньому просторі фільмів видатної режисерки. Радянські люди часто удавали віру в світле майбутнє, велику країну та захоплення комуністичними вождями. У її фільмах, зокрема в «Пізнаючи білий світ», ця гра у віру переходить межі абсурду. Цей прийом стане майже незмінним аж до останньої стрічки.

Дивні люди в цілком реалістичних обставинах створюють дисонанс в сприйнятті глядача. Їх хочеться розбудити, вони часто діють як сомнамбули. Але

чи хочуть вони прокидатись? Адже їм комфортно в їхньому світі маленьких людей, від яких нічого не залежить, які не хочуть брати на себе відповідальність. Чи не сучасним українцям К. Муратова робила цей посил? Так це чи ні, але саме для нас творчість цієї режисерки є надактуальною.

Список використаних джерел:

1. Грабович І. Кіра Муратова - остання велика класик українського радянського кіно. Громадське радіо. Подкаст. 08.06.2018.
<https://hromadske.radio/podcasts/rankova-hvylya/kira-muratova-ostannya-velyka-klasyk-ukrayinskogo-radyanskogo-kino>.
1. Шевчук Ю. Сміливий погляд Кіри Муратової. Кіно Театр. 2005, №3.
http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=446

ЕВОЛЮЦІЯ ПОШУКІВ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО: ТВОРЧИЙ МЕТОД МАРЦЕЛЯ ЛОЗІНСЬКОГО!!!

КЛОПЕНКО Максим

аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Марцель Лозінський – один із провідних польських документалістів, кар'єра якого і досі видається винятковим та напрочуд цікавим прикладом непростого пошуку істини у документальному кінематографі. Режисер, що отримав міжнародне визнання лише в 1990-х роках, завдяки номінованому на «Оскар» фільму «89 мм від Європи» (1993) та пізнішому «Усе може статися» (1995), був випускником знаменитої школи в Лодзі, розпочинав кар'єру як помічник режисера над короткометражним документальним фільмом Кшиштофа Кесльовського «Фабрика» (1970), у 1970-х встиг попрацювати у кінооб'єднанні «Х» Анджея Вайди та Варшавській студії документальних фільмів, звідки на короткий час був усунутий у січні 1980 року міністром культури, коли два фільми Лозінського («Іспит зрілості» і «Проба мікрофону») були заборонені цензурою. Під час воєнного стану – знімав діяльність підпільної «Солідарності» разом зі своїми колегами. Така багатогранна режисерська біографія демонструвала не лише тернистий шлях еволюції польського документального кіно, але й увібрала в себе проблему творчого самовираження в умовах цензури і суспільного застою.

Прикметно, що фільми режисера, створені у період 1970-1980-х років досліджували не просто суспільну природу та соціальний фактор буття людини, а й звісно ж ілюзорну реальність комуністичного режиму і маніпуляції влади. Проте звернемось спершу до світоглядного підходу Лозінського, до його режисерської оптики, яку інколи хочеться іменувати за назвою його однойменного короткого метру «Погляд знизу» (1971). Дійсно, це

формулювання доволі близьке до відтвореної режисером дійсності, «побаченої знизу» (Hendrykowska, 2015, с. 297).

Лозінський використовував свій власний творчий метод, який називав «згущенням реальності». Він передбачав залучення у процес зйомок окремих героїв з метою розкриття недоступних для камери нюансів навколишнього світу. Фактично, це означало, що режисер використовує акторів у процесі зйомки реальної ситуації. Їх роль полягала у тому, аби спровокувати певний хід подій, висвітлити елементи тих чи інших обставин, які зазвичай невидимі пересічному спостерігачу. Така особливість перетворювала Лозінського в нестандартного документаліста, враховуючи усталений підхід польської документальної школи того часу. Він порівнював кіносвіт з акваріумом, який потрібно струснути, щоб розбудити сплячу рибу (Zwiefka, 2019, с. 86). Цікаві думки з цього приводу були наявні вже у дипломній роботі Лозінського, де він класифікує кінодокументи за критерієм ставлення автора до фіксованої ним дійсності (Hendrykowska, 2015, с. 297):

1) «відкрите» кіно – автор «довіряє» реальності і відкриває її численні прояви; приклади, які наводить Лозінський – «Музиканти» (1960) Казімежа Карабаша та «Потоп» (1947) Єжи Боссака та Вацлава Казмерчака;

2) «закрите» кіно – режисер підходить до реальності із заздалегідь сформульованою тезою, для якої шукає втілення; світ – це «матеріальна опора» для режисера, а не джерело несподіванок; прикладом «чесного» твору такого типу (тобто такого, в якому позиція автора не змушувала спотворювати дійсність) він називає «З приводу Ніцци» (1930) Жана Віго;

3) «напіввідкрите» кіно – документаліст фіксує світ, який певним чином «обробляється» і «згущується»; тобто автор за вже згаданим визначенням Лозінського «струшує акваріум», а потім спостерігає природний розвиток влаштованої ситуації. Отже, режисер перш за все генерує конфліктні обставини, що підштовхують героїв до вибору, відтворюючи таким чином особливості поведінки людини у момент її зіткнення з конкретним викликом.

Підхід Лозінського став спробою відійти від так званого спостережного кіно і характерного для польських документалістів методу «терплячого ока»

Казімежа Карабаша (коли режисер максимально обмежував свою присутність і втручання в навколишню дійсність), або навіть поглядів тих самих кінематографістів «*cinéma vérité*» (Zwiefka, 2019, с. 88). Проблема подібних пошуків в рамках документального кіно сьогодні видається особливо актуальною, зважаючи на те, як сучасні документалісти експериментують з жанровими межами, часто створюючи гібридне кіно, яке балансує між ігровою та неігровою формою.

Витоки цього явища слід шукати у безпосередньому процесі зародження неігрового кінематографа. Згадаємо різноманітні інсценування у фільмах братів Люм'єр, що насправді були постановкою спонтанних сцен, або звернемось до теоретичного обґрунтування славнозвісної британської документальної школи та її провідного режисера Джона Грірсона, автора першого визначення документального фільму як «творчої інтерпретації дійсності», зробленого у 1926 році на основі фільмів Роберта Флаєрті «Моана» та «Нанук з півночі» (Zwiefka, 2019, с. 88).

У Грірсона знаходимо трактування документального фільму як творчого реалізму, де наявне авторське бачення, що інтерпретує події крізь призму «творчої чуйності» режисера. Не секрет, що постановочні елементи ігрового кіно та сам процес втручання режисера у світ, який він збирається задокументувати на плівку, є доволі звичною частиною неігрового кіно ще з часів «Нанука з півночі» Роберта Флаєрті. Однак питання меж втручання автора у формування відповідного екранного світу та симбіозу елементів ігрової і неігрової форми в рамках документального кінематографа лишається відкритим та дискусійним. У 1950-х-1960-х роках під впливом течії «прямого кіно» частина документалістів надавали перевагу простому спостереженню, лишаючи відповідальність за інтерпретацію глядачеві. Проте згодом автори поступово стали відходити від чистої спостережливості та невтручання в дійсність, обираючи складнішу конструкцію залучення до рефлексії, де інсценізації дозволяють пізнати правду про світ краще за строго обмежений документальний запис.

Зрештою, досвід Лозінського дозволяє включити його до широкої світової тенденції, яка з різними жанрово-тематичними відгалуженнями продовжується

нині, адже специфічний метод, в рамках якого відмовляються від категоричного поділу документального та ігрового кіно, стає сьогодні дедалі популярнішим. Значний внесок у цю дискусію зробив власними роботами і Лозінський. Зокрема, його короткометражний фільм «Візит» (1974) був замальовкою до життя Уршулі Фліс, яка попри свою працю на фермі знаходить час для культурного розвитку і обмінюється з іншими людьми книжками та кореспонденцією. Молода героїня цілком мала задовольнити пропагандистські потреби, символізуючи жінку важкої праці. Лозінського намір телевізійної групи, яка планувала навістити Уршулю, не влаштовував, тож він вирішив зробити інший запис, показавши створення телевізійного репортажу як своєрідну сатиру на доволі примітивну пропаганду. Режисер організовував приїзд до неї журналістки, яка виявилась відвертою і навіть трохи зухвалою у спілкуванні з героїнею. У рамках цього протиставлення тиха й скромна Уршуля постає індивідуальністю, спосіб життя якої – незрозуміла для оточуючих примха (Hendrykowska, 2015, с. 300). Внутрішня суть героїні значно переважила «зовнішній» світ навколо неї.

І, врешті, увага саме до такого «внутрішнього життя» цікавила багатьох митців цього періоду, в тому числі Кшиштофа Кесльовського, який визнавав абсолютний пріоритет індивідуальної історії та внутрішніх переживань своїх екранних героїв як у документальному кінематографі, так і у своїх ігрових стрічках. Поєднання автентичної історії з вигадкою Лозінський продовжував напрацьовувати у подальших роботах, таких як «Лобове зіткнення» (1975) про залізничника, який згадує випадково спричинену ним залізничну катастрофу.

Цікавим у контексті дослідження соціально-моральних колізій був шестихвилинний фільм Лозінського «Король» (1975) про кравця, який під час війни шив форму для німецьких офіцерів. На момент зйомки він, будучи власником кав'ярні, був у маленькому містечку таким собі «королем», який не має ані сліду збентеження від власного опортунізму (Hendrykowska, 2015, с. 302). Ця історія трохи перегукується зі стрічкою «З погляду нічного сторожа» (1978) Кшиштофа Кесльовського, де героєм був інший морально несприйнятливий герой – сторож Маріан Осух, прихильник влади і критик порушників порядку. Люди в об'єктиві Лозінського, як і у Кесльовського, так само цікавили його як

відображення загальних світоглядних моделей у певній ієрархії соціальних цінностей, що красномовно свідчило про дух неспокійного часу суспільної стагнації.

Лозінський дійсно зумів цікаво висловитись про стан цього «колективного духу». Автор дослідження творчості Лозінського Кшиштоф Корнацький відмічав принципову важливість політичного контексту: завдання описати «нерепрезентований світ» 1970-х, про яке влучно говорив вже згаданий Кесльовський, автоматично ставало запереченням політичної системи, вступало з нею у конфлікт. Тому Лозінського як і багатьох його колег справедливо можна вважати дійсно «політичним митцем».

В період 1970-х років Лозінський продовжує дивитися на світ крізь призму особистості та колективу. В одному з його найбільш відомих фільмів «Як жити?» (1977, прем'єра 1981) він сповна використав метод «напіввідкритості», аби показати процеси, що формують соціальні реалії тих часів. Через цю специфіку кіно режисера дехто небезпідставно назвав «парадокументальним» (Haltorf, 2019, с. 231). Історія, знята на кіностудії «Х» за сприяння Анджея Вайди, цілком вписується у концепт «морального занепокоєння» 1970-х років. Сам Лозінський підкреслював її неоднозначність, вкотре наголошуючи, що йому не цікава чиста документалістика чи звичайне ігрове кіно з акторами, тож задля побудови «відкритої реальності» він використав обидва підходи.

Події відбуваються у літньому таборі, організованому молодіжною організацією для молодих сімейних пар. Знімальна група фіксує їх участь в ініціативі під назвою «Зразкова родина». Відповідно до партійної ідеології, це має бути «активний» відпочинок задля освіти та «усуспільнення» учасників. Керівництво прагне аби всі дотримувались відповідного регламенту, а змагання за звання «кращої сімейної пари» передбачає оцінки досягнень кожної родини, перевірку їх суспільно-політичних поглядів, громадської активності, оцінку ставлення до громади та виховання дітей. Щодня оголошуються бали, проводяться своєрідні «іспити» з громадсько-політичних знань. Змагаючись за головний приз у вигляді пральної машини, не всі сім'ї готові беззаперечно грати за правилами, адже анонімне журі з жителів самого табору не просто спостерігає,

подекуди втручаючись в особисті справи учасників, а і поволі породжує загрозливу атмосферу подвійних стандартів суспільного життя.

Експериментальний вклад Лозінського полягав у свідомому введенні в провокативний по суті фільм двох окремих родин по обидва боки влаштованої ситуації, в той час як жителі табору не знали, що кілька найважливіших учасників були якоюсь мірою під контролем режисера. Зрештою, критика в адресу Лозінського полягала якраз у його втручанні, яке позбавляло фільм ознак документального кіно, однак в той же час не заперечувало високої цінності стрічки. Між іншим слід нагадати, що метод, яким іноді користувався Кшиштоф Кесьльовський, попри свою відданість основам, вивченим у вчителя Казімежа Карабаша, в окремих моментах був доволі схожим на підхід Лозінського. Ідеться насамперед про фільм «Біографія» (1975), де Кесьльовський зумів вмовити реальний партійний комітет «засудити» героя, якому насправді вигадав ім'я, історію життя та партійні проступки. Відповідно у ролі такого собі майбутнього «акваріуму» Лозінського постав механізм роботи парткому, який неможливо було б показати простим документальним спостереженням. Інсценізація дозволила досягти набагато правдивішого ефекту.

Повертаючись до фільму Лозінського, варто додати, що зображене можна трактувати як показ мікродержави, яка живе за своїми законами з системою нагород і покарань та апаратом управління з таємними органами стеження. Репрезентативний портрет комуністичного суспільства містить праобраз тоталітарної моделі, де можна помітити соціальну байдужість, конформізм, а також прояви людської поведінки в умовах контролю і владного тиску. В дещо схожому тематичному руслі був зроблений «Іспит зрілості» (1979), прем'єра якого була відкладена до серпневих домовленостей 1980 року. Це історія випускного іспиту в одній із середніх шкіл Варшави. Учні мусять продемонструвати знання конституції, відповісти на питання про Польську об'єднану робітничу партію, принципи соціалістичного ладу, якості партійця тощо, однак процес здебільшого перетворений на декламування ідеологічних формул відповідно до партійної пропаганди, а відповіді випускників явно розходяться з їх власним ставленням до цього. У спілкуванні між собою молодь

не приховує, що користується конформістською стратегією та нещирістю, аби вдовольнити екзаменаторів. У коридорі вони часто сміються над своїми висловлюваннями, показуючи чітку межу їх чесності та натякаючи на усвідомлення показової брехні і лицемірства, в яких вимушені брати участь. Лозінський знову викриває існування подвійних стандартів та небезпечне дводумство, характерне для суспільства «реального соціалізму», а також нагадує, що критичний тон може звучати лише в чітко визначених межах (Hendrykowska, 2015, с. 307).

Продовженням дослідження справжніх настроїв польського суспільства 70-х років став фільм «Проба мікрофону» (1980) – про неочікуване (проте насправді цілком передбачуване) опитування працівників косметичної фабрики. На запитання, чи відчують робочі люди себе співвласниками фабрики ніхто не відповідає ствердно. Відповіді і весь репортаж обурюють керівництво, яке хоче цензурувати сюжет, прибравши «неправильні запитання». Стрічка чесно говорила про відносини керівництва та підлеглих, відкриваючи ширше поле для міркувань про владу і демонструючи конфлікт правди «людини знизу» та брехні тих, хто знаходився у владній ієрархії «зверху». За схожим алгоритмом було зроблено й деякі інші фільми тогочасного польського кіно, зокрема, відому стрічку «Балакаючи голови» (1980) Кшиштофа Кесльовського.

Важливу тему маніпулятивності красномовно показано в пізніших «Практичних вправах» (1986) (Haltorf, 2007 с. 113), де Лозінський демонструє можливості засобів масової інформації ширити пропаганду за допомогою сучасних технологій. За сюжетом знімальна група проводила вуличне опитування перехожих про сучасну молодь. Журналіст запитував у випадкових людей їх думки: хтось ухилявся від відповіді, хтось проявляв недовіру або навпаки чесно висловлювався про пануючу безнадійність. У другій частині стрічки знятий матеріал був видозмінений через асинхронний монтаж, звук і зображення не співпадали та спотворювали початковий зміст висловлювання. Маніпуляції навмисне були виконані недосконало, аби глядачу було видно шви. Більше того у третьому варіанті матеріал змонтували як музичний кліп, в якому усі лише посміхаються.

Таким чином, фільм, зроблений після воєнного стану під час соціального застою 1980-х років не просто демонстрував сучасні можливості телебачення, а й те, як можна маніпулювати екранною реальністю відповідно до конкретних запитів. Змонтований без відома або згоди людей, які брали в ньому участь, фільм відтворював спосіб роботи пропаганди воєнного стану.

Висновки

В 1970-х роках у польському документальному кіно відбувалася зміна поколінь. Молоді режисери-дебютанти продовжували пошуки польської документалістики, поступово відходячи від неореалістичного духу та об'єктивної фіксації світу на кшталт Казімежа Карабаша. Одним з таких найвідоміших режисерів-шукачів того часу став Марцель Лозінський. Кінематографісти 1970-х років намагались показати «нерепрезентований» світ і ця потреба стала певним чином ключовою як для режисерів ігрового кіно «морального занепокоєння», так і для дотичних до нього документалістів. Зображення численних невідповідностей офіційно-декларованої та ілюзорно-спотвореної дійсності країни і приватної сфери життя з її індивідуальними проблемами та моральним неспокоєм громадян часто перетинались з форматом актуальної документальної публіцистики. Ці елементи наявні й у творчості Марцеля Лозінського, який цікавився показом особистості у відповідних соціально-політичних умовах, вхопленням світоглядно-поведінкових моделей в обставинах владного маніпулювання та розмиття моральних орієнтирів. Очевидно, ця тематика була гострою як для влади, так і для суспільства загалом.

Можна погодитись з тим, що шлях тематичної зміни у фільмографії Лозінського виявився типовим для польського неігрового кіно його покоління: від критичних документальних фільмів 1970-х років до більш універсальних та інтимних документальних стрічок про людину, філософсько-екзистенціальних роздумів про життя та смерть (як у фільмі 1995 року «Все може трапитися»). Режисерський інструментарій дозволив Лозінському пірнути за глибшою правдою про навколишній світ, а його творчий метод, реалізований ним у фільмах 1970-х років, став винахідливою художньою провокацією, дослідження якої залишається актуальним донині, зважаючи на сучасні трансформації

кіножанрів і появу гібридного кіно, що поєднує у собі документальне з художнім. Зрештою, портрет суспільства, зроблений Лозінським, потребував саме такої гостроти індивідуального мистецького бачення.

Список використаних джерел

1. Haltof, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts). Lanham: Scarecrow Press. 320 p.
2. Haltof, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
3. Hendrykowska M. (ed.). (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Filmoznawcza. Nr. 14. 776 s.
4. Zwiefka A. (2019). Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym. *Kultura i Edukacja*. Nr. 3 (125). s. 86–96.

ГЛОБАЛЬНІ ІСТОРІЇ ЧЕРЕЗ ЛОКАЛЬНІ ВІДСИЛКИ: РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ФІЛЬМАХ ДЛЯ МІЖНАРОДНОГО РИНКУ

КОЖУКАЛО Тетяна

аспірантка кафедри кінорежисури та кінодраматургії, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

Ремінісценції в кінематографі — це не просто посилання на культурні або літературні твори, але й важливий інструмент, який дає можливість створювати нові сенси та збагачувати історії через міжкультурні зв'язки. В умовах глобалізації та інтеграції національних кінематографів у міжнародний кіноринок ремінісценції стають не лише способом вираження національної ідентичності, але й потужним механізмом для привертання уваги до фільмів із різних культур. Український кінематограф, який постійно розвивається, може виграти від впровадження таких відсилок, щоб створити більш доступні й універсальні історії, що резонують на міжнародній арені.

Ремінісценції як інтертекстуальні зв'язки для створення глобальних історій

Кінематографічні ремінісценції можуть виступати як важливий засіб зв'язку між локальними культурними реаліями та глобальними історіями, роблячи фільм зрозумілим та доступним для різних глядачів. Посилання на всесвітньо відомі літературні, художні чи кінематографічні твори дають змогу створювати більш багатосарові та емоційно заряджені розповіді, які можуть бути не лише зрозумілими, але й привабливими для міжнародної аудиторії.

В якості прикладу можна розглянути фільм «Толока» Михайла Ілленка. У цій стрічці використано численні ремінісценції, зокрема й до класичних літературних творів. Наприклад, двох персонажів у фільмі звать Трістан та Ізольда, що відсилає глядачів по всьому світу до славнозвісного лицарського епосу. Таким чином, не важко зрозуміти, що герої фільму Михайла Ілленка символізують вічну боротьбу та трагедію. Ще одна відсилка — це персонаж

Вінні-Пух Ламанчський, якого зіграв Богдан Бенюк. Даний герой «Толоки» нагадує глядачам одразу двох персонажів відомих класичних творів – Вінні-Пуха із тексту Мілна та Дон Кіхота із роману Сервантеса.

Інтертекстуальні зв'язки дозволяють розглядати події на тлі більш ширших культурних і філософських контекстів, що робить фільм доступним для глядачів різних культур.

Інтеграція культурних кодів для розширення глядацької аудиторії

Ремінісценції в українському кінематографі дозволяють інтегрувати локальні мотиви та культурні коди в глобальні наративи, таким чином створюючи фільм, який не тільки зберігає свою автентичність, але й має потужний емоційний та культурний резонанс у світі. Це дає можливість українським фільмам знайти місце на міжнародних фестивалях і в кінотеатрах, водночас підвищуючи їх комерційну привабливість.

Варто згадати про фільм «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. У цій стрічці використовується мовний жест як основний засіб комунікації. Це є яскравим прикладом того, як локальна реальність може бути вписана в універсальний контекст. Відсутність звичайної мови в фільмі дає йому універсальне звучання, а численні ремінісценції до класичних текстів про соціальні проблеми та інстинкти (наприклад, «Володар Мух» Голдінга) підсилюють глобальне сприйняття цього фільму. Завдяки такому підходу «Плем'я» стало зрозумілим для міжнародної аудиторії і здобуло численні нагороди на фестивалях.

Ремінісценції в українському студентському кіно

Студентське кіно часто стає полем для експериментів, де молоді режисери можуть втілювати свої ідеї за допомогою культурних відсилок, які допомагають створити нові смислові зв'язки. Використання ремінісценцій у студентському кіно дає можливість молодим авторам знайти свою аудиторію не тільки в Україні, але й на міжнародному ринку. Це допомагає продюсерам і кінематографістам просувати українське студентське кіно.

У цьому контексті варто пригадати дипломний фільм режисера Едуарда Нечмоглода «Капітан Бровари», за який він отримав ступінь магістра в КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого у 2023 році. У цій стрічці йдеться про сучасного супергероя, який мешкає у маленькому містечку Київської області. Через головних героїв автор фільму робить відсилки до Капітана Америки та інших персонажів коміксів, які зараз такі популярні серед підлітків. Водночас Едуард Нечмогloed торкається важливих соціальних тем, зокрема, впливу американської культури на українське суспільство, ставлячи питання про те, чи можуть українські супергерої мати власний унікальний стиль і чи потрібні вони взагалі, якщо світ уже знайомий із західними персонажами. Використання ремінісценції у фільмі «Капітан Бровари» є яскравим прикладом адаптації знайомих образів для осмислення нових ідей в українських реаліях.

Ремінісценції як маркетинговий інструмент у продюсерських стратегіях

Ремінісценції можуть бути використані як ефективний інструмент для просування фільму на міжнародному кіноринку. Вони допомагають створити більш глибокий культурний контекст, що буде зрозумілим для широкої аудиторії. Коли в фільмі є відсилки до популярних світових творів, це може збільшити його впізнаваність і допомогти в залученні міжнародних інвестицій і глядачів. Таким чином, ремінісценції стають важливою складовою частиною продюсерської стратегії фільмів, що орієнтовані на міжнародний ринок.

У продюсерських стратегіях ремінісценції можуть відігравати вирішальну роль у просуванні фільму. Вони створюють своєрідний «міст» між культурним спадком і сучасною аудиторією, що робить фільм цікавішим і зрозумілішим для різних сегментів глядачів. Зазначений прийом також підвищує шанси фільму на успішний прокат, адже знайомі мотиви та образи формують довіру до продукту навіть до перегляду.

Крім того, ремінісценції сприяють інтелектуалізації кіно, додаючи змістовний контекст, що приваблює глядачів, зацікавлених у більш складних і рефлексивних історіях. Завдяки цьому продюсер отримує змогу охопити ширшу

аудиторію — від поціновувачів масового кіно до тих, хто шукає культурно значущі фільми. Це робить ремінісценції потужним елементом маркетингових стратегій у кіноіндустрії.

Висновки

Ремінісценції в кінематографі є потужним інструментом для створення фільмів, що поєднують локальні та універсальні теми. Вони дозволяють українським кінематографістам створювати фільми, які зберігають свою національну автентичність, але при цьому стають доступними та зрозумілими для міжнародної аудиторії. Для продюсерів це відкриває нові можливості для просування українських фільмів на світових платформах і фестивалях. Враховуючи здобутки українських кінематографістів, ремінісценції можна розглядати як важливий інструмент для залучення інтересу до національного кінематографа на глобальному ринку

ДРУГОРЯДНА ЛЮДЯНІСТЬ.

До творчого портрету Кіри Муратової

КОНЮХ Олексій

старший викладач кафедри кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Час минає, змінюються політичні устрої і культурні парадигми, пріоритети, мода, норми моралі, зрештою, люди стають іншими. І кіно застаріває — значно швидше, ніж інші мистецтва. Це закони, які невблаганно перетворюють визнаний шедевр в категорію “мертва класика”; і, з усією повагою, кінознавці і нечисленні шанувальники пояснюють іншим — яким пекуче актуальним той чи інший твір був у свій час.

І ці закони невблаганні... але вони не діють на творчий спадок, що його залишила Кіра Муратова. Нерозуміння її фільмів багатьма глядачами? Так воно ж було від початку її творчого шляху. Злість, агресія? Так вони супроводжували її весь творчий шлях. Неактуально, кого це хвилює сьогодні? Але хіба не те саме казали керманичі кіногалузі СРСР, не повторювали, але вже з інших позицій, деякі дистриб'ютори у 1990-і роки, 2000-і?! Іронічно, але ставлення до творчості української кінорежисерки розділяє глядачів на палких прихильників і тих, хто її категорично не сприймає, так само сьогодні як і 60 років тому. “Вічне повернення” відчувається й тут. Завжди одне й те саме, повтори, повтори, нічого не змінюється. Зовнішньо — так, і ці зміни, принципові зміни, можна простежити від першого фільму Кіри Муратової до останнього. Це справжня енциклопедія часу, якась капсула, що її приховала режисерка для нащадків. Приховала, бо чим більше минає часу, тим більше рівнів відкривається у її фільмах.

Навіть поверхово. “Астенічний синдром” вичерпно представив агонію радянського суспільства кінця 1980-х — з їх розгубленістю, надривом, агресією і водночас — болісним народженням Особистості, що десятиліттями до того була похована в колективному, натовпі, ідеологічних штампах, що

девальувались з кожним роком. “Короткі зустрічі” вловили ключові ознаки доби “шістдесятників”: от мандрівник з гитарою (та ще й у виконанні Володимира Висоцького, зовнішність і голос якого невід’ємні ознаки того часу), от регіональна керівниця з чутливим сумлінням, наче всі лозунги СРСР не є фікцією, от моральні дилеми, що у попередні десятиріччя скромно поступались місцем ідеологічним і патріотичним. І так, тут любовний трикутник - така бульварна тема, “дрібна”, “недостойна” як для традиційно пафосного радянського кіно, так і “зарозуміло” авторського.

Муратова ніколи не боялася здатися занадто простою, навіть провінційною. Вона почала свій, сказати б “власний постмодернізм” задовго до того, коли “справжній” постмодерн зацарював і в кінематографі, і в головах. Для неї наче ніколи й не існувало “високого і низького” мистецтва, вони рівно — і органічно співіснували в її фільмах. Так само і люди в її фільмах рівнозначні, рівно (не)важливі.

Російська критика вперто намагалася і намагається вписати творчість режисерки в “єдино можливий контекст” - російський, а відтак черговий раз ствердити “руський мир” в одеському культурному і життєвому просторі, що став рідним для Кіри Муратової - колишньої громадянки Румунії. Треба визнати — частково ці автори мали рацію. Згадаймо знамениту сцену вбивства, що так і не відбулося, у фільмі “Другорядні люди”. Колишній вчитель російської літератури Жан, нині бізнесмен з явно кримінальним відтінком, переконує свого охоронця вбити зв’язану людину — свого конкурента і давнього ворога Буля. Аргументами про необхідність злочину стають гіпотетичні припущення про ймовірну загрозу його життю від Буля, який неодмінно б вбив його, Жана, якби мав таку можливість. До того ж Буль — колишній вчитель фізкультури (а їх герой фільму геть не любить), ще й успішний і в бізнесі, і у жіноцтва. Ну як такого не вбити? І весь цей епізод відбувається на мальовничому дикому узбережжі моря біля раритетного авто із столиком, на якому стоїть заздалегідь приготоване шампанське. У 2001 році цей сатиричний епізод про “новітніх багатіїв” був і справді абсурдним, смішним. На десятий рік війни — це моторошне передбачення. Бо хіба не за тією химерною логікою виправдовується

російська агресія тамтешними пропагандистами?! Персонаж Кіри Муратової називає вбивство “профілактичними заходами”, а сучасні агресори “превентивними”. Прикметно, що самому Жану здійснити злочин не дозволяє його “високадуховність” (стільки ж років розказував дітям про муки Раскольнікова), а коли зрештою його ворог помирає сам, він плаче. Але знов-таки очевидно, все через “тонку душевну організацію”, ні про яке справжнє каяття мови немає.

Звісно, будь-яке однозначне потрактування кінотекстів Кіри Муратової — справа невдячна, і головне — несправедлива стосовно авторки. Адже сама режисерка занадто поважала свого глядача, щоб давати готові відповіді на споконвічні питання, дозволяючи йому самому робити висновки, спонукаючи мислити, сумніватись, обурюватись. Будь-які потрактування своїх фільмів вона не заперечувала. Але й не підтримувала.

Головними аргументами належності Кіри Муратової до російської культури є звісно мова і очевидний зв’язок з літературою — як безпосередньо екранізаціями, так і численними цитатами, посиланнями тощо. Щодо мови — залишимо це питання до закінчення війни. Поліфонія абсолютно вірних думок з цього приводу, що заперечують одна одну — цілком відповідає творчості Кіри Георгіївни. Щодо твердження, що коріння цієї творчості — в російській літературі, то тут все складніше. З одного боку заперечувати зв’язок немає сенсу. Тут і “Чеховські мотиви” і твердження про обов’язковість читання Льва Толстого (жіночками з “Астенічного синдрому”, що моторошно нагадують сучасні “загони Путіна”). Але в інтерпретації Муратової немає жодного пієтету. Гранично авторські фільми української режисерки найчастіше народжувались, базуючись на літературному першоджерелі інших авторів — письменників чи сценаристів, до того ж, саме літературні якості цих творів часто були далекі від досконалості. Це була її принципова позиція: вдалий літературний твір — ідеальний сам по собі, навіщо його переносити на екран?! А от саме недосконалість тексту народжує можливості домислити, інтерпретувати, і так, гратися з ним. І тут геть неважливо чи це текст визнаного класика, чи белетристика всіма забутого автора.

Але найпринциповіший аргумент в цьому питанні — це звернення Кіри Муратової до теми «маленької людини», що притаманна російській літературі. Ну, по-перше не тільки російський. По-друге, найчастіше під цим розуміють автора, який трошки змерз на вершинах “витончених” тем і демократично спустився подивитись — як там живуть ці нещасні, знедолені «другорядні» люди. А потім повертається до затишної оселі, де на нього чекають речі, про які герої його творів не наважуються мріяти. Так от Муратова ніколи не знижувалась до своїх героїв, бо не вважала себе вищою. Всі ті, кого звично називають маргіналами, для неї просто люди, такі самі — хоч завучка, хоч лікар, хоч пацієнт психіатричної лікарні. Вони цікаві їй рівною мірою, так само як і коні, і собаки, і все живе. Не варто ототожнювати режисерку з її персонажами. Так, вона була скоріше імморалісткою, але в жодному разі — зверхньою чи байдужою. І завжди йшла проти мейнстріму, знов таки не через зарозумілість, а через цікавість. Цікавість до всього, що іншим авторам вважалось вторинним, несуттєвим чи не гідним фільмування. Бо життя різноманітне і часто неприємне, але, навіть тоді, все одно цікаве.

Отож і сходились в її фільмах — висока класика і відверте графоманство, звичні герої фільмів і ті, кого намагаються уникати — в житті, і в мистецтві, високий трагізм і відвертий стьоб. І все це складалось в складний колаж, у фігури з рівнозначними вершинами. Бо всі важливі, і всі зворушливі і... нестерпні водночас.

Зрештою, себе і всю знімальну групу «Другорядних людей» Кіра Муратова помістила на сторінки альбому у пацієнта психлікарні Міші. Можна сказати, що це самоіронія чи зухвала провокація. Але знов-таки не треба зверхності. Міша збирав лише речі, які йому були цікаві, і геть не всім поталанило опинитися серед них...

ПРОДЮСУВАННЯ ПРОЕКТІВ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ: ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІЧНІ ВИКЛИКИ

МАРЧЕНКО Іван

викладач, аспірант кафедри кінорежисури та кінодраматургії спеціальність
021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» Інституту екранних мистецтв
Київського національного університету театру, кіно та телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого

Технології віртуальної реальності (VR) поступово стають невід'ємною частиною сучасного медіапростору, відкриваючи нові горизонти для креативної індустрії. Їхнє впровадження змінює підходи до створення контенту, що вимагає переосмислення традиційних методів виробництва. Для глибшого розуміння теми варто звернутися до робіт Джарона Ланьє, який є одним із піонерів віртуальної реальності, її філософського та практичного осмислення. Ланьє наголошує, що VR не лише змінює способи передачі інформації, а й створює нову форму переживання реальності, яка дає користувачам змогу взаємодіяти зі світом унікальним способом. Його концепції формують основу для сучасного підходу до розробки VR-проектів, який вимагає творчої інтеграції технологій, дизайну й мистецтва (Lanier, 2017).

У сфері виробництва контенту для віртуальної реальності виробники стикаються з унікальними викликами, що потребують перегляду традиційних підходів до створення медіаконтенту. Важливим аспектом цього процесу є розуміння ключових принципів комп'ютерної графіки, одним із яких є закон Блінна. Цей закон, сформульований піонером комп'ютерної графіки Джимом Блінном, говорить, що час рендерингу, тобто візуалізації згенерованого комп'ютером зображення, залишається сталим, навіть із підвищенням потужності комп'ютерів. Закон початково стосувався офлайн-рендерингу, застосовуваного в кіновиробництві та анімації, де обчислення одного кадру може займати години, щоб досягти фотореалістичної якості.

Наприклад, під час створення «Історії іграшок» (1995) рендеринг одного кадру займав до 30 годин при роздільній здатності 1536x922 пікселів. Сучасні процесори дозволяють обробляти подібні сцени за лічені хвилини. Але завдяки прагненню до інновацій, якість анімаційних фільмів значно зросла, що збільшує час рендерингу (Moltenbrey, Karen, 2013). Такий парадокс спостерігається і в інших галузях, де технологічний прогрес дозволяє створювати складніші проекти, що потребують більше ресурсів для обробки.

Принцип закону Блінна також актуальний для рендерингу в реальному часі, на якому базуються VR-технології. Основна відмінність між офлайн-рендерингом і реальним часом — це пріоритети. У першому випадку ключовим є фотореалізм, у другому — швидкість. Рендеринг у реальному часі потребує миттєвої обробки даних, що змушує жертвувати деталізацією заради стабільної частоти кадрів.

У VR доступні обчислювальні ресурси використовуються на максимум, адже з розвитком графічних процесорів зростають не лише роздільна здатність і частота кадрів, а й деталізація текстур, полігональність моделей і складність ефектів. Це створює серйозні виклики: для комфортного занурення у VR потрібна стабільність 90 кадрів на секунду, що вимагає ретельної оптимізації сцен. За даними досліджень, близько 20% користувачів відчують дискомфорт у VR, який залежить від якості пристрою, стабільності трекінгу й ергономіки. Особливу увагу приділяють "симуляційній хворобі", яка виникає через погану адаптацію до VR-середовища (Mehrfard et al., 2019).

Успішні VR-проекти демонструють важливість гармонії між технічними й художніми аспектами. Наприклад, *Half-Life: Alyx* став еталоном наративного VR-досвіду, інтегруючи інноваційні способи взаємодії користувача з середовищем (Valve Corporation, 2024). Інший приклад — імерсивний фільм *Dear Angelica*, створений Oculus Story Studio, який через інструмент Quill досягнув унікальної візуальної естетики (Meta Quest, 2018). Компанія The Void створила location-based VR-атракціони, які поєднують реальність із віртуальними декораціями, наприклад, *Star Wars: Secrets of the Empire* (StarWars.com, 2017).

Отже, виробництво VR-проектів вимагає міждисциплінарних команд, здатних врахувати як креативні, так і технічні особливості. Постійний моніторинг технологічних трендів та адаптація до нових викликів залишаються основними факторами успіху. У результаті VR-продукти не лише вражають інноваційністю, а й формують новий вимір людського досвіду.

Джерела та література

1. Dear Angelica | Oculus Go : відео / Meta Quest. YouTube. 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dY46_hkY_-I (дата звернення: 10.12.2024).
2. Jaron Lanier. 2017. Dawn of the New Everything: Encounters with Reality and Virtual Reality (1st. ed.). Henry Holt and Co., Inc., USA.
3. Mehrfard A., Fotouhi J., Taylor G., Forster T., Navab N., Fuerst B. A Comparative Analysis of Virtual Reality Head-mounted Display Systems. arXiv. 2019. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1912.02913>.
4. Meta. The Origin of Quill and What it Can Do. 2017. URL: <https://www.meta.com/blog/quest/the-origin-of-quill-and-what-it-can-dobeta-available-at-touch-launch/> (дата звернення: 11.12.2024).
5. Moltenbrey, Karen, Blinn's Law and the Paradox of Increasing Performance. Computer Graphics World, 2013 URL: <https://www.cgw.com/Press-Center/Web-Exclusives/2013/Blinn-s-Law-and-the-Paradox-of-Increasing-Perfor.aspx> (дата звернення: 10.12.2024).
6. StarWars.com. Star Wars: Secrets of the Empire Hyper-Reality Experience Coming This Holiday Season. 2017. URL: <https://www.starwars.com/news/star-wars-secrets-of-the-empire-hyper-reality-experience-coming-this-holiday-season> (дата звернення: 10.12.2024).
7. Valve Corporation. Half-Life: Alyx. 2020. URL: <https://www.half-life.com/uk/alyx/> (дата звернення: 12.12.2024).

РОЛЬ КОМУНІКАЦІЇ В КІНОПРОДЮСЕРСТВІ: ЕФЕКТИВНІСТЬ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ В ІНДУСТРІЇ КІНО

МЕТАНЧУК Анна

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого (кафедра продюсерства
аудіовізуального мистецтва та виробництва)

Індустрія кіно є однією з найбільших та найдинамічніших галузей культури і бізнесу, де ефективна комунікація є ключовим чинником успіху.

Роль комунікації в кінопродюсерстві полягає в забезпеченні взаємодії між усіма учасниками процесу (від продюсерів до кіноглядачів) та включає рекламні кампанії, публічні зв'язки, брендинг і стратегічне планування.

С. Лавренюк визначив арт-комунікацію продюсера в контексті його виробничо-творчої діяльності як і з творчим колективом, так і з глядачем (у процесі фільмотворення та реалізації фільмової продукції), однією з найважливіших складових продюсерської діяльності [2, С. 66]. Створення ефективної маркетингової стратегії є важливим етапом успіху кінопроєкту. Вона включає в себе аналітику ринку, створення образу фільму, рекламу та організацію прем'єрних показів.

У кінопродюсерстві виділяють кілька рівнів комунікації: *внутрішній* (між командою продюсерів, режисерів, акторів), *зовнішній* (між продюсерами та медіа, аудиторією) та *міжорганізаційний* (між кіностудіями, дистриб'юторами та інвесторами). Саме тому, комунікація в кінематографі охоплює не лише технічний та творчий процес створення фільмів, а й аспекти маркетингового і фінансового управління.

Аналізуючи стратегічне управління кінокомпаніями Є. Віткаускайте акцентує увагу на тому, що ефективна комунікація вимагає стратегічного підходу, який базується на аналізі поточної ситуації, чітко визначених цілях і конкретних планах дій [1, с. 275]. Тільки такий підхід дозволить не лише уникати

помилки, а й успішно рухатися до досягнення своїх бізнес-цілей. Авторка бачить три основні аспекти, які мають бути враховані при розробці стратегії комунікації кінопродюсерською компанією:

- розуміння поточної ситуації – усвідомлення свого місця на ринку, своїх сильних і слабких сторін, а також існуючих можливостей та загроз. Це дозволяє правильно оцінити, які ресурси доступні для досягнення поставлених цілей, а також сприяє адаптації до змінного ринкового середовища;
- чітке визначення цілей – ясного уявлення компанією того, чого вона хоче досягти, будь то підвищення обізнаності про бренд, покращення взаємовідносин з клієнтами, збільшення продажів або розвиток корпоративної культури. Цілі мають бути конкретними, вимірними, досяжними, релевантними та обмеженими в часі (SMART).
- планування шляхів досягнення цілей – важливо не лише знати, чого хочеш досягти, але й чітко спланувати, яким чином цього можна досягти. Це включає визначення комунікаційних каналів, методів взаємодії з цільовою аудиторією, розподіл ресурсів, визначення відповідальних осіб та встановлення механізмів оцінки ефективності стратегії.

Дійсно, адаптація до локальних ринків та культурних відмінностей, для майбутнього успіху кінопроєкту, є важливою складовою комунікативної стратегії. Зростаюча конкуренція на ринку кіно вимагає постійного вдосконалення зовнішньої комунікації для утримання уваги споживачів.

Створення контенту, що активно взаємодіє з потенційною аудиторією, таких як відео, інтерв'ю та тизери, є важливою частиною маркетингових кампаній. В еру цифрових технологій потужним інструментом для просування фільмів стали застосування новітніх маркетингових технологій, так званою *must have* частиною стратегії для залучення глядачів; пресрелізи, інтерв'ю та публічні заходи – важливими інструментами для побудови репутації фільму та створення зацікавленості глядачів; використання платформ Instagram, Facebook, Twitter, TikTok для створення інтерактивних кампаній та залучення аудиторії до обговорення фільму до та після його виходу; інтернет-реклама та відео-банери,

що сприяють розвитку бренду фільму в цифровому середовищі; комунікація з аудиторією за допомогою зворотнього зв'язку, рецензії та відгуки допомагають визначити потенційні проблеми і шляхи вирішення, ще до офіційного релізу фільму.

Прогнозування трендів у кіно та використання алгоритмів для визначення потенційно успішних жанрів, або тем також сприяє точнішому спрямуванню маркетингових зусиль. Боротьба за першість нерідко породжує надмірно агресивні або спотворені (створення невірних очікувань щодо жанру, сюжету чи тематики) маркетингові кампанії, що може призвести до негативної реакції з боку аудиторії. Одним із прикладів такої кампанії є супергеройський екшн Девіда Еєра «Загін самогубців» (англ. *«Suicide Squad»*, 2016); продюсер Чарльз Ровен (відомий за трилогією фільмів про «Бетмена» режисера Крістофера Нолана). Рекламна кампанія фільму представила його як легкий, веселий і наповнений діями блокбастер. Однак сам фільм був більш похмурим і нелогічним. Як наслідок – здебільшого негативні відгуки критиків і глядачів, через невідповідність реклами змісту стрічки.

Спотворені маркетингові кампанії можуть створити сильний початковий інтерес, але довгостроковий ефект часто є негативним через обман аудиторії. Глядачі очікують відповідальності між рекламою і реальним змістом фільму, а їх розчарування може вплинути на репутацію як фільму, так і студії, а відповідно – продюсера.

Таким чином, комунікація є фундаментальним аспектом успішного кінопродюсерства, а маркетингова стратегія – необхідною умовою для досягнення не лише фінансового успіху, а й культурного визнання фільмів у глобальному контексті.

Від ефективної взаємодії між усіма учасниками виробництва до стратегічного просування фільму серед потенційних глядачів – кожен аспект комунікації може суттєво вплинути на фінансові результати та культурну значущість кінопродукту. Залучення аудиторії, створення бренду фільму, управління репутацією через різноманітні комунікаційні канали сприяє досягненню високих фінансових та культурних результатів. Касові збори та

популярність фільму значною мірою залежать від того, як ефективно влаштована комунікація між продюсерами, маркетологами та аудиторією. Перш за все, важливо знайти баланс між творчими рішеннями та комерційними стратегіями.

Список використаних джерел:

1. Vitkauskaitė I. Strategic management of independent film production companies. Chinese business review 16.6, 2017: pp. 259-277. URL: <https://epublications.vu.lt/object/elaba:24198151/>
2. Лавренюк С. Арт-комунікація як складова культури продюсерської діяльності. National Academy of Managerial Staff of Culture & Arts Herald / Вісник Державної Академії Керівних Кадрів Kul'turi i Mistectv, 2021. № 4. С. 61-67. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1019347>

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: ЦІННІСНІ ДОМІНАНТИ, НАСКРІЗНІ КОНЦЕПТИ, СПОГАДИ ВИЗНАНОГО СВІТОМ КІНОМИТЦЯ

МЕХ Наталія

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

10 вересня 2024 року виповнилось 130 років від дня народження Олександра Петровича Довженка. Він є знаковою постаттю українського культурного простору, відомий далеко за межами нашої держави, визнаний у світі кінорежисер та письменник. Сьогодні, не дивлячись на те, що про митця написано дуже багато, його творча спадщина, як яскравого представника українства, носія української ідентичності, його літературний доробок потребують актуалізації.

Нашу увагу у дослідженні пропонуємо зосередити на автобіографічному творі «Зачарована Десна», який був написаний Довженком у зрілому віці (1956 р.), коли він був на чужині та мріяв про повернення в рідну Україну, у дороге серцю село на Чернігівщині де пройшли його дитячі роки.

Філософські роздуми Олександра Петровича про спогади та про те, що з віком все частіше вони з'являються, виринають з пам'яті людини, полонять внутрішній простір та примушують з ними рахуватися. Все це ми знаходимо на початку твору:

«...автор поспішає зробити відразу деякі визнання: в його реальний повсякденний світ що не день, то частіше починають вторгатись спогади. Що викликає їх? Довгі роки розлуки з землею батьків, чи то вже так положено людині, що приходить час, коли вивчені в давно минулому дитинстві байки й молитви виринають у пам'яті і заповоняють всю її оселю.. А може що й те і друге разом і в такій же мірі, як і непереможне бажання, перебираючи дорогоцінні дитячі іграшки,що завжди деь проглядають в наших

ділах, усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел. І перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих...» («Зачарована Десна»).

Автобіографічний текст Довженка, його дитячі спогади, без сумніву, дають можливість читачеві зануритися в ту атмосферу, в якій перебував митець, відтворюючи в пам'яті незабутні моменти свого дитинства, свої заповітні мрії та переживання, свої прагнення та сподівання, своє духовне зростання та навіть духовну боротьбу. Всі ми родом з дитинства і всі ми несемо ту часточку тепла й любові, яку нам подаровано колись. Наша пам'ять час від часу дивує нас світлими спогадами, які дають сили йти вперед з вдячністю.

Родина Довженків у центрі кіноповісті. Особливою любов'ю та шаною наділяє Олександр Петрович образ свого дідуся. Ми зачитуємося рядками, що віють теплом і щирістю дитячого серця:

У нас був дід дуже схожий на Бога. Коли я молився Богу, я завжди бачив на покуті портрет діда в старих срібнофольгових шатах, а сам дід лежав на печі і тихо кашляв, слухаючи своїх молитов.

У неділю перед богами горіла маленька синенька лампадка, в яку завжди набиралось повно мух. Образ святого Миколая також був схожий на діда, особливо коли дід часом підстригав собі бороду і випивав перед обідом чарку горілки з перцем, і мати не лаялась. Святий Федосій більш скидався на батька. Федосію я не молився, в нього була ще темна борода, а в руці гирлига, одягнена чомусь у білу хустку. А от Бог, схожий на діда, той тримав в одній руці круглу сільничку, а трьома пічками другої неначе збирався взяти зубок часнику («Зачарована Десна»).

Важливість впливу на юнацьку душу люблячих та світлих людей, неймовірно красивої природи та народних традицій, які передавалися від діда-прадіда сприяли формуванню багатогранної творчої особистості. Довженко згадує: *«Жили ми в певній гармонії з силами природи. Зимом мерзли, літом смажились на сонці, восени місили грязь, а весною нас заливало водою, і хто цього не знає, не знає радості і повноти життя» («Зачарована Десна»).*

Про прадіда митця знаходимо наступні рядки: *«Тарас тоді, дідів батько, брав мене на руки і розповідав про Десну, про трави.. А голос у нього був такий добрий, і погляд очей, і величезні, мов коріння, волохаті руки були такі ніжні, що, напевне, ніколи й нікому не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти й добро»* («Зачарована Десна»).

Проте, не обійшлося й без дитячих травм, які були набуті автором ще в ранньому дитинстві та супроводжували кінорежисера все життя. Згадаймо ті прокльони, які він змушений був чути від прабабусі Марусини. Вона проклинала не лише малого Сашка за найменшу провину, а й все та всіх, залежно від ситуації. Ця ганебна звичка була в неї другою натурою, прописавшись в її підсвідомість. Автор кіноповісті відверто згадує свою дитячу реакцію на відхід прабабусі з цього світу: *«Ой коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в маленьких хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю. Я хутко зізаю на запічок .. стрімголов надвір. А надворі сонце гріє. Голуби літають ніким не прокляті»*. Страх дитини перед прокльонами та негативними оцінками його дій і вчинків лишив у серці хлопчика рубці на все життя. Це, мабуть, тому маленькому Сашкові після її смерті здавалося ніби все розвиднілося навкруги, в хаті посвітлішало й стало спокійніше та радісніше жити. *«На якусь мить настала тиша. Над хатою піднялись у небо голуби, знаменуючи мир і благодать. Я захлинався від щастя..»* — знаходимо у творі фрагменти дитячих спогадів Олександра Петровича («Зачарована Десна»).

О.П. Довженко з самого дитинства здатен був тонко відчувати гармонію та щастя життя, насолоджуватись благодатною тишею, цінувати життя як дар та благо, він помічав красу природи, світлі та радісні фарби, що карбувались в його пам'яті та згодом виринали в творчості прекрасними, неймовірно проникливими образами.

«Але більш за все на світі любив я музику. Коли б спитав мене хто-небудь, яку я музику любив у ранньому дитинстві, який інструмент, яких музик, я б

сказав, що більш за все я любив слухати клепання коси. Коли тихого вечора, десь перед Петром і Павлом, починав наш батько клепати косу під хатою в саду, ото й була для мене найчарівніша музика. Я любив її так, і так жадав, як хіба ангели жадають церковного дзвону на Пасху, прости Господи за порівняння .. Високий, чистий дзвін коси передвіщав мені радість і втіху – косовицю» («Зачарована Десна»).

Все це потім знайде місце в кінокартинах митця, які вражатимуть глядачів та критиків своєю правдивістю, природністю, акцентами на деталях, особливим баченням навколишнього світу.

Його заповіт прийдешнім поколінням звучить як дружня порада людини з великим люблячим серцем: «Ніколи не треба забувати про своє призначення і завжди пам'ятати, що митці покликані народом для того, аби показувати світові насамперед, що життя прекрасне, що само по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимих благ. Дивно й жалісно часом думати, що нема у нас сили і ясності духу проїнятися щоденним розумінням щастя життя, мінливого в постійній драмі й радості, і що так багато краси марно проходить мимо наших очей» («Зачарована Десна»).

Свою маленьку батьківщину Олександр Петрович проніс крізь буремні роки в глибині люблячого серця. Вона його гріла, давала сили жити й творити, цінувати життя й сіяти зерна, які заколосяться в прийдешніх поколіннях.

РОЛЬ ПРОДЮСЕРСТВА У ФОРМУВАННІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ КРАЇНИ

МІРАНКОВ Сергій

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

Аудіовізуальні продукти у ХХІ столітті залишаються найпотужнішими інструментами створення, формування, поширення та впливу на інформаційні середовища як на локальному, так і на глобальному рівнях. За майже століття людське бажання отримати доступ до якісного культурного дозвілля та розваг за відносно невеликі кошти стало стимулом для глобального прориву в технологіях. Від скромної технології німого кіно аудіовізуальні засоби комунікації переросли в багатовекторну індустрію, яка нині охоплює широкий спектр платформ — від традиційного кіно і телебачення до цифрових медіа, стрімінгових сервісів і VR/AR-технологій доповненої реальності.

Є загальновідомим фактом, що кіно і телебачення впродовж ХХ століття не лише задовольняли потреби населення у розвагах та знаннях, а й використовувалися як інструмент інформаційного впливу. Аудіовізуальні продукти стали еволюційною ланкою у розвитку пропаганди, сприяючи масовому поширенню наративів, які відповідали стратегічним цілям їхніх творців — політичних режимів. Вони зміцнювали національні ідентичності, легітимізували державні політики та поширювали культурні цінності на міжнародній арені.

У сучасному глобалізованому середовищі аудіовізуальні продукти відіграють ключову роль у просуванні національних цінностей та культурної дипломатії при виробленні державних політик. Вони є невід’ємною частиною "м’якої сили" — концепції, яку розвинув Джозеф Най [1]. За його словами, країна може досягати своїх цілей, якщо інші держави захоплюються її цінностями, наслідують її приклад і прагнуть до її рівня процвітання.

Широкомасштабне вторгнення російської федерації на територію України у 2022 році продемонструвало, як аудіовізуальні продукти можуть стати

потужним інструментом агресії, використовуючи інформаційно-психологічний вплив. Це підкреслює важливість чіткої державної політики [2], яка б сприяла розвитку критичного мислення у населення, медіаграмотності та створенню конкурентоспроможного локального контенту.

Нинішня система управління медіагалуззю України страждає через фрагментованість, бюрократичність, брак фінансування й інвестицій, а також повільне впровадження інновацій. Ці недоліки обмежують здатність створювати конкурентоспроможний контент і реагувати на інформаційні загрози. Наприклад, відсутність координації між державними органами ускладнює фінансування, а недостатнє використання новітніх технологій обмежує експортний потенціал національного контенту.

На нашу думку, інформаційна стійкість України з 2014 року, попри запровадження низки захисних механізмів, залишалася під загрозою через відсутність чітко вираженої державної політики. Така політика мала б сприяти розвитку критичного мислення та медіаграмотності у населення, посиленню міжнародної інформаційної інтеграції держави та її культурних публічних акторів у європейський культурно-інформаційний простір, а також стимулюванню масового виробництва локального конкурентоспроможного медіапродукту.

Попри те, що більшість досліджень засвідчує зростання попиту на споживання вітчизняного медіапродукту в період з 2014 по 2023 роки, динаміка цього процесу є незадовільною [3]. Основною причиною цього є діяльність державного апарату управління, який за своєю моделлю не відповідає сучасним викликам. Замість стимулювання розвитку медіагалузі він, навпаки, уповільнює її прогрес. Відсутність стратегічного підходу до кадрової політики призводить до дефіциту спеціалістів, які б працювали на результат, орієнтований не лише на потреби масового глядача, а й на державні інформаційно безпекові інтереси в цілому. Саме тому Україна має розглядати продюсерів як своїх «стражів» культурно-інформаційної безпеки та зосередитися на розвитку та стимулюванні продюсерської системи виробництва у найкоротші терміни.

Міжнародний досвід свідчить, що моделі управління кінематографією, засновані на співпраці продюсерів і держави, почали формуватися ще у 1920-х роках, коли кінематограф став не лише мистецьким явищем, а й важливим економічним сектором. Найбільш успішними стали американська та французька моделі, які з часом отримали глобальне значення. Американська модель, яка ґрунтується на приватних ініціативах і комерціалізації контенту, стала еталоном кіновиробництва, орієнтованого на міжнародний ринок. Натомість французька модель, що спирається на державну підтримку та захист національного контенту, зберегла сильний акцент на культурній автентичності та суспільній ролі кінематографу.

Прикладом ефективності американської моделі є створення "системи студій" у 1930-х роках, яка інтегрувала виробництво, дистрибуцію та демонстрацію фільмів. Такі студії, як MGM, Warner Bros. і Paramount, забезпечували повний контроль над виробничим циклом, що дозволило їм експортувати культурний продукт до Європи навіть після Другої світової війни [4].

Французька модель, натомість, отримала імпульс у повоєнний період завдяки угоді Блюма-Бірнса 1946 року, укладеній між Францією та США [5]. Цей договір, хоч і відкрив французький ринок для американських фільмів, також закріпив квоти на показ місцевих фільмів. Державна підтримка, включаючи систему субсидій, та створення CNC (Centre national du cinéma), дозволила Франції не лише зберегти національну ідентичність, а й створити конкурентоспроможну індустрію, здатну протистояти голлівудському домінуванню [6] [7].

Ці моделі не лише демонструють різні підходи до управління кінематографією, а й підкреслюють важливість співпраці між державою та продюсерами у досягненні стратегічних цілей. Американська система спрямована на глобальну експансію, тоді як французька – на захист і розвиток локальної культури. Їхнє тривале співіснування і конкуренція підкреслюють, що обидва підходи мають сильні сторони залежно від політичного, економічного й культурного контексту.

Обидві моделі демонструють ефективну взаємодію між продюсерами та державою. У Франції продюсери зосереджуються на створенні контенту, що

підкреслює культурну спадщину та національні цінності. Водночас у США вони працюють у висококонкурентному середовищі, інтегруючи національні ідеї в глобальний контекст.

Ці підходи слугують прикладами того, як підтримка продюсерів сприяє реалізації стратегічних цілей культурної політики. Французький акцент на ідентичності та американська орієнтація на глобалізацію доводять, що продюсери можуть бути ключовими гравцями у зміцненні культурної дипломатії та позиціонуванні держави на міжнародній арені.

У сучасних реаліях інформаційної війни роль продюсера як вузькоспеціалізованого фахівця значно зростає. Це пов'язано з необхідністю ефективного управління ресурсами креативної індустрії, спрямованими на формування потужного інформаційного впливу [8]. Готовність держави підтримувати та створювати передумови для розвитку продюсерської системи, інтегруючи ефективні елементи вже існуючих моделей, є ключовим фактором для досягнення стратегічних зовнішніх і внутрішніх інтересів.

Першим кроком у поліпшенні ситуації може стати застосування принципу субсидіарності, який передбачає не лише створення нового інституційного забезпечення медіагалузі, але й делегування продюсерам частини повноважень державного апарату. Ці повноваження можуть охоплювати виробництво аудіовізуального контенту, залучення інвестицій у медіасектор та популяризацію бренду «Україна» на міжнародній арені. Водночас, важливо, щоб цей процес у відповідності до законодавства здійснювався під контролем громадського сектору, професійних союзів і асоціацій, забезпечуючи прозорість і відповідність стратегічним інтересам держави. Держава, зі свого боку, має залишити за собою право використовувати інтелектуальну власність, створену на її території, в інтересах суспільства, враховуючи сприятливі інституційні умови, які вона формує для розвитку медіагалузі.

Другим кроком має стати безумовно виражена комунікаційна та ресурсна підтримка міжнародних проєктів у сфері культури з боку державного апарату на всіх рівнях. Такі проєкти слід розглядати як ключову складову культурної дипломатії та "м'якої сили". Держава повинна забезпечувати необхідну

інфраструктуру, створювати сприятливі умови для міжнародних партнерств і гарантувати належне фінансування, інтегруючи ці ініціативи в стратегії просування національних інтересів на глобальній арені.

Водночас контроль за змістовим наповненням таких проєктів може здійснюватися через продюсерів як професійних посередників між державними цілями та потребами аудиторії. Завдяки своєму розумінню специфіки аудиторії та динаміки міжнародних ринків, продюсери здатні забезпечити відповідність контенту стратегічним пріоритетам держави, зберігаючи при цьому його конкурентоспроможність і привабливість для глобальної аудиторії.

І третім, ключовим кроком, має стати формування сильного кадрового потенціалу медіагалузі, з особливим акцентом на підготовці продюсерів як стратегічних управлінців. Продюсери відіграють вирішальну роль у всьому циклі створення аудіовізуального контенту — від вибору тематики та залучення інвестицій до адаптації продукту для міжнародних ринків і просування національних інтересів через культурну дипломатію.

Держава повинна ініціювати комплексну реформу освітньо-кваліфікаційної системи у сфері медіа, зосередившись на сучасних підходах до навчання, які інтегрують міжнародні стандарти. Це включає створення спеціалізованих програм з акцентом на продюсерську діяльність, стажування у провідних світових медіацентрах, а також партнерства з локальними та іноземними фахівцями. Окрім того, важливо забезпечити продюсерам можливість брати участь у стратегічних рішеннях на рівні державної культурної політики, що дозволить їм діяти як міст між інтересами суспільства, держави і глобального ринку. Цей крок не лише зміцнить кадрову основу галузі, але й закладе фундамент для конкурентоспроможного контенту, здатного відповідати викликам інформаційної війни та зміцнювати міжнародний імідж України.

Висновки

Україна стоїть перед необхідністю переосмислення ролі аудіовізуальної індустрії в умовах сучасних інформаційних викликів. Аудіовізуальні продукти можуть стати ефективним інструментом зміцнення національної ідентичності,

протидії дезінформації та просування позитивного міжнародного іміджу держави.

Для цього необхідно впровадити реформовану модель управління медіагалуззю, яка базуватиметься на принципі субсидіарності. Продюсери, завдяки своєму розумінню аудиторії та глобальних ринків, мають отримати більше повноважень у створенні контенту, залученні інвестицій та просуванні бренду «Україна» на міжнародній арені. Водночас важливо забезпечити прозорість і стратегічну спрямованість цього процесу через державну підтримку, контроль громадського сектору та професійних асоціацій.

Ключовим залишається розвиток кадрового потенціалу медіаіндустрії, особливо у сфері продюсерства. Інвестиції в освіту, міжнародне стажування та створення умов для професійного зростання продюсерів є запорукою створення конкурентоспроможного контенту, здатного відповідати викликам інформаційної війни та сприяти інтеграції України у глобальний інформаційний простір.

Таким чином, поєднання державної підтримки, ефективного управління та професійного досвіду продюсерів дозволить Україні створити потужний інформаційний ресурс, який працюватиме як на внутрішню, так і на міжнародну аудиторію, зміцнюючи позиції держави у світі.

Список використаних джерел

1. Nye, J. S. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Basic Books.
2. Телешун С. О. (2018). Виклики інформаційної безпеки: методи і стратегії. Інститут проблем інформації, Київ. https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/teleshun_vyklyky.pdf.
3. Дослідження Gradus. Ukrainians started watching Ukrainian movies more often. Gradus Research, 2022. <https://gradus.app/uk/open-reports/ukrainians-started-watching-ukrainian-movies-more-often/>.
4. Guback, T. (1969). *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Indiana University

Press. <https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-international-film-industry-western-europe-and-america-since-1945/section/33ec609f-6e50-4fc7-be6c-7a60c852716e>

5. Blum-Byrnes Agreement (1946). The cultural and economic implications of postwar French-American film agreements.
6. De Baecque, A. (1995). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Harvard University Press.
7. CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). Official website and resources on the French film industry's policies and support mechanisms. <https://www.cnc.fr/>
8. Статистичні та аналітичні дані у сфері креативних індустрій <https://mcsc.gov.ua/kreatyvni-industrii/statystychni-ta-analitychni-dani-u-sferi-kreatyvnykh-industriy/>

ВПЛИВ ВІЙНИ НА КІНЕМАТОГРАФ: АМЕРИКАНСЬКА КІНОІНДУСТРІЯ ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

МУСІЄНКО Оксана

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва і виробництва Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

Від самого початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, у вітчизняному суспільстві ведеться активна дискусія щодо держави і кінематографу. Чи мусить, і чи має право держава фінансувати кінематограф, у той час, коли, здавалось би, доцільнішим було перенаправляти всі можливі ресурси на безпосередньо воєнні зусилля? Якщо так, то який жанр мусить підтримуватися? Фільми, що знімаються повинні бути художніми, чи документальними? Це мають бути фільми, що закарбовуватимуть у національній пам'яті трагедію сьогодення для наступних поколінь, або ж навпаки, перевага має віддаватися легким комедіям, які допоможуть глядачу відволіктися бодай на якийсь час, від реальності війни?

Відповідь на всі поставлені запитання можна спробувати знайти в історичному досвіді.

Коли в Європі розпочалася Друга світова війна, американська кіноіндустрія знаходилася у конфлікті зі своїм власним урядом. У 1938 році, Федеральна комісія з торгівлі зацікавилася Голлівудом. Антимонопольний підрозділ Міністерства юстиції, виходячи з Антитрестового акту Шермана, подає в суд на основні голлівудські студії, стверджуючи, що протягом 20 років, вони «знаходились у конспірологічному зговорі спрямованому на обмеження торгівлі у царині виробництва, дистриб'юції та показу кінокартин у США». Ця справа стане відомою як справа Уряду Сполучених Штатів Америки проти «Парамаунта» і, через одне десятиріччя, знаменуватиме собою повну зміну стану речей у Голлівуді. Справа стосувалась 8 основних студій, 24 дочірніх компаній та 133 виконувачів директорів.

Конфлікт між студіями та урядом досить сильно загостриться напередодні початку Другої світової війни. Тоді ж, на початку 1939 року, Гаррі Уорнер відвідав Європу і швидко зрозумів, що війна зможе відкрити європейський ринок для ще більшого постачання американських картин. Він напише листа президентові США, в якому проситиме зупинити антитрестові позови до кінця війни, оскільки від цього може залежати майбутнє всієї кіноіндустрії. В іншому листі, до міністра комерції Гаррі Гопкінса, він зазначить, що американські фільми заробляють закордоном 150 мільйонів доларів щорічно.

Достеменно невідомо, наскільки саме аргументи Уорнера подіяли на Гопкінса з Рузвельтом. Але його тиск і спогади сучасників про стратегічну важливість кіноіндустрії під час Першої світової війни, могли переконати уряд трохи послабити свій тиск на кіноіндустрію. Було схоже, що зараз, як і тоді, американська адміністрація була готова надати певні економічні послуги у відповідь на ідеологічну підтримку.

Спочатку, до війни в Європі Голлівуд поставився легко. «Якщо буде повітряна атака, сміливо йдіть до РКО – у них роками не було хіта» - жартували дотепники (гра слів: «a hit» - гіт, та «to hit» - влучити).

Утім, атака на Перл Гарбор дуже швидко змінила настрої суспільства. А вступ Америки до війни у грудні 1941 року змусив і Голлівуд взяти участь у серйозних пропагандистських баталіях. Так само як і у 1914 році, уряди по обидві сторони Атлантики раптом зрозуміли, наскільки сильними і корисними є їх кіноіндустрії.

Влітку 1942 року, американський Офіс військової інформації створює Кінобюро. Студії проінструктовані перед зйомками будь-якого нового фільму з'ясовувати – чи корисний цей фільм у справі боротьби з ворогом? Від них вимагалось надсилати кожний новий сценарій до Бюро, для того, щоби там могли спокійно моніторити продукцію і, можливо, додавати якісь патріотичні меседжі.

Багато хто зі студійних босів пішов назустріч – з-поміж них були і Деріл Занук, і Джек Уорнер. Звичайно, вони швидко побачили всі економічні та політичні переваги від такої співпраці. Зрештою, якщо навіть не думати про

ідеологічну складову, контракти на зйомки пропагандистських фільмів здавались їм непоганим варіантом заробити. Продюсер Волт Дісней також тісно співпрацював із військовими, створюючи навчальні фільми для армії, такі як «Повітряна міць як запорука перемоги» (Victory Through Air Power). Інший відомий кіномитець, Френк Капра, працював із Джорджем Маршаллом, начальником штабу армії США, над серією фільмів «Чому ми воюємо». До речі, Капра включав у ці серії реальних кадри війни, що створило прецедент поєднання ігрового кіно з документальним. А після війни продюсери всіляко підтримували так званий «План Маршала», розраховуючи на те, що чим швидше Європа встане на ноги і поновить свою платоспроможність, тим більше американської кінопродукції вони зможуть споживати.

Війна спричинила дефіцит ресурсів (наприклад, плівки), що змусило продюсерів оптимізувати витрати. Продюсери, такі як Луїс Б. Майєр із «MGM» та Гаррі Кон із «Columbia Pictures», адаптували виробництво, відмовляючись від масштабних декорацій та значно скорочуючи бюджети. Уряд також рекомендував продюсерам уникати помпезних сюжетів, що могло б викликати невдоволення у воєнний час.

З технологічної точки зору, війна стимулювала прогрес у техніці кіновиробництва. Потреба в реалістичних батальних сценах та спецефектах призвела до інновацій у кінематографі та звуковому дизайні. Методи, розроблені для військових навчальних фільмів, були адаптовані для використання в комерційному кіно, що підвищило загальну якість кіновиробництва. Ця технологічна еволюція не лише покращила фільми воєнного часу, але й встановила нові стандарти для повоєнного кінематографа.

Загалом, війна мала глибокий вплив на економіку кіноіндустрії. Під час конфлікту багато чоловіків були мобілізовані до армії, що вилилося в дефіцит робочої сили в Голлівуді. Жінки тепер з'являлися не тільки перед камерою, а і за нею, що призвело до урізноманітнення перспектив і наративів у кіно. Ці зміни сприяли поступовому переходу до більшого представництва жінок у кіноіндустрії, і ця тенденція збережеться в наступні десятиліття.

Після війни кінопродюсери, такі як Джек Уорнер із «Warner Bros.», використовували ослаблення європейської кіноіндустрії для експорту американських фільмів, що сприяло подальшому глобальному домінуванню Голлівуду. Джек Уорнер також активно співпрацював із урядом США, просуваючи фільми, які підкреслювали демократичні цінності Америки. Нова адміністрація президента Трумана чудово розуміла, наскільки американським кінокомпаніям був важливим європейський ринок. І уряд запропонував їм послугу за послугу. Уряд заявив що повністю сприятиме просуванню американських фільмів закордоном у повоєнний час. Натомість від індустрії очікувалось, що її фільми будуть всіляко захищати репутацію і гарне ім'я Америки закордоном.

Таким чином, Друга світова війна стала переломним моментом для американських кінопродюсерів. Дерріл Занук, Волт Дісней, Семюел Голдвін, Джек Уорнер та інші продюсери, не лише адаптували свою діяльність до умов воєнного часу, а й відіграли важливу роль у формуванні громадської думки. Війна підсилила потужний засіб культурного впливу кінематографу вдома і закордоном, сприяючи подальшому розвитку індустрії, а фільми стали інструментом культурної дипломатії.

Список використаних джерел:

1. *Мусієнко О.* Вплив антимонопольного законодавства на розвиток американського кіновиробництва// Оксана О. Мусієнко - Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого; [редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.]. – К., 2016. – Вип. 18. – С. 115-121-0,4 друк. арк. - <http://visnyk.knutkt.com.ua/vipusk18.html>
2. *Bordwell D.* Film history. An introduction/ Bordwell D., Thompson K., – New-York: McGraw-Hill. – 1994.
3. *Cousins M.* The Story of Film/ Mark Cousins. - Thunder's Mouth Press, 2004.
4. *Clayton K.* Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies/ Klayton Coppes, Gregory Black. - Berkley: University of California Press, 1990.

5. *Puttnam D. Movies and Money/ David Puttnam.* - Knopf Doubleday Publishing Group; Reprint edition (January 1, 2000).

ІРОНІЯ І ГРОТЕСК У ТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

ОБРАЗЦОВА Анна

аспірантка кафедри кінознавства, Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Як відомо, мистецтво виконує цілу низку важливих функцій в житті людини: від естетичного та емоційного сприйняття життя до його соціального та філософського осмислення. Особливо яскраво такий мистецький підхід проявляється у творчості видатної української режисерки Кіри Муратової, чії фільми не лише відтворюють реальність, але й ставлять перед глядачем глибокі екзистенційні питання, змушуючи замислитися над сутністю людського буття та суспільних відносин.

«Є мистецтво, яке прагне безпосередньо впливати на почуття; є мистецтво, яке звертається до почуттів через розум. Є мистецтво, яке затягує у себе, створюючи почуття. Є мистецтво, що відчужує, провокуючи рефлексію.» - саме відчуження, про яке пише Сьюзен Зонтаг [2, с.177], у фільмах Кіри Муратової викликає у глядача необхідність шукати сенси за межами очевидного. Її роботи змушують замислитися над абсурдністю людських стосунків, суспільними умовностями чи загально прийнятною мораллю. Режисерка руйнує традиційну ідентифікацію глядача з героями, але при цьому не залишає його байдужим. Персонажі фільмів К. Муратової часто позбавлені психологічної глибини або рефлексії, яку глядач міг би очікувати. Вони діють у парадоксальних, абсурдних або емоційно розірваних контекстах, де рефлексія, якщо і є, то існує в формі натяків чи роздвоєних моментів. Зокрема, головний персонаж фільму «Настроювач» (2004р.) Андрій (Г. Делієв), незважаючи на його холодний розрахунок, іноді затримує погляд або поводить ся так, ніби починає сумніватися у правильності того, що робить. Однак саме цей відчужений, фрагментований спосіб оповіді створює ефект дистанції, який, за Зонтаг, є важливим для "провокації рефлексії" у аудиторії.

Але для того, щоб витримати таку дистанцію між глядачем та персонажами, режисер сам повинен мати відсторонений погляд на дійсність,

внутрішню свободу та відчувати розрив між ідеалом і реальністю. Теза К'єркегора: «Іронія – це визначення суб'єктності» [3, с.242] – цілком співвідноситься з творчістю К. Муратової, якщо розглядати її іронічний погляд як спосіб одночасно досліджувати і деконструювати реальність. К'єркегор вважав іронію формою суб'єктивного ставлення до дійсності, яке дозволяє дистанціюватися від даної реальності, ставлячи під сумнів її очевидність і об'єктивність. У цьому сенсі іронія стає не лише способом вираження, але й засобом "знищення" усталених уявлень, щоб звільнити місце для нового погляду на світ.

К. Муратова використовує іронію для демонстрації абсурдності, суперечностей і механістичності суспільного життя. Наприклад, у її фільмах повсякденні ситуації стають гротескними, а реальність виглядає настільки надуманою, що починає «руйнуватися» в очах глядача. Так у фільмі «Астенічний синдром» (1989р.) звичайна черга за рибою показана як «битва» за щастя, яке роздає продавщиця з цигаркою, а міліціонер на чергуванні у фільмі «Чутливий міліціонер» (1992р.) знаходить немовля у капусті, що дещо надумано, але створює дистанцію між глядачем і зображуваним світом, дозволяючи критично осмислювати те, що відбувається на екрані. Іронія у випадку К. Муратової – це скоріше її позиція чи погляд на світ, суб'єктивне ставлення до реальності, яке формує її спосіб сприйняття і відтворення дійсності на екрані. Водночас гротеск - це художній прийом, який поєднує в собі контрастні, часто несумісні елементи і характеризується перебільшенням, деформацією дійсності, і який режисерка використовує для втілення своєї іронічної позиції, демонструючи абсурдність як самої реальності, так і поведінки її персонажів.

Іронія у Муратової не мета, а засіб, який дозволяє дистанціюватися від реальності, не сприймаючи її як даність. В її фільмах іронія не завжди очевидна, але вона пронизує їхній тон, контекст і загальне сприйняття світу. У фільмі «Короткі зустрічі» (1967р.) любовний трикутник між героїнею (К. Муратова), її чоловіком (В. Висоцький) і молодою суперницею (Н. Русланова) здається типовим сюжетом мелодрами. У фільмі Муратова немов балансує між пафосом мелодраматизму й побутовим прозаїзмом. І їй вдається зберігати художню

цілісність картини завдяки органічному синтезу, здавалося б, зовсім різних художніх явищ [1, с. 93] Тонка іронія Муратової змінює сприйняття цієї історії: глядач бачить, що персонажі, хоч і прагнуть щирості, залишаються заручниками своїх слабкостей і страхів. Наявність персонажів немов «із реального життя», які «не грають роль», а немовби є героями телевізійного репортажу додають ситуаціям гротеску й абсурду. [1, с. 93]

У «Настроювачі» (2004р.) шахрайська схема головних героїв (Г. Делієв, Р. Литвинова) виглядає не стільки злочинною, скільки комічно недоладною, відображаючи моральне банкрутство та порожнечу їхнього існування. Через гумористичне подання К. Муратова досягає подвійного ефекту: глядач сміється, але цей сміх залишає гіркий присмак. Іронія тут стає дзеркалом, що показує несподівані й часом неприємні істини.

Головною силою іронії та гротеску є їхній вплив на емоційний стан глядача. Ці прийоми одночасно провокують сміх і викликають тривогу, створюючи внутрішній конфлікт. Глядач, сміючись над персонажами, починає відчувати незручність, усвідомлюючи, що ситуації у фільмі – це збільшене, гіпертрофоване відображення реальності, у якій він живе. Психологічний ефект гротеску та іронії полягає у тому, що вони виводять глядача із зони комфорту. Це емоційне напруження змушує шукати приховані сенси, переосмислювати свої уявлення про мораль, чесність, любов, суспільство. Наприклад, у фільмі «Довгі проводи» (1971 р.) тема нерозуміння між матір'ю та сином, який виріс і хоче поїхати з дому, представлена так, що глядач починає задаватися питаннями: що означає свобода? Як ми впливаємо на своїх близьких? Персонаж Євгенії (З. Шарко), яка демонструє надмірну драматичність у стосунках із сином Сашею (О. Владимирський), стає гротескним втіленням матері-маніпуляторки, чия любов до дитини перетворюється на нав'язливу ідею. Її поведінка одночасно трагічна й комічна.

Для створення гротескності своїх персонажів Кіра Муратова використовувала прийоми спрямовані на те, щоб показати їхню подвійність, дивакуватість і алогічність, одночасно викликаючи в глядача як сміх, так і дискомфорт. Режисерка часто обирала акторів з особливою зовнішністю

(нестандартні риси обличчя або «типажні» характери). Їхня гра ґрунтувалась на різких змінах настрою, що додавало гротескності. Мова і поведінка персонажів в її фільмах часто здаються невідповідними ситуації. Наприклад, вони кричать, сваряться або надмірно драматизують навіть найбанальніші моменти. Завуч школи Ірина Павлівна (О. Свенська) в «Астенічному синдромі» після діалогу на трохи підвищених тонах з вчителем просто почала його бити і душити, що виглядало дивною перебільшеною реакцією на майже звичайну робочу розмову. За рахунок міміки і жестів гра акторів часто нагадує театральну, де вираз обличчя й рухи навмисно перебільшені, створюючи карикатурність. Як, наприклад, образ мешканки комунальної квартири, у тому ж «Астенічному синдромі», яка своєю театальною манерністю виводить з рівноваги сусіда, який і так знаходиться у стані афекту через вбивство його друга Колі.

Повторення однакових реплік у фільмах К. Муратової є одним із характерних прийомів, який вона використовує для досягнення різних художніх та ідейних цілей. Повторення реплік додає сценам відчуття абсурдності, нагадуючи про циклічність і безглуздість життя або взаємодій персонажів, підкреслює те, як герої не можуть зрозуміти одне одного або самих себе. Мова стає порожньою, неефективною, а комунікація – замкнутим колом. У фільмі «Чутливий міліціонер» мешканці будинку як один повторюють репліки: «Приберіть цих псів, вони не дають спати. Собак вони розкормлюють, а людям жерти нема чого. В утильцех, на живодерню. Ви фашист! Та це ви фашистка! А ваша собака теж жид? А щоб ти здох, жид пархатий!» Ці знайомі, майже документальні репліки, дають відчуття хаосу, абсурду і недосконалості. Абсурдність ситуації підкреслюється коли звучить: «Людина вінець творіння!» «Собака друг людини, спочатку людство приручило, а потім... тварини.» Тобто в одній сцені ми бачимо нижчі прояви людської свідомості, дегуманізовані стосунки в суспільстві та водночас нагадування, що люди вважають себе царями природи. Це і є той розрив між реальним і ідеальним, який дає нам іронічний погляд на дійсність за допомогою гротескних персонажів.

Іронія та гротеск у фільмах Кіри Муратової – це потужні інструменти, які дозволяють режисерці показати світ у всій його багатогранності та

суперечливості. У її фільмах вони перетворюються на засоби емоційного впливу та досягнення філософської глибини, які руйнують звичні уявлення про кінематограф. Творчість Кіри Муратової – це не просто мистецтво, це виклик, який провокує глядача не лише на емоційну реакцію, але й на глибокий самоаналіз, підштовхуючи до переосмислення своєї ролі у світі. Завдяки цим прийомам Муратова створила унікальний кінематографічний світ, де комічне та трагічне співіснують у невпинному діалозі, залишаючи незабутній емоційний і філософський відбиток. Її творчість нагадує нам, що справжнє мистецтво – це інструмент для розуміння хаосу життя і пошуку сенсу у його протиріччях.

Список використаних джерел:

1. Журавльова Т. "Три історії про кохання: мелодраматизм в кіносвіті Кіри Муратової." / Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво 2 (2018). С. 89-97.
2. Sontag S. Against Interpretation and Other Essays. Spiritual style in the films of Robert Bresson / Penguin Classics, UK, 2009, p. 336 <https://www.yakaboo.ua/ua/against-interpretation-and-other-essays-942698.html>
3. Kierkegaard S. The Concept Of Irony / Edited and Translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong with Introduction and Notes p. 595 <https://archive.org/details/kierkegaard-soren-the-concept-of-irony/page/n237/mode/2up>

МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ПІДТРИМКИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА І ВИРОБНИЦТВА. ФРАНЦІЯ.

ПОГРЕБНЯК Галина

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри кінознавства
Київського національного університету театру кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого

ГРАНОВСЬКА Владислава

магістр менеджменту соціокультурної діяльності, викладач кафедри історії
мистецтв Державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка

Незалежне тепер від ідеологічного тиску, вільне від колись згубного тематичного планування кіномистецтво України (зокрема й авторське) уже не потребує сьогодні визначення шляхів його розвитку (оскільки такі окреслені). Нагальним питанням є активна реалізація оновленої моделі взаємодії між державою, інвесторами, продюсерами та кіномитцями: без комерційних надуживань у цій галузі й так само необхідного узгодження художньо-естетичних вимірів екранного мистецтва з його господарсько-виробничими можливостями. Важливо відзначити, що інтереси держави в продюсерській системі кінематографії представляють Держкіно та місцеві органи управління кінематографією. При цьому відносини між Держкіно та суб'єктами продюсерської системи, які залучені до виконання державного замовлення або яким надається державна фінансова підтримка, регулюються укладеними між ними договорами або державним контрактом. Однак і досі не вирішеною в практичному сенсі залишається проблема щодо залучення приватних інвестицій у виробництво та дистриб'юцію українських фільмів у кінотеатрах (продаж яких здійснюється на відкритих кіноринках, зокрема Одеському). На жаль, поки що не запрацював і прозорий механізм державного протекціонізму національного фільмового продукту, а саме: захищеність фінансових ризиків інвесторів, які вкладають кошти в розвиток галузі, податкові пільги та прокат українського кіно. Закцентуємо на тому, що відповідно до поки що кволо чинного Закону України

«Про Державну підтримку кінематографії в Україні», сума витрат на фінансову допомогу кіномистецтву в державному та місцевих бюджетах має виділятися окремим рядком і вноситися до переліку захищених статей видатків загального та спеціального фондів цих бюджетів, тоді як джерелом формування спеціального фонду на розвиток національної кінематографії повинен виступати спеціальний збір, який формується на кожен поточний рік у частині доходів.

Показово, що головним органом, який відповідає за спеціальний фонд, є створена 2018 року Рада з державної підтримки кінематографії (регламентована 9 статтею Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні»), до складу якої на паритетній основі входять як представники, котрих призначає Кабінет Міністрів України, так і члени Національної спілки кінематографістів України, яких обирають (чи то делегують) у порядку, визначеному статутними документами. Нагадаємо, що відповідно до повноважень вказаної Ради їй надано право створювати й затверджувати порядок роботи експертних комісій; надавати державну підтримку кіно у формах, що передбачені чинним Законодавством України; узгоджувати зміни істотних параметрів стрічки (особи режисера-постановника, автора сценарію, а отже, і творчої концепції кінотвору, його хронометражу, термінів виробництва, загального кошторису, кошторисної вартості) у процесі фільмування [3].

Глибоко й всебічно аналізуючи західноєвропейську систему державного управління кінематографією, С. Слепак вказує, що її реалізують за допомогою тарифних регуляторних механізмів і вона спроможна долати відсутність необхідних для кіновиробництва ресурсів із залученням і мобілізацією приватного капіталу аудіовізуального сегменту, забираючи при цьому незначну частку податків або повністю звільняючи деякі корпорації від оподаткування, або ж забезпечуючи відрахування на фільмовиробництво частки «податку від доходів для фізичних осіб»; чи то стимулюючи продаж акцій на кінострічку «фізичним і юридичним особам з метою отримання ними» відсотків після виходу кінотвору в прокат; або ж надаючи пільговий (відтермінований) кредит щодо «деяких видів кіновиробництва»; або залучаючи в продукування аудіовізуальних творів інвестицій венчурного (тобто кошти інвестиційних фірм

і фондів, котрі спеціалізуються на підтримці розвитку молодих компаній) капіталу [5].

Коли йдеться про європейську (бюджетну) модель продюсування, варто було би зацентрувати на досвіді фінансування кіновиробництва й прокату в деяких країнах, що включає підтримку держави та приватні фінансові ресурси й надає режисерові достатню свободу для авторського самовираження. Адже бюджетна модель базується на отриманні продюсером позитивної різниці між загальною кількістю одержаних коштів і прямими витратами проєкту та, крім того, спирається на наявність прибутку при отриманні фінансування на виробництво фільму і меншою мірою (ніж американська) орієнтована на вихід у широкий прокат. Не випадково саме кінематографістам Франції притаманні активні авангардистські пошуки, елітарні жанри – екзистенціалістська, інтелектуальна драма, а частка національних фільмів у прокаті сягає щонайменше 45%. Зауважимо, що в авторському кіно продюсер не нівелює авторське «Я» режисера. Тоді як продюсери, беручись за певний екранний проєкт, свідомі того, що можуть розраховувати як на допомогу численних громадських організацій, котрі фінансують кіноіндустрію та аудіовізуальну сферу, шукаючи кошти в приватних осіб, так і державу. Її передовсім представляє юридично та фінансово автономний, створений 1946 року Національний центр кіно та анімації (Le Centre national du cinema et de l'image animee, CNC), що забезпечує єдність концепції і реалізацію політики французького уряду в галузі кінематографії та інших мистецтв й індустрій, зокрема в аудіовізуального мистецтва). Крім того, у названій країні для врегулювання кіновиробництва 1985 року (коли прокатники відмовились брати участь у підтримці національного кіновиробництва) держава ініціювала створення низки товариств для фінансування кінопромисловості й аудіовізуальних засобів – SOFICAS, що відіграють роль посередників, збираючи й акумулюючи кошти для інвестування кінематографічної та аудіовізуальної продукції. У роботі «Моделі державного управління у сфері кінематографії» С. Слепак зазначає, що «за такої системи оплата здійснюється готівкою у формі угоди про партнерство із SOFICAS. Крім того, як вказує дослідник, «встановлюють податкові пільги для великих платників податків, якщо вони

інвестують проекти фільмів (у межах 25% цих доходів)». Автор статті артикулює думку про те, що означені товариства «мають право на отримання майбутніх доходів від використання коштів, але віддача від інвестицій є дуже ризикованою, оскільки це повністю залежить від успіху» кінострічки в прокаті. Учений переконаний, що такий «фінансовий механізм усуває можливості надання переваг “слабкішому” проекту фільму, що має місце в тих країнах, де такий механізм регулювання відсутній» [5].

Вкажемо, що у Франції передовсім держава як на загальнонаціональному, так і регіональному рівнях не лише зацікавлена у фінансуванні різноманітних закладів культури, зокрема, і незалежних, але й у потужному формуванні культурно-мистецького середовища, забезпеченні розмаїття пропозицій кінодемонстрації і доступності кіномистецтва глядацькому загалу. Проте, запобігаючи проявам корупції в кінематографічному сегменті вказаної країни, а саме нераціональному використанню коштів, на державному рівні була запроваджена система тарифікації собівартості виробленої кінопродукції відповідно до знімальних умов, згідно з якими кінострічки фантастичного жанру мають тривати щонайменше 45 хвилин екранного часу, а вартість виробництва 1 хвилини їх фільмового матеріалу не може бути нижчою за 5 000 євро, тоді як кінокартини, адресовані молодому глядачеві повинні мати хронометраж від 45 хвилин (і більше) із собівартістю 1 виробничої хвилини не менше 2 333 євро, і, зрештою, протяжність анімаційної продукції має становити 24 хвилин із собівартістю виробництва фільмової 1 хвилини 3000 євро [5]. Показово, що, окрім державної допомоги виробники фільмів у Франції можуть розраховувати й на інших суб'єктів підтримки кіно, а саме на діяльність товариств «фінансування кіноіндустрії та аудіовізуальної сфери, котрі збирають кошти у приватних осіб та інвестують їх у виробництво кіно- й аудіовізуальної продукції». Посол Франції в Україні **Жак Фор** якось зазначав, що «для французького бізнесу сприяти міжнародному визнанню мистецтва своєї держави – це честь! Приватний капітал охоче підтримує розвиток кіномистецтва: від виробництва – до презентації, зокрема, і на міжнародних фестивалях [1].

У роботі «Принципи та механізми фінансування французького кіно». Ж. Шапрон і П. Жессаті вказують, що фінансова допомога від Національного центру кінематографії може бути надана тільки тим кіноорганізаціям, котрі, будучи зареєстрованими у Франції, продукують і демонструють європейські екранні твори, а також фільмові продукти, де звучить оригінальна французька мова. До того ж, продюсерам, що вдаються до виробництва фільмів (герої яких спілкуються французькою) на території Франції держава надає привабливі податкові пільги. Заслуговує уваги той факт, що фінансування кінопроєкту CNC іноді здійснюється автоматично (тобто кошти надають продюсерові, якщо його попередній фільм здобув комерційний успіх), а іноді вибірково. Дослідники підкреслюють, що вибіркове фінансування кінопроєктів, націлене передовсім на підтримку дебютних, авторських та експериментальних фільмів, є досить вигідним, оскільки, зазвичай, це безпроцентна позика, яку не потрібно повертати [6]. Розглядаючи продюсерську діяльність на теренах виробництва й дистриб'юції авторського кіно у Франції, О. Кохан вказує на існування системи критеріїв у його оцінці – касові збори (а отже, прокатний успіх) і визнання на фестивалі, за якою продюсер і набирає відповідні бали. До того ж, у разі потрапляння авторської кінострічки на кінофестиваль категорії “А” спрацьовує механізм, коли продюсер може сподіватись або на отримання певної винагороди, або ж преференцій на майбутній авторський кінопроєкт. Генеральний продюсер кінокомпанії «*SOTA Cinema Group*» відзначає, що ця інституція, маючи високі рейтинги (а її проєкти не лише брали участь у фестивалях, що відбувались у Каннах, Венеції, Римі, а й, здобувши перемогу, отримали понад п'ятдесят призів), упевнено увійшла на європейський ринок фінансування, що є свідченням успішності її стратегії та спроможності підтримувати авторське кіно [2].

В аналітичній записці Національного інституту стратегічних досліджень щодо європейського досвіду підтримки національного кінематографу вказано, що неухильному розвитку французького кіно сприяє той факт, що потужними й, головне, безперебійними джерелами поповнення державного Фонду підтримки кіномистецтва є: спеціальний додатковий податок, уведений на вартість кожного

квитка, проданого в кінотеатрах (10,7 % від вартості), котрий становить 20 % бюджету Фонду; податок на телевізійні служби (5,5 % доходів), податок, що стягують з інтернет-провайдерів (а це 5,5 % абонентної плати за телевізійні послуги) і становить 75% бюджету; уведений податок на відеопродукцію (2 % доходів від комерційного показу відеозаписів) – 4 % бюджету [4,с.295].

У підсумку зазначимо, що усе вищезазначене свідчить про те, що соціально спрямовані механізми підтримки кіно у Франції дають змогу кінематографістам не залежати від ринкових законів і виробляти якісний екранний продукт, котрий сприяє збереженню національно-культурної ідентичності країни, що не зайвим було вивчати й реалізовувати на теренах виробництва й дистрибуції аудіовізуальної продукції в Україні.

Література

1. Виробництво фільмів повинно бути поза політикою.
URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/3555211.html> (дата звернення: 12.12.2024).
2. Десятерик Д. Олег Кохан: У наших силах дати світові український новий кінематограф. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/58971/2011-01-07> (дата звернення: 13.12.2024).
3. Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні».
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 20.12.2024).
4. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
5. Слепак С. Моделі державного управління в сфері кінематографії.
URL: file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/DeVr_2013_12_28.pdf (дата звернення: 16.12.2024)
6. Shapron J., Jessati P. Principes et mécanismes de financement du cinéma français. URL: [https://www.lagbd.org/Le_mode_de_financement_d_cin%C3%A9ma_fran%C3%A7ais_\(fr\)](https://www.lagbd.org/Le_mode_de_financement_d_cin%C3%A9ma_fran%C3%A7ais_(fr)) (дата звернення: 17.12.2024)

ГЕОГРАФІЧНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА НА ПРИКЛАДІ РЕЖИСЕРСЬКОГО ДЕБЮТУ «АНДРІЄШ» 1954 РОКУ

ПРЕДАЧЕНКО Оксана

студентка кафедри кінознавства Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

«Нема мистецтва, якщо у художника нема дитинства.

У мене було дитинство і все моє мистецтво іде з дитинства.»

Сергій Параджанов

Творче життя митця подібне до будь-яких природних циклів: збирається по краплині в нуртуючий потік, котрий на схилі літ слабне. Звісно, це лише правило, а не аксіома, та цьому правилу коряться навіть генії. Сергій Параджанов сам визнавав, що перші роботи були не найуспішнішими в його режисерській кар'єрі. Проте пильне око дослідників зауважило дрібні зерна того унікального авторського стилю в кінематографічних початках “дотиньового періоду” режисера, що буйно розквіт в “Тінях забутих предків” і подальших його стрічках. Прикметно, що вже в дебютному фільмі Параджанова “Андрієш” 1954, знятого спільно з Яковом Базеляном, можна спостерігати ознаки тяглих міжконцептуальних переходів в його фільмографії поміж різних культур, за допомогою універсальних уявлень про світобудову в протиборстві Світла та Темряви.

Стрічка є екранізацією молдавської народної казки. “Андрієш” - була спочатку записана у віршах Єміліаном Буковим та набула сценічного втілення, як опера, потім вже ожила на екрані за сценарієм письменника у співавторстві з Г. Колтуновим та С. Ляліним. А вже в 70-х казку поставили, як балет. Перший варіант стрічки “Андрієш” 1951 року не зберігся - то була дипломна робота Сергія Йосипович під назвою “Молдавська казка”. За згадками самого режисера, ідею екранізації подав сам Олександр Петрович Довженко, проте якихось

документальних підтверджень цьому немає. А вже після направлення на Київську кіностудію, де вже встиг попрацювати асистентом режисера на зйомках фільму “Максимка” В. Брауна (1952 р.), Параджанов взявся, за участі Базеляна, до повнометражної, кольорової картини.

“Андрієш” виявився ігровим дебютом і для молодого Молдавської кіностудії, тоді ще, документальних фільмів, разом з якою співпрацювала Київська кіностудія в даному проєкті. Станом на початок зйомок Молдовська студія документальних фільмів лише рік як відокремилась від Одеської кіностудії, в підпорядкування котрої перейшла у 1949 році, після свого заснування, як дочірнє підприємство Центральної студії документальних фільмів у Москві 1947 року. І тільки 1957 року студія була реорганізована і перейменована в Студію хроніко-документальних фільмів “Молдова-фільм”. Такі перетворення не даремні, адже до 1940 року існувала Молдавська Автономна Радянська Соціалістична Республіка (Молдавська АРСР) у складі Української РСР, то і кінематографія двох республік успадкували взаємозв'язки. Так чи інак, легка рука молодого випускника ВДІКу, заклала одну із замкових цеглинок Молдавського національного кіно-міфу.

Казка, про маленького пастуха, майстра гри на флюєрі, що вирушає на пошуки своєї загубленої отари та вступає у боротьбу зі лютим чарівником Чорним Вихром, щоб допомогти богатиреві Войнованові врятувати кохану Ляну, чудесним чином пророкує образи і навіть цілі сюжетні конструкції в наступних фільмах у творчій біографії режисера.

Можна зауважити очевидний перегук між образом мольфара Юрія з “Тіней забутих предків” та образом Чорного Вихру - злого чарівника, повелителя стихій, котрому кориться все живе. Але Чорному Вихрові противні люди, йому обридла навіть музика, як провідник людських емоцій та почуттів, котру виграє на своїй флюєрі Андрієш. Флюєру подарував пастушкові богатир, котрим захоплюється малий, Войнован, як символ своєї сили та мужності. Пастушина музика дратує чаклуна мов зубний біль і спонукає покинути свою скелю та рушити до селянських помешкань аби помститись. Власне тоді й починає нанизуватись сюжет, коли чаклун вихоплює Ляну із загального кола на танцях, мов зі звичного

кола буденного життя. У сцені викрадення Ляни Чорний Вихор демонструє свою силу і владу над силами природи, як це робить Юрій в епізоді “Мольфар”, хоч звісно епізод “Теней...” зафільмований в рази майстерніше. Відмовившись від комбінованих і павільйонних зйомок, бутафорських велетнів і складного гриму, Параджанов в «Тінях...», щоб показати можливості мольфара впливати на природу, демонструє це кількома спалахами на екрані, що має органічніший вигляд.

В цілому, спадає на думку цілий ряд “збігів”, адже так часто Параджанов звертається до міфології різних народів, що своєю чергою мають елементи універсальної сюжетної побудови для міфів безлічі народів і країн, і виражених в їх народній творчості.

Схожість можна підмітити й у картинах «Андрієш» і «Ашик-Керіб» (1988 р.). Приміром лінія кохання Войнова і Лян, що реалізована повною мірою в його останній стрічці між Ашик-Керібом та Магуль-Мегері, відіграє важливу роль на етапі зав’язки, як “поклик до подорожі” Андрієша (а саме, викрадення Ляни), а також на етапі розв’язки – коли на допомогу Андрієшу у боротьбі з ворогом надходить Войнован з ватагою.

Далі, рушаючи в далекі краї на пошуки своєї отари Андрієш отримує благословення старенької сліпої, котра почувши розмову Андрієша з фльоєрою приймає того за дорослого парубка. Схоже благословення отримує Ашик-Керіб від своєї сестри. Подібною благословительською виступає і провидиця Вардо в “Легенді про Сурамську фортецю” (1984 р.).

Вирушаючи в путь Ашик-Керіб перетинає символічну річку, ніби переходячи в інший світ, та полишивши на березі свій одяг, котрий викрадає його суперник. Андрієш отримує напуття від верби, яка дарує йому в подяку свій листок, здатний повернути голос чарівній фльоєрі, що зник після нальоту Чорного Вихра. А згодом пастушок також здійснює перехід за допомогою річки, котра розкриває чарівний голос інструменту та приносить малого своїм потоком до лігва в скелі Чорного Вихра. Поворотним моментом постає річка і в “Тінях...” - води Черемош забирають Марічку. Також за допомогою кадру, де Іван пере на скреслій річці сорочку, режисер вирішив продемонструвати плин часу та

поступове розвіювання мороку горя над героєм. Деякою мірою ріка забрала і самого Івана, згадуючи сцену зі сплавленням лісу.

Слід також згадати епізод, в якому Пекале допомагає хлопчикові подолати страх перед Чорним Вихром за допомогою ляльки Барба-Кота та секретної зброї - сміху. Окрім того, що на сучасний погляд, цей сюжет видається демонстрацією психотерапевтичної практики проживання негативних вражень та страхів для дитини, звернемо більш пильну увагу на фігурку Барба-Кот (брата Вихра). Сергій Йосипович не раз у своїй фільмографії використовуватиме ляльку, адже сам був неабияким майстром їх створення, за допомогою них він доповнюватиме композицію в кадрі, застосовуватиме, як допоміжний елемент в оповіді, або символ. Лялька - це сакральний об'єкт, використовується для проведення різноманітних ритуалів, присутній у контексті різних культур. Пекале допомагає Андрієшу перемогти страх засобом сміху, десакралізуючи образ Барба-Кота через іграшку.

Цікаво вирішений й епізод з Дубом-Стежаром. “Стежар” (stejar), що так співзвучний з українським словом “Стожар” (обгороджене місце на сіножаті з копицями, звідтіля і назва скупчення зірок - “Стожари”) насправді перекладається з румунської як - “дуб”. Таким чином утворилась досить мила тавтологія, що криє в собі історію полеглого воїна у битві з Чорним Вихром, із серця котрого виросло дерево, куди переселилась його душа. Зрозумівши, що не зміг повністю здолати суперника, чаклун пронизує його стрілою і дуб через це горить та тліє живо. Дуб-Стежар просить Андрієша віднайти останній жолудь на своїх гілках, котрий після потрапляння в ґрунт дасть можливість душі воїна заново переродитись. За допомогу Стежар винагороджує Андрієша чарівним конем, який повинен допомогти хлопчикові дістатись до місця останньої битви з Чорним Вихром. Зауважмо, що чарівний кінь стрічається і в останній роботі режисера “Ашик-Керіб”. Там головний герой долає мигцем велику відстань, аби повернутись додому та до коханої.

Таким чином Андрієш опинившись на скелі Чорного Вихра, знаходить своє стадо та викрадених чаклуном юнаків і дівчат, що обернені в камінь та ніби вмурувались в стіни фортеці. Схожий мотив зустрічається в “Легенді про

Сурамську фортецю”, де за пророцтвом фортеця не встоїть проти навали ворога, доки в стіну не буде вмурований найгарніший юнак в країні. Андрієш починає грати на флюїді аби розбудити всіх, хто скам'янів та мелодія уривається - Чорний Вихор обертає на камінь і самого пастушка. Проте чаклунові не судилось торжествувати, адже на допомогу своїм друзям та коханій надійшов Войнован з парубками, котрі перемогли Вихра і звільнили заточених в камені бранців. Так закінчується подорож хороброго пастушка Андріяша, а фільм завершується поглядом хлопчика в далечінь та у світле своє майбуття.

Звісно, дебютна стрічка Сергія Параджанова далека за рівнем майстерності від “Тіней...” та наступних робіт режисера за ними, проте “Андрієш” є чудовим зразком українського дитячого кіно, котрим завершується період “малокартиння” у цьому напрямі та розпочинається нова ера українського кінематографа, в котрому знаходиться місце і для дитини.

Крім того, вимальовується певна діалогічність між роботами Параджанова, що найбільше помітна в першій та останній картині - “Андрієш” (1954 р.) та “Ашик-Керіб” (1988 р.). Таким чином можна прослідкувати еволюцію міфопоетичного начала в стрічках режисера, вдосконалення його навичок у виразних засобах. Міфічне та магічне у фільмах Сергій Йосипович демонструє через цілком реальні речі, позбавляючись умовності та виводячи її на інший, поетичний рівень. В його стрічках часто бачимо умовність, засновану на пластиці, за принципами *commedia dell'arte*, де панують герої-маски, що найбільш виразно помітно в “Легенді про Сурамську фортецю”.

Ознаки міфологічного космогенезу наявні для всіх робіт режисера, котрі він будував у зв'язку з національними міфологічними структурами Молдови, України, Грузії, Вірменії та Азербайджану (через Балкани та українські Карпати до Кавказу), що мають якесь язичницьке начало. Таким чином “Андрієш” є відправною точкою у географічній мандрівці-поверненні режисера до початків свого уявлення про світобудову.

Список використаних джерел:

1. Газда Я. (1995) «... у вас починалося щось нове». Київ: *Кіно-Театр*. №1. С. 2-3.
2. Дзюба І., Дзюба М. (2021). *Сергій Параджанов. Більше за легенду*. Вид. 2-е. Київ: Дух і Літера. 224 с.
3. Скуратівський В. (2017) *3 кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр»*. Київ: Арт-Книга. 184 с. (Сер.: Кінематографічні студії, вип. 7)

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФІНАНСУВАННЯ ВИРОБНИЦТВА ФІЛЬМІВ

ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

РОСЛЯК Роман

провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, доцент

Питання, здавалося б, доволі просте – фінансування фільмів Олександра Довженка, як і інших фільмів, за радянських часів, відбувалося винятково державою. Так воно і було. Проте чи не кожен режисер намагався «вибити» максимальне фінансування для зйомок свого фільму. Для цього існували різні способи. Наприклад, експедиції, що, зокрема, передбачали виплату знімальній групі коштів на відрядження. У 1920-х рр. на Одеській кінофабриці до такої практики вдавалися чимало режисерів, хоча далеко не кожен фільм вимагав експедицій... Інші методи – значне завищення кошторису фільму (у такому разі виходила значна «економія» коштів) або ж, навпаки, заниження (до такого кроку режисери вдавалися, аби фільм був запущений у виробництво, а потім дирекції кінофабрики, аби завершити картину, все одно доводилося збільшувати кошторис).

Олександр Довженко не був винятком із цих правил, тож ми маємо намір з'ясувати деякі особливості фінансування фільмів режисера.

Фільмом, що вивів Довженка до світових вершин, стала «Звенигора». Вочевидь, незначний на той час статус Довженка ще не давав йому змоги вимагати якогось значного фінсування. Тож фактична вартість фільму становила 75 тис. крб при попередньому кошторисі у 84,4 тис. крб [2, 125]. Тобто економія склала майже 10 тисяч.

Ці дані містяться у доповідній записці Одеського окрввідділу ДПУ УСРР про недоліки у роботі Одеської кінофабрики від 9 квітня 1928 р. Загалом висновок чекістів невтішний: «Особливо цінних і видатних фільм Одеська фабрика ні за цей період, ні раніше не випустила. Деякий виняток являє картина

«Звенигора», навколо якої у пресі було створено великий галас (за наявними відомостями, за прямого сприяння режисера Довженка, який має широкі зв'язки серед літераторів та рецензентів). Для широкого загалу глядачів картина є абсолютно незрозумілою, і в прокаті вона провалилася» [2, 127].

Із підвищенням статусності у Довженка зростають вимоги щодо збільшення фінансування його фільмів. Як зазначав у жовтні 1929 р. агент «Кашолін», «його розпещеність спричиняє зайві витрати і шкідливо впливає на інших режисерів. Особливо вередує Довженко при складанні кошторису, де він ніколи не хоче поступитися дирекції в асигнуванні тієї чи іншої суми на якусь особливу зйомку» [2, 150].

Стосувалося, це, вочевидь, епізоду смерті діда (актор М. Надемський) у садку, яким розпочинався фільм «Земля». Здійснивши пробне знімання і переглянувши плівку, режисер вирішив, що садок у Києві знімати вже неможливо (пізня осінь, відсутність зелені), і вимагав їхати для цього у Сухумі. Разом на ці справи Київська кінофабрика витратила сім тисяч крб [2, 147].

Та найбільше збільшення витрат відбулося під час зйомок фільму «Щорс». Член знімальної групи, а до того чекіст М. Рильський (не плутати з Максимом Тадейовичем), інформував помічника начальника 6-го відділення УДБ УНКВС по Київській області Ф. Чередниченка, що за п'ять місяців знімального періоду (не рахуючи чотиримісячного підготовчого періоду) «витрачено близько двох мільйонів і майже нічого не знято, а те, що знято – або піде в кошик, або буде перезніматися. Окремі декорації знято вже по два рази і знову перезніматимуться. [...] Все що не знімаємо – перезнімаємо знову» [2, 417].

20 серпня 1937 р. заарештовано командувача військ Харківської військової округи Івана Дубового. У 1919 р. він був заступником М. Щорса, відтак йому у фільмі відводилося значне місце. Зокрема, був знятий важливий епізод, де актор, який виконував роль Дубового, вів війська в атаку

У результаті арешту Дубового майже весь відзнятий матеріал виявився непридатним для використання (один з агентів спецслужб повідомляв, що фільм необхідно знову перезнімати. а Довженко вражений цією невдачею, оскільки картину було знято на 90% [2, 514]).

Більше того, існувала велика ймовірність того, що Довженка звинуватять у втраті «політичної пильності»: він не лише своєчасно не розпізнав «ворога народу», а й зробив його однією із головних дійових осіб у своїй картині.

Внаслідок цих потрясінь у Довженка стався інфаркт і тривалий час він перебував на лікуванні. Наприкінці січня 1938 р., після тримісячного перебування у підмосковному санаторії, режисер нарешті повернувся до Києва й у перших числах лютого планував продовжити зйомки.

На значні перевитрати звернув увагу і новий керівник радянської кінематографії (а донедавна – чекіст) С. Дукельский. У своїй статті у газеті «Правда» він зазначав: «Картина „Щорс“ перебуває у виробництві вже кілька років і в даний час знімається майже наново (на 80%). Збитки по одній тільки цій картині сягають 3 млн рублів» [1].

Дещо відмінні дані прозвучали з вуст, вочевидь, працівника Київської кінофабрики, який сховався за агентурним псевдонімом «Самойлов»: за кошторисом на «Щорса» передбачалося близько 3 млн крб, а перевищення вже склало 1,7 млн [2, 511].

Здавалося, режисер потрапив у безвихідну ситуацію, і будь-який фільм за таких обставин чекало закриття – і це в кращому разі. Та «Щорса», як відомо, Довженкові замовив сам Й. Сталін. Тож багато хто – і друзі, і недоброзичливці – чекали на завершення зйомок. Наприклад, М. Бажан небезпідставно вважав, що провал фільму «Щорс» матиме непередбачувані наслідки не лише для самого режисера, а й негативно позначиться на українській культурі загалом: «Загибель Довженка – це загибель українського кіно та усієї української культури» [2, 525].

У березні 1939 р. Довженко нарешті завершив роботу над фільмом. Картина мала колосальний успіх і це сприяло ще більшій довірі Сталіна до режисера (недаремно ж Довженко був відзначений Сталінською премією I ступеня).

Цей тріумф дещо зіпсував С.Дукельский, запитавши у режисера: «Скільки витратили на картину селітри?» Про цей випадок Довженко розповідав як образливий анекдот [2, 548].

Список використаних джерел:

1. Дукельский С. На путях перестройки кинематографии. *Правда*. 1938. 9 августа.
2. Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: зб. архів. док.: в 2-х т. / передм., упоряд., комент., прим. Р.В. Росляка; вступ. ст. С.В. Тримбача, Р.В. Росляка; М-во культури та інформ. політики України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. Т.1. 1919-1940 рр. 750 с.

ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА: БАЛАНС ТВОРЧОСТІ, ОРГАНІЗАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ МІСІЇ

СУШКО Павло

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

Сучасний продюсер – це не лише організатор кіновиробництва, але й важливий посередник між творчістю та комерцією. Його роль включає поєднання мистецької чутливості, фінансової грамотності та лідерських якостей. Особливо актуальною постає функція продюсера в контексті національного виховання та формування культурної ідентичності в Україні.

Слід враховувати, що повномасштабна війна Росії проти України спричинила серйозні виклики для вітчизняної кінематографії. Зруйнована інфраструктура, обмежене фінансування, ризики для життя творчих команд та ускладнене міжнародне співробітництво – усе це впливає на можливості створення якісних аудіовізуальних продуктів. У таких умовах професія продюсера набуває особливого значення, адже саме він стає ключовою фігурою у відновленні галузі, збереженні національної ідентичності та донесенні голосу українського народу до світової спільноти.

Формування особистості продюсера потребує чіткої стратегії виховання, яка включає оволодіння мовною культурою як вищою формою соціалізації та основами мистецтва як ключової галузі людської культури. Адже, як слушно зазначає культуролог С. Волков, мистецька освіта спрямована на розвиток духовної сфери особистості через усвідомлене освоєння естетичних цінностей та створення мистецьких об'єктів у процесі навчання [1, с. 13].

Недарма ж Діно Де Лаурентіс, коли його запитували про якості, якими повинен володіти будь-який продюсер, зауважував, що для того, аби «стати великим продюсером, у вас повинно бути щось всередині вас, чого я не можу вас навчити... Вам потрібне художнє відчуття всередині вас, щось, що розділяє

митців і не митців» [3, с. 106]. Мистецька освіта, безумовно, здатна сформувати відповідні дороговкази, які допоможуть продюсеру у його подальшій діяльності.

Крім того, американські та європейські автори звертають увагу на креативність – у тій чи іншій формі – як невід’ємну якість кінопродюсера, визначаючи його чи її як «творчого провидця», наділеного великим «мистецьким темпераментом» або «силою уяви» [5, с. 59; 8, с. 223; 12]. Більше того, самі продюсери часто стверджують, що креативність є необхідною умовою для ефективної роботи. Голлівудський кінопродюсер Девід Льюїс, який назвав свої мемуари «Креативний продюсер», стверджував, що продюсеру потрібне «почуття креативності... відчуття драматизму, відчуття характеру та розвитку персонажа, відчуття того, як далеко ти можеш і не можеш зайти»; лише таким чином продюсер міг отримати найкраще від тих, з ким він працював» [11].

Разом з тим, кіновиробництво, безумовно, є одночасно промисловим та комерційним мистецтвом і, отже, зумовлене складним процесом розробки. Людські, фінансові та матеріальні ресурси настільки складні та вимагають такого рівня художніх і технічних навичок, що кожен фільм є кінцевим результатом спільних зусиль. Тому здатність створити аудіовізуальний твір вимагає контролю не лише над творчими аспектами, а й над самим процесом виробництва. Саме тому Д. Лукас визнає: «Як творча людина я добре усвідомлюю, що ті, хто контролює засоби виробництва, контролюють творче бачення» [10]. Іншими словами, ті, хто займається виробництвом фільму, мають ключ до творчого впливу на нього. Саме з цієї причини останнім часом домінуючою тенденцією є переобрання на себе ролі виробника іншими художніми талантами, такими як письменники, режисери та актори [7], адже «творчий внесок продюсера може бути дуже великим або дуже малим. Продюсер, який бере активну участь у нагляді за кастингом, написанням, оформленням і монтажем, може мати значний вплив на стиль і зміст готової постановки; інші продюсери можуть зосередитися на адміністративних і фінансових обов’язках і залишити творчі рішення іншим» [6, с. 81].

Зазначимо, що хоча відмінність між мистецькою та бізнес-орієнтацією здатна описати різницю між деякими продюсерами, більшість дослідників вважають

ключовою якістю продюсера вміння поєднувати «мистецьку чутливість із фінансовим розумом» і, отже, діяти як своєрідний посередник між комерцією та мистецтвом. Цю компетентність англійський кінопродюсер Майкл Балкон назвав «подвійною здатністю продюсера як творчої людини та опікуна грошових мішків» [9, с. 11].

З ним солідарний британський кінопродюсер Ерік Феллнер, який стверджував, що продюсер потребує поєднання «творчого розуміння, щоб зробити правильний вибір і ділової хватки, щоб викласти весь проект належним чином». У свою чергу американський актор, лауреат премії «Оскар» (1959), багаторічний президент Гільдії кіноакторів та голова Американського інституту кіно Чарлтон Гестон, який за свою довгу кар'єру встиг попрацювати з багатьма видатними продюсерами, вважав, що «справжній продюсер – це особлива комбінація, ні птах, ні звір (або, можливо, і те, і інше). Він повинен мати здорові творчі інстинкти щодо сценарію, кастингу, дизайну... щодо фільму. У той же час він повинен мати залізне розуміння логістики, планування, маркетингу та витрат... понад усе витрат» [9, с. 11].

Це потужне поєднання достатньо суперечливих талантів дозволяє продюсерам виконувати ту функцію, яку французький соціолог і філософ П'єр Бурдьє вважає по суті посередницькою роллю, посередництвом між творчим світом письменників, режисерів, зірок і кінематографістів та світом фінансів й ділових угод. Саме таке поєднання мистецтва та комерції дозволяє продюсеру, як правило, взяти загальну відповідальність за виробництво [9, с. 11].

При цьому важливо враховувати, що «сучасний підхід до підготовки мистецького діяча має базуватися на формуванні першочергово важливих компетентностей: уміти добувати користь із досвіду, пов'язувати свої знання і впорядковувати їх, організовувати власні прийоми вивчення, уміти вирішувати проблеми, самостійно розвиватися в професії впродовж усього життя, приймати рішення – узгоджувати розбіжності та конфлікти, уміти домовлятися і виконувати контракти» [2, с. 260]. Фактично, мова йде про «розвиток потужної творчої особистості, спроможної вести гідний діалог із реципієнтом твору» [2, с. 240].

При цьому продюсер, на думку Ш. Вортінгтон, обов'язково повинен бути організованим, достатньо освіченим і знати всі аспекти процесу виробництва фільму, незважаючи на здатність творчо вирішувати проблеми. Більш того, продюсер не повинен боятися брати на себе відповідальність і приймати рішення, а також бути готовим до наслідків цих рішень. Остання, але не другорядна навичка, полягає в тому, що продюсер повинен мати гарні комунікативні навички, оскільки велика частина цієї роботи полягає у спілкуванні з людьми, допомагаючи вирішувати їхні проблеми. Крім того, продюсер відіграє центральну роль у формуванні команди, оскільки він несе відповідальність за формування довіри та здорової культури в команді» [14, с. 11].

Керівник продюсерської програми Пітера Старка Лоренс Турман, який у своїй книзі наводить ключові характеристики, якими повинен володіти майбутній продюсер, щоб ефективно конкурувати у сфері виробництва кіно.

Так, на його думку найкращою мотивацією для того, щоб стати продюсером, є бажання вплинути на світ завдяки створеним фільмам; і професія продюсера може дозволити це зробити, оскільки він чи вона контролює кожен аспект фільму, приймає найважливіші рішення та має вплив на оточуючих. Однак, щоб отримати цю «силу», людина повинна володіти певними характеристиками та навичками. Тобто, професія продюсера придатна передусім для тих, хто не боїться викликів і вміє їх вирішувати, оскільки ця робота практично складається з них; наприклад, Браян Грейзер (продюсер фільму «Прекрасний розум», який отримав премію «Оскар») стверджує, що день продюсера – це американські гірки, і ви повинні знати заздалегідь про кожен поворот. Л. Турман погоджується з цією думкою та додає, що ніщо не може бути більш захоплюючим, ніж процес створення фільму. Однак ця робота не для всіх, оскільки це не просто робота, а спосіб прожити ціле життя [4, 13].

Водночас не слід забувати, що продюсер бере на себе не лише відповідальність за реалізацію ідеї фільму, вироблення та розповсюдження аудіовізуального твору, але й здійснює надзвичайно потужний вплив на національне виховання, формування духовних ідеалів суспільства тощо.

Зазначимо, що у воєнний та, особливо, повоєнний час творчі індустрії можуть суттєво змінити структуру економіки, принести прибуток державі, а також працювати на культуру, позитивно впливати на формування моральних та етичних засад суспільства. А у підсумку – сприяти формуванню розвинутого та ефективного громадянського суспільства в Україні шляхом формування національної та громадянської ідентичності.

Останнє, на нашу думку, повинно стати одним із завдань сучасного інституту продюсерства, адже продюсер не лише здійснює фінансову діяльність, а й має вплив на творчий процес створення аудіовізуального твору. Відповідно творча місія продюсера – розповідати про Україну, представляти українську культурну та національну ідентичність через мистецтво і таким чином формувати нові політико-культурні уявлення про Україну не лише на національному, але й міжнародному рівні.

Список використаних джерел:

1. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Інститут культурології НАМ України. Київ. 2010. 248 с.
2. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
3. Adler T. The Producers: money, movies and who really call the shots. London: Methuen. 2004. 287 p.
4. Creswell J. W. Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among the Five Traditions. Sage Publications. – 2nd ed. 2007. 414 p.
5. Dadek W. Economía cinematográfica. Madrid: Rialp. 1962. 302 p.
6. Draig D. Behind the Screen: The American Museum of the Moving Image Guide to Who does What in Motion Pictures and Television. New York: Abbeville Press, 1988. 128 p.
7. Goodridge M. Producers who actually produce. [Electronic Version]. Screen Daily. 2010, January 21. URL: <http://www.screendaily.com/reports/opinion/producers-who-actuallyproduce/5009883.article>
8. Katz E. The Film Encyclopedia. New York: G.P. Putnam's Sons 1979. 1266 p.
9. Kember J. Beyond the Bottom Line: The Producer in Film and Television Studies. Edited by Andrew Spicer, Anthony McKenna, Christopher Meir. Bloomsbury Publishing USA, 2014. 304 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=PMDGAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=the+historiography+of+the+formation+of+the+film+producer+&ots=GgI>

hp0Ch-q&sig=CXGWrcCkWd1oj5UmGapoQcWpaVo&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20historiography%20of%20the%20formation%20of%20the%20film%20producer&f=false

10. Lane R. The Magician. Forbes, 1996, March 11. URL: <https://www.forbes.com/2002/05/15/0516lucasinterview.html?sh=2963ae6347b5>

11. Lewis D., Curtis James. The Creative Producer: A Memoir of the Studio System: A Memoir of the Studio System. Scarecrow Press 28 Jun. 1993. 282 p. URL: <https://www.amazon.co.uk/Creative-Producer-Memoir-Scarecrow-Filmmakers/dp/0810827204>

12. Mörtzsch F. La industria y el cine. Madrid: Rialp. 1964.

13. Thurman L. So you want to be a producer. Crown, 2005. 288 p.

14. Worthington C. Producing. AVA Publishing SA, 2009. 176 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Producing.html?id=jrv7xwEACAAJ&redir_esc=y

АВТОРСЬКЕ КІНО СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА ТА КІРИ МУРАТОВОЇ – ЯК ВЕКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АВТОРСЬКОГО КІНО (ДО ЮВІЛЕЇВ МИТЦІВ У 2024 РОЦІ)

ТОМАШПОЛЬСЬКИЙ Дмитро

доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва і виробництва Інституту екранних мистецтв Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заслужений діяч мистецтв України; член Європейської кіноакадемії, голова комісії з молодіжної політики Національної спілки кінематографістів України; продюсер, сценарист, режисер

У 2024 році українські кінематографісти відзначали два знакові ювілеї – 100 річчя від дня народження Сергія Параджанова та 90-річчя від дня народження Кіри Муратової.

Символічно, що хол столичного Будинку кіно прикрасили фотографії саме цих двох класиків українського та світового кіно. І тепер, коли входиш до головної локації кінематографістів, завжди зустрічаєшся поглядами саме з ними. Це не просто символічно, це знак продовження життя Параджанова та Муратової у сучасному українському кінематографі.

Саме ці два представники авторського кіно серйозно впливають на, перш за все, молоде покоління. Як аргумент достатньо привести заповнені зали на ювілейних вечорах та ретроспективних показах Кіри Муратової і Сергія Параджанова. А ще п'ять-десять років нічого подібного не доводилося спостерігати.

Аншлаг на показі реставрованої копії фільму «Колір граната» Сергія Параджанова.

У залі – переважно студенти, і не лише кінематографічних університетів.

Чим викликаний такий інтерес до майстрів минулого сторіччя?

Коли я займався створенням документальних фільмів, спочатку про Сергія Параджанова (спільно з Романом Балаяном), потім про Кіру Муратову («Кіра Муратова. Не хочу, щоб про мене розповідали інші»), мені довелося переглянути

Всі їхні фільми. І я виявив, що і мене приваблює їхня творчість, але якось інакше, ніж свого часу. Я побачив у цих фільмах те, чого не відчував раніше – СИЛУ ВПЛИВУ авторського кіно. Тоді період їх створення, така творчість сприймалася природно, представників авторського кіно було чимало. На початку 21 століття, особливо останніми роками, авторська інтонація майже зникла. Ця тенденція поширилася у всьому світі.

Фільмів, які б мали емоційний, не кажучи вже про інтелектуальний вплив, стає з кожним роком дедалі менше.

Цілком природно, що молоде покоління з'явилося бажання альтернативного кінематографа. Пошук привів у недавнє минуле - авторському кіно 20 століття.

Так Сергій Параджанов та Кіра Муратова стали вектором розвитку сучасного українського кіно.

Чому саме ці два імені?

Тому що їхня творчість неймовірно РІЗНА. Саме це приваблює молодь. З одного боку, – «поетичний кінематограф» Сергія Параджанова, який розвинув естетику Олександра Довженка.

З іншого – Кіра Муратова, «лабораторне кіно», кінематограф морального занепокоєння, «міське» кіно.

Ці дві тенденції чітко простежуються у роботах сучасних молодих режисерів.

Наприклад, до першої можна віднести Олеся Саніна, Дмитра Сухолиткого-Собчука, Дмитра Мойсеєва. До другої – Мирослава Слабошпицького, Валентина Васьновича, Пилипа Сотниченка.

На кінофестивалі студентських фільмів Пролог ми змогли переконатися, як ці дві тенденції буквально рвуться на екрани, пропонуючи нові кінематографічні імена.

І не випадково, однією з найкращих програм на фестивалі став альманах короткометражок Одеської кіностудії «Короткі зустрічі», створений молодими кінематографістами, навмисне названий, як фільм Муратової, зроблений в інтонації та стилі Кіри Георгіївни.

Символічно, що ім'ям Сергія Параджанова названо премію Національної Спілки кінематографістів України серед професійних дебютів, яку вперше буде вручено 9 січня 2025 року.

Таким чином кінематографісти-початківці з перших своїх робіт пов'язані із іменами своїх знаменитих попередників.

Є ще причина розвитку векторів авторського кіно Сергія Параджанова та Кіри Муратової у сучасному українському кіно.

Тут ми наголошуємо на темі нашої науково-практичної конференції – «Продюсування фільмів у 21 столітті: основні виклики».

Справді, нам усім кинутий виклик – фінансова та виробнича криза кіногалузі обрушилася на Україну. Конкурси на підтримку вітчизняного кіно зійшли нанівець, вкладати гроші бізнесмени не бачать сенсу, оскільки кількість кінотеатрів щороку скорочується. Це унеможливлює розглядати кінематограф, як бізнес.

Відповіддю на цей виклик став розвиток авторського кіно, причому одночасно з пошуком можливих виходів до глядача, мінаючи кінотеатри.

Вже кілька років розвивається така послуга споживачам кіномистецтва, як кінобібліотеки. Загальновідомі такі, як GOOGLE PLAY та AMAZON. Однак насправді їх значно більше. І серед них дедалі більшої популярності набувають платформи авторського кіно. Це не лише артхаус, а й жанрове авторське кіномистецтво.

В останні роки все більшої популярності набувають міжнародні кінофестивалі жанрового авторського кіно. Ось деякі з них:

- Terror in the Bay Film Festival (Ontario, Canada)
- Bloodstained Indie Film Festival, Tokyo, Japan)
- The Sci-Fi, Terror та Fantasy Film Festival, Bogota, Colombia
- Hollywood Blood Horror Festival, Los Angeles, CA
- Monsters of Horror International Film Festival (Tulsa, Oklahoma, USA)
- Fantaspoa International Fantastic Film Festival (Porto Alegre, Brazil)
- Ravenheart International Film Festival (Oslo, Norway)

До речі, саме у конкурсних програмах цих фестивалів брали участь українці кінематографісти. Такі як Володимир Тихий, Валентин Васянович, Олена Дем'яненко, Дмитро Томашпольський.

Можливість розвитку авторського кіно в Україні сьогодні є унікальною, як ніколи.

Зроблю фантастичне припущення про те, що якби Сергій Параджанов та Кіра Муратова жили сьогодні, вони мали б набагато більше можливостей для самореалізації, ніж у роки, коли знімали свої фільми.

Сама ситуація, в якій опинилася кіноспільнота, сприяє виходу з галузі випадкових людей, непрофесіоналів, цинічних халтурщиків, які готові виробляти халтуру. Дармових грошей в індустрії все менше і менше, і скоро їх не буде зовсім. І саме тоді настає час справжніх творців.

Та вже достатньо прикладів, коли кіношедеври створюються, як то кажуть, на колінках.

Вектор, вказаний Параджановим та Муратовою, підхоплюють студенти, які знімають свої роботи на телефони, монтують їх на власних комп'ютерах. Це практично безбюджетне кіно. А якщо взяти до уваги, що існує елементарна можливість релізу у ЮТУБі, то згадується пророцтво ще одного з класиків авторського кіно часу Параджанова та Муратової: «Створення фільму стане доступним кожному, як доступна ручка і папір для того, щоб написати роман».

Таким чином, продюсування в 21 столітті, у вигляді виклику, може повернути кінематографу його первородну природу – авторське начало.

Як тут не згадати слова Кіри Муратової: *«Дехто називає мої фільми концептуальними. Так, вони концептуальні, але насправді - це гра слів, тому що будь-який витвір мистецтва концептуальний. Хочеш - не хочеш, а все одно воно походить з якоїсь концепції, усвідомленої чи несвідомої...»*.

Вектор розвитку авторського кіно – це насамперед занурення у себе, аналіз складного, часом навіть травмованого власного я.

Травматичність кожного свого фільму виведена Муратовою через якийсь зовнішній жарт, анекдот, майже безглуздість образів, другорядність суб'єкта по відношенню до «серйозного» об'єктивного світу, який у свою чергу

рясніє абсурдністю, ірраціональністю, грубістю і жорстокістю, який заражений смертельно. І де потрібно знайти своє місце у будь-який спосіб. Муратова пропонує побачити ці способи, пропонує відчутти їх трагічність в особливій манері іноді з домішкою комедії («Чудливий міліціонер», «Настроювач»), іноді кримінального детектива («Другорядні люди», «Три історії», «Довідка»), іноді драми ("Серед сірого каміння", "Астенічний синдром", "Мелодія для шарманки"). Побачити важливе у звичайному і навпаки, відокремити дурість від серйозного. Це значно відрізняє її фільми від так званого масового кіно.

Вектор розвитку авторського кіно, вказаний Сергієм Параджановим, – це зовсім інший шлях. Інший, але однаково – авторський.

Сам Сергій Йосипович пише з цього приводу: «Режисура – оманлива професія. Вона не така самотійна, як іноді здається, бо часто тобі доводиться втілювати на екрані чужу тему, чужі думки, чужі образи. І якщо ти маєш гарну культуру та вміння, ти можеш робити цілком добротні речі. У мене в ті роки не було такого вміння — були лише добрі пориви. І це не іронія — то справді були добрі пориви, від яких я не відмовляюся і сьогодні. Іноді, дуже рідко, їм траплялося пробитися на екран — усупереч усьому, але в цьому не було ні сенсу, ні органічності.

Коли я почав працювати над фільмом «Перший хлопець», то вперше відкрив для себе українське село — відкрив його чудову красу фактуру, його поезію. І цю свою чарівність спробував висловити на екрані».

Насамкінець можу лише повторити, що інтерес сучасної молоді до творчості майстрів авторського кіно є не випадковим, а закономірним.

Щоб не бути голослівним, звернемо увагу на фільми дебютантів. Вплив спадщини Кіри Муратової та Сергія Параджанова на творчість молодих – очевидний.

Невдовзі ми почуємо імена переможців першої Премії імені Сергія Параджанова Національної Співки кінематографістів України.

У зв'язку з тим, що ця Премія присуджуватиметься щорічно, на нас чекають десятки таких імен.

Нещодавно стало відомо, що Одеська кіностудія збирається також організувати свою премію – Премію імені Кіри Муратової.

Як чудово, що ми не забуваємо імена наших класиків і передаємо пам'ять про них, їхній досвід та майстерність наступним поколінням.

Це і є шлях у майбутнє українського кіномистецтва та національної культури загалом.

ОСОБЛИВОСТІ ВОЄННОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (2014-2024 РР.)

ШАПОВАЛ Олександра

кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник, вчений секретар відділу ЕСМІК; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

З початком війни українські кінематографістів звернулися до створення воєнної драми, розповідаючи історії українських військових, волонтерів, цивільного населення, що постраждало під час російського вторгнення. У цих фільмах воєнна драма поєднується з іншими жанрами, зокрема з детективами, пригодницькими фільмами, психологічними драми, іноді навіть з комедіями. Відбувається нове осмислення поняття воєнної драми, яка створюється на основі реальних подій та правдивого досвіду тривалої російсько-української війни. Особливість української воєнної драми у тому, що у ній продемонстровано правду війни, а не просто фантазії чи здогадки на цю тему. У картинах репрезентовано історії відваги простих людей, які борються з російською агресією і захищають свій дім.

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 р.) Ахтема Сейтаблаєва, «Червоний» (2017 р.), «Позивний «Бандерас» (2018 р.) та «Мати Апостолів» (2020 р.) Зази Буадзе, «Додому» (2019 р.) Нарімана Алієва, «Черкаси» (2019 р.) Тимура Яценка, «Атлантида» (2019 р.) Валентина Васяновича, «Клондайк» (2022 р.) Марини Ер Горбач, «Обмін» (2022 р.) Володимира Харченка-Куликовського, «Бачення метелика» (2022 р.) Максима Наконечного, «Снайпер. Білий ворон» (2022 р.) Мар'яна Бушана та ін. Перед глядачами постають образи військових різних професій, волонтерів, медиків, а також неперевершені жіночі персонажі, які неможливо забути. Кінематографісти акцентують увагу глядачів на наслідках

війни для громадян, відображення психологічного та емоційного стану українців, які перебувають в умовах війни. В переважній більшості зображають героїв, 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.

Сучасним режисерам та сценаристам українських фільмів досить швидко довелося вчитися новому для них жанру – воєнній драмі, проте їм у цьому допомогли професійні військові, учасники бойових дій, які мали реальний досвід. Військову драму важко реалізувати, бо часто потрібна дорога військова техніка, яку під час фільму потрібно знищити, використання складних комп'ютерних спецефектів, важливо мати знання військової справи. Актори мають не лише професійно грати, однак іноді їм потрібно пройти військову підготовку для реалістичного створення образу, адже серед їх героїв можна зустріти кіборгів, снайперів, бійців спецназу чи десантно-штурмових груп та інших учасників війни... Глядач має повірити і побачити українських військових, а також антагоністів, які мають бути впізнаваними та передавати характерні риси росіян-загарбників. Також у багатьох стрічках присутні мешканці Донбасу, які мають різні політичні погляди, хтось вже потрапив на гачок російської пропаганди і допомагає окупантам, інші – підпільно підтримають українських військових.

Варто детальніше зупинитися на картині «Атлантида» (2019 р.), сценаристом, оператором та режисером виступив Валентин Васянович. Дія фільму відбувається у майбутньому, у 2025 році, коли закінчилася війна і вдалося деокупувати землі Донбасу. Ці території впродовж війни перетворилися на непридатні для життя землі, з поруйнованою промисловістю, економікою, інфраструктурою, екологічною трагедією – з тисячами кілометрів замінованого чорнозему, забрудненої води, спаленими лісами і луками, в яких не лишилося нічого живого. Ці землі режисер метафорично охрестив Атлантидою – територією, на якій неможливо жити – лише виживати аби продовжувати розкопки слідів нашої минулої, «дорашистської» цивілізації. Ці землі ховають у собі тисячі загиблих і похованих у братських могилах людей, які ще потребують

упізнання та перепоховання. Посеред цієї пустки і занепаду, блукає головний герой – Сергій, всередині якого так ж «Атлантида» – він втратив близьких, все що любив, а зараз спостерігає зруйновані росіянами міста, які раніше були затишним домом для тисяч і мільйонів людей, і для нього також. Він не бачить заради чого жити і рухатися вперед, у розпачі від втрати близького друга, який вчинив самогубство, Сергій не знає як і для чого жити далі. Саме в цих неймовірно складних життєвих обставинах, головний герой знаходить важливу для себе місію – розшуки та упізнавання похованих людей. Отже, він ще може бути корисним тут, посеред цієї пустки, яку неможливо забути або залишити – бо тут його зруйнований, понівечений, як і він сам, дім. У цей трагічний для нього час приходить кохання, яке геть зовсім не схоже на те, що було у мирні часи, проте по своєму прекрасне і живильне для героїв стрічки.

У «Атлантиді» важливу роль відіграє візуальна складова фільму. Тут мало подій, динамічних сцен, все передається завдяки повільним, довгим, статичним кадрам, які змушують замислитися і проаналізувати побачене. Атмосфера занепаду, смерті, зчитується у кожній поруйнованій будівлі, котловані від бомб, гір сміття та промислових відходів, які роблять цю землю непридатною до життя. Кольорова гама приглушена і лише зрідка з'являються яскраві кольори, що несуть драматичне навантаження. Завдяки своїй майстерності, не лише, як режисера, а й оператора – Валентин Васянович створює кінокадри мертвої, сплюндрованої землі, проте сповненої моторошної краси. Як зазначає у статті «Українська Атлантида» Анастасія Канівець: «у стрічці є посилання на «Ентузіазм. Симфонію Донбасу» Дзиги Вертова: подібно до того, як Вертов створив «симфонію» із шумів сталінської індустріалізації, Васянович витворив фреску із пейзажів «пострускомірного» Донбасу». Естетика потворного постає ледь не з кожного кадру фільму, тут глядачі з жахом спостерігають жорстокі вбивства росіян, розкопки понівечених тіл, моторошно-спокійне, професійне коментування криміналіста над мертвим тілом, і навіть любовна сцена відбувається у фургоні з пакетами, у яких розкопані тіла. Все це демонструється з однаковою незворушністю, режисер дає можливість глядачу спостерігати і самому робити висновки з побаченого. Поєднання головних тем – смерті та

кохання, підкреслені особливою манерою зображення перших і останніх кадрів фільму, які зняті в режимі тепловізора. Перші кадри – жорстоке вбивство українського снайпера росіянами (ймовірно, саме його тіло потім розкопують) та останні – на яких Сергій обіймає Катю, вони спілкуються і стає зрозуміло, що їх поєднує щось більше, ніж просто секс. Саме ці кадри дають надію глядачам, що на цій мертвій землі зароджується любов, а одже – життя переможе смерть...

Картина «Атлантида» отримала визнання, номінації та нагороди на багатьох міжнародних та українських фестивалях. Ще однією особливістю фільму є те, що ролі зіграли непрофесійні автори: військовослужбовці, добровольці, ветерани, волонтери. Одну з ключових ролей зіграв Андрій Римарук – у минулому розвідник, що пройшов війну на Донбасі.

«Мати Апостолів» (2020 р.) – унікальний за своєю сценарною формою, глибокий та емоційно-чуттєвий фільм. Заза Буадзе, режисер та співавтор проєкту, вдало підібрав локації, максимально схожі на реальність Донбасу. Акторський ансамбль, зокрема Наталія Половинка, Богдан Бенюк, Олександр Пожарський, Станіслав Щокін та інші виконавці ролей, створили живі, правдиві образи. Навіть епізодичні ролі прекрасно зіграні та атмосферно доповнюють картину. В основі сюжету – реальна історія, яка трапилась під час війни на сході України 14 липня 2014 році. Російськими бойовиками було збито транспортний літак, який віз продукти харчування, частина екіпажу встигла десантуватись, частина – ні. Ціною свого життя, пілоти відвели літак від села, не допустивши катастрофи. Також у фільмі взято за основу історії матерів, чий сини воювали/воюють за Україну, це дало можливість створити глибокий емоційний наратив картини.

Твір передає трагедії війни через історію однієї людини – Матері, яка має надзвичайну силу материнської любові і здатна гори звернути заради порятунку своєї дитини. Головна героїня, Софія, дізнається, що літак її сина збито, і негайно вирушає на його пошуки. Вона центральна фігура, яка стала рушійною силою для картини. Ця неймовірної духовної сили і краси жінка веде глядача за собою, крізь небезпечні випробування, ворожість і ненависть, як українців, які залишилися на окупованих територіях, так і росіян, які поведуться нахабно, наче

у себе вдома, жорстоко і безжалісно розправляючись з усіма, хто стає на шляху. Поруйнована, винищена територія, де окрім будівель, зруйновано долі місцевих жителів, пропагандою отруєно душі і посіяно зерна ненависті до своїх же громадян і всього українського... Ось що постає перед очима Софії, коли вона приїздить до окупованого села. Проте її нічого не може спинити, вона має ціль – порятунок сина, поступово на її шляху з'являються люди, які не можуть лишитися осторонь і допомагають.

Роль Софії виконала Наталія Половинка, яка вже не вперше створює глибокий образ матері, яка шукає свого сина (йдеться про короткометражки «Поза зоною» і «Тета» Нікона Романченка). У «Мати Апостолів» акторці знову вдалося створити трагічний образ, передати глибину почуттів та переживань, неймовірну силу і віру головної героїні, яка ховається за непримітним зовнішнім виглядом інтелігентної, надзвичайно стриманої і врівноваженої жінки. Акторська робота вражає внутрішньою напругою та невимовним драматизмом, навіть трагізмом, образ Софії багатогранний та непересічний.

Кредо Наталії Половинки у таких словах: «Береш біль у руки і йдеш... І цим зцілюєш світ» . У свою роль акторка також вклала його: неймовірна материнська любов і пекучий біль за синів України, за те, що відбувається у її країні, все це дає їй сили на порятунок хлопців. «Бог сміливим допомагає» – говорить Софія і не зупиняється перед небезпеками та жорстокою військовою реальністю. Протягом фільму ми спостерігаємо перетворення образу Софії на архетип Великої Матері, для якої вже немає чужої дитини – усі хлопці, це її сини, яких вона рятуватиме чого б це не коштувало. Навіть негідників, вона сприймає як ошуканих та ще не втрачених, і намагається допомогти. Не випадково, покликання Софії – збирання давніх духовних пісень, які вона співає у різних складних життєвих обставинах, і вони дають їй силу, нагадуючи про рідне коріння, слугують певним дороговказом. У стрічці також звучить ірмос Успіння Богородиці – Мати вірить, що вона не одна на цьому шляху, за нею Божественні сили, які допоможуть у пошуку та порятунку хлопців.

Фільм «Мати Апостолів» вирізняється з-поміж інших картин про війну тим, що він фокусується на трагедії втрати та безмірній материнській любові. На

перший план виходить сила людської душі та героїзм матері, готової пройти крізь будь-які випробування заради свого сина, а потім – і його побратимів. Стрічка вражає своєю глибиною, сильною та емоційно-насиченою історією, яка висвітлює жахи війни крізь призму материнської любові. Картина отримала широке визнання та 66 міжнародних і всеукраїнських нагород, що є вражаючою кількістю для українського фільму.

Війна стала справжнім пеклом і трагедією для багатьох українців, 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, неможливість уникнути її, бо на українську землю прийшов страшний і підступний ворог, який нищить все на своєму шляху.

Військова кінодрама «Клондайк» (2022 р.) Марини Ер Горбач розповідає про події російсько-української війни на Донбасі та збиття пасажирського літака рейсу МН17 у 2014 році. Фільм отримав відзнаку за «кращу режисуру світового кіно» на кінофестивалі незалежного кіно в США «Санденсі». Також картину було обрано Українським Оскарівським Комітетом для представлення від України на премію «Оскар 2023» у номінації «Найкращий міжнародний повнометражний фільм».

У контексті інших військових драм сьогодення «Клондайк» відзначається камерністю, де фокус зосереджується на трьох головних персонажах. Сюжет розгортається в окупованому росіянами з 2014 року селі Грабове. Головним стержнем фільму є персонаж Ірка, саме через цей образ режисер репрезентує жіночий досвід життя під час війни, окупації, трагедій, які можуть трапитися.

Іра та її чоловік Толік на початку фільму не мають чітко визначеної політичної та громадянської позиції. Толік, схильний до проросійських поглядів, до яких схиляє його друг Саша, вступає в конфлікт з Яриком (братом Іри), який підтримує українську позицію. Іра, неначе між двох вогнів, двох близьких їй людей, яких вона любить, намагається зберегти нейтральну позицію та підтримати обох чоловіків. Під час розвитку подій Толік розчаровується у владі

окупантів, проте вже запізно. Головні герої – Іра і Толік говорять суржиком, Ярик – українською і Саша – російською (він співпрацює з окупантами). На мовному рівні простежується протистояння та різні погляди серед мешканців Сходу України на початку вторгнення. Хоча спілкування російською не може бути єдиним маркером для зображення місцевого населення, яке підтримує окупаційну владу.

Фільм зображає сучасних українських селян, які опинилися в умовах окупації та мають багато проблем, живуть дуже бідно, проте залишаються прив'язаними до своєї землі та господарства. Під час окупації вони не хочуть виїздити, продовжують доглядати за своєю худобою та городом, сподіваючись, що все це невдовзі закінчиться. Загалом, «Клондайк» вирізняється глибоким вивченням жіночого досвіду в умовах війни, а також складними родинними взаєминами, коли близькі люди мають різні погляди на політичну ситуацію в країні, і це робить їх ледь не ворогами. Ця картина становить вагомий внеском в українське кіно, яке висвітлює складні теми сучасності.

Підсумовуючи, зазначимо, що опановуючи жанр воєнної драми лише кілька років, українські кінематографісти досягли значних успіхів та отримали визнання не лише вітчизняної, а й іноземної аудиторії. Українська воєнна драма має свої особливості, характерні риси, стає впізнаваною. Це самобутні твори, які не намагаються копіювати західні зразки, а створюють своє – черпаючи сюжети та історії просто з реалій нашого життя, а саме – війни, яка триває вже десять років. Саме таке поєднання документального підґрунтя та художнього відтворення війни кінематографічними засобами – представляє неймовірні результати.

Перед українськими кінематографістами постали неабиякі випробування, проте кінопроцес не перервався – українські картини продовжують фільмуватися, виходити у прокат, здобувати престижні нагороди на кінофестивалях. Зазначу, що окрім обмеження державного фінансування, складнощів на знімальних майданчиках, щоденної небезпеки для митців, неможливості відновлення кінопроцесу у 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.

Список використаних джерел:

1. Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020 / Кінематографічні студії. Вип. тринадцятий. Колективна монографія. Упорядник і науковий редактор Лариса Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України», 2022. 248 с.;
2. Канівець А. О. Українська Атлантида / Анастасія Канівець // Кіно-Театр. - 2021. - № 1. - С. 16-17 // <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/17/28>
3. Фільм «Мати Апостолів». Офіційна сторінка <https://mother-apostles-film.in.ua/>
4. Цимбал А. Війна в українському кіно: репрезентація військових, жіночий досвід та соціальна оптика // 14.04.2023 <https://commons.com.ua/uk/vijna-v-ukrayinskomu-kino/>
5. «Я вірила від самого початку, що буде дуже добрий результат!». Інтерв'ю з Наталкою Половинкою провела Світлана Розторгуєва // <https://mother-apostles-film.in.ua/actors/Nataliya-Polovynka/>
6. Briukhovetska Larysa. War drama as a living reality. "Images" vol. XXXIV, no. 43. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 9–28. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.1> // <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ec8503a5-8bdd-4390-9544-42109bafa6fc/content>

O.O. POTEBNYA'S DOCTRINE ON THE DEGREES OF PREDICATION WITHIN THE EIDETIC INTUITION OF CINEMA: THE CASE OF SCREENED PROSAIC EPIC

YUDKIN-RIPUN Ihor

Habilitated doctor of arts, corresponding member of the National Academy
of Arts of Ukraine

More than a century and a half ago our genial linguist O.O. Potebnya has uttered a remark that has entailed fundamental consequences: he had suggested that predication can be divided into different degrees, so that, for instance, finite verbs are endowed with maximal degree whereas infinitives or gerunds can be regarded as semi-predicative formations. It was from the beginning of the former century that a whole flood of new ideas concerning predication deluded the humanities: there have arisen the concepts of actual and potential predicates (the so called rheme and theme), of macroscopic predication (that coincides or intersects with the plot of a narrative), not to say of numerous predicative paradoxes detected already at the eve of the century and refuting the grounds of traditional formal logic.

Such development of O.O. Potebnya's ideas about predication enables reconsidering the old problem of interrelation between epic and dramatic narratives. It is obvious that dramatic quality presupposes higher degree of predication whereas epic one is associated with the lower degree. In these meanings predication becomes conceived as **motivation** (or resp. **spontaneity**, that's lack of it) of textual narrated events. Dramatic text is marked with the necessity and inevitability, with the subordination of events that corresponds to dramatic fatality and can be rendered with the predicative structure of taxis. In opposite to dramatic play epic narrative procures more opportunities for the spontaneity of events that can result ultimately in the disjunction of events and their autonomous existence. In particular dramatic motivational tissue can be represented as a kind of **field** structure divided in central moments (in particular those of culmination and catastrophe) and peripheral zone whereas epic spontaneous flow of events procures conditions for the growth of semantic **net** based primarily on deictic mutual references of textual passages.

Meanwhile together with such contraposition of field vs. net inherent for dramatic and epic discourses there opens the opportunity of confronting verbal and eidetic (in particular visual) narratives in regard to the degrees of predication. The problem is that within eidetic (visual) imagery it is inapplicable to use the abstraction of generalization based on the contraposition “object - attribute” where features are separated from things. Such abstraction is the initial premise for predication as the act of ascribing respective features for the chosen thing or phenomenon. One has to look for some substitution of verbal predication that would become valid for visual text. In particular the **indivisibility of objects & attributes** within the eidetic terrain entails the reconsideration of plot as such for narrative in cinema, and it is attested with numerous discussions on prose void of plot as that adequate for cinematic narrative: one could mention the new prosaic kind of cinematic novel created by Ol. Dovzhenko’s together with the simultaneous rise of the “stream of consciousness” in prose as in the works of V. Woolf.

One would say of predicative reduction of cinematic text as a counterpart to what had already been designated as **eidetic reduction** by E. Husserl. As far as any visualization of a verbal content precludes beforehand such kind of generalizing abstraction that would separate attributes from objects, it ensues from here that one must replace this relation with that of “part – whole” so that partition and division come into play instead of attribution. This accounts for the substantiation of P. Blonski’s concept of “synecdoche” and “synecdochism” as the essence of eidetic thought: it is the relations between details that turn to be decisive for the visualization of verbal narrative. In this respect cinema from its beginnings builds up a counterpart to dramatic play justifying thus its definition as “anti-theatre” (S. Luciani): if the “self-oblivion” of a word (according to G. Lessing) in theatre didn’t entail the removal of narrative motivation with visual means (such as the newly invented montage in cinema), the conditions of total visualization made it problematic to keep the action continuous as the dramatic discourse demanded.

Thus one can hold the statement that cinema, due to visualization inevitably gives **totality** of an action’s scenery in opposite to theatrical stage that is always inseparable from **partiality**. It is due to totality that eidetic image remains irreducible

to iconic signs, and in this respect the so called animated movies are to be regarded as those contradicting to the primary and genuine cinematic intentions. In opposite to animation that comes back to archaic pictograms eidetic cinematic images always involve extraneous information so that a portrait of a person becomes inseparable from its environment. Here the difference from theatre arises where the play of a performer as to take place at various stages. An on its turn, in opposite to drama, the totality of visualization is to be shared with that of epic narrative where the presentation of an episode involves the detailed information concerning the concomitant circumstances. Both cinema and epic narrative enable detailed representation that remains unattainable for theatre where scenic conventions are developed instead. It is this “natural design” of epic descriptions (in particular ancient ekphrastic description) that penetrated theatrical performance at the eve of the cinematic century and has prepared the rise of “epic theatre” where the irreducibility of visualization to iconic signs (and their succeeding transformation in conventional stereotypes) is excluded due to the ubiquitous totality. Such conformity of epic and cinematic narrative accounts for the known predilection of screening epic stories.

Then one can say of myth-making creativity proper for cinema where there are no initial sources and all looks like the retelling of once created precedent text. Together with the mentioned stream of consciousness (that in its turn comes back the theatrical soliloquy) one finds here the counterpart to theatre (S. Luciani’s “anti-theatre”) as the archaic source preceding the rise of dramatic play. Eidetic thought procures means for such return to the sources enrooted in mythology so that epic **contemplation** is here evoked as a counterpart to dramatic **action**. Meanwhile myth doesn’t only presuppose contemplative passivity in a manner of fatalism (and of cinematic audience “enchanted” with movies), it breaks also way for eidetic, visual concepts as the counterparts to verbal categories. Within eidetic space dramatic collision or epic adventure becomes reconsidered as a mythological transition. Respectively the transitional approach of totality as some ultimate limit still to be attained (*in statu nascendi*) accounts for visualization as the premise for reconsidering the acknowledged world’s map and its notional categorical subdivisions. The state of

transitivity proper for visual images in regard to verbal categories procured conditions necessary for building up **concepts** as the alternatives for **categories**.

Such transitivity problem being inherent for visualization, one encounters the so called Faustian problem arising in cinema from the very moment of its origin. Cinema demonstrates paradox ensuing from Faust's promise to Mephistopheles: "*Werd ich zum Augenblicke sagen, / Verbleibe doch! du bist so schoen! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen ...*" (If I say to a moment, stay here! thou is so nice! – then thou can put me in fetters ...). The very consequence of moments' fixation within cinematic total visualization turns into state of transitivity inherent for each fixed moment and respectively into the dissociation of space into such disjointed moments. Of importance is that the rise of such disjunction entails the disruption within the **motivation** of events in cinema. In opposite to drama with its demand of "triune" space (however presumed and disputed during all epochs of the existence of dramatic theatre) a mode of composition analogous to the so called spiral epic narrative arises in cinema where the **alternation** of episodes becomes normative. This cinematic effect attests the rise of disjunctive space as a set of fixed moments endowed with properties necessary for their mutual ties that enable such alternation of episodes. This had been remarked already by the first witnesses of the rise of cinema (to mention H. Bergson as the most outstanding observer). Demonstrative is that such temporal disintegration entailed the invention of montage and focusing that were by far the first steps in coping with such temporal disintegration and disruption of motivational tissue of visual images.

Meanwhile this disjunctive space of cinema shows conformity to the so called **incommensurability** of epic narrative with the flow of events in contrast to dramatic play where the events are merely synchronous to narrative as the flow of action. This epic incommensurability is also conceived with the dramatic notions of **retardation** or **acceleration** of action, though dramatic approach implies the privilege of actuality in opposite to epic stress preference to the past. The result consists in the comparative autonomy of disjointed motifs within epic narrative that allow multiple ties in the same manner as cinematic motifs do. Both alternations of episodes in cinema and spiral narrative in epics do show the preference of semantic net that gets significance under the conditions of lowering degree of predication. Then fixation and the subsequent

disjunction of moments turn into their transient state where their functional load within epic or cinematic narration is connected with supplementing them through the restoration of motivational ties within disjunctive space. It follows from here that narrative motifs acquire meanings dependent upon a semantic net so that in opposite to constant categories proper for higher degrees of predication there arise changeable local concepts.

Such mutuality and conformity of cinematic and epic narration based upon the rise of disjunctive semantic space allows to pose the question not only on the properties of cinematic interpretation of literary text but also on the new qualities that are to be discovered and displayed in such text due to this interpretation. In other words, it goes about those novelties that a script adds to an epic narrative and imparts thus to the historical fate of a literary source. It becomes obvious that with the visualization of a verbal narrative the necessity arises of supplementing and replenishing gaps in motivational tissue with additional links aiming at the retention of continuity with the transition to eidetic disjunctive space. In reality it goes first of all about what is called inferential conclusions in discourse analysis (known in particular with the so called “Kuleshov’s effect”, scrutinized by Yu. Lotman and studied specially by M. Konstantynov). In practice it means that an epic narrative due to the mentioned effect of incommensurability inevitably must acquires in visualization additional **insertions** made by producer that enlighten the way of comprehending this narrative.

To exemplify such narrative transformations one can take the screening of J. Roth. In his “Radetzky-Marsch” (1965, script of M. Kehlmann, producer M. Lohner, Austria) that keeps to the text almost literally (there appears even the author’s text read behind the screen) nevertheless the essential divergences with the source appears in the scene of the death of the hero, where only the railway is introduced to give grounds for his last deed (the writer mentions only a railway station) – to bring water from a well and to be killed there with the buckets of water in his hands (Chapter 21). Obviously such changes ensue from the conditions of eidetic totality in mapping the scenery. In the same way the message about the murder of the emperor’s heir and the danger of war that has come to military club during the dancing entertainment (Ch. 19) is reproduced almost exactly, but the conduct of the principal hero (who departed the

company and has come in a street under the rain) is omitted. A similar selection of circumstances for visualization is to be found in the screening of “Hiob” (1978, script and production – M. Kehlmann) in the final scene where the father of the family accepts the guest who calls himself with fictive name and then confesses that he is his son who had disappeared but lived then through (Ch. 15-16): the newly found son gives the photograph of his children and the father observes it whereas he departs with the son in the source. The totality of scenery precludes the exactness of reproducing details of narration.

Still more demonstrative textual transformations are to be found with the screening of S. Zweig’s short stories. In “Chess story” (1960, producer G. Oswald, Germany) the hero’s monologue as a confession gives a pretext for introducing new dramatis personae (in particular the dancer Irene who helps the hero and the secret policeman) and procures stuff for their cues so that narration is remade as a dramatic play. Respectively the motifs of primary narration acquire new meanings while being uttered by different persons: for instance the short mentions of the hero about menaces grow to become broad dialogues. In “Amoc” (1993, producer Fr. Bourboulon, France) with the plot about a kind of double suicide and the fatal passion the thorough exotic environment devours details of action. In particular, one could point to such insertions as those observed on board of the ship leaving for Europe (a tiger on shore, full moon) which aren’t mentioned by the author. In its turn the spiral composition of the story procures wide opportunities for alternating episodes (those on board and of recollections) in perfect conformity to cinematic demands.

In “The impatience of the heart” (screened under the title “The dangerous pity”, 1979, producer Chr. Gouze-Renal, France) the initial episode of getting the letter from the sweet-heart has been transformed into a whole scene. In the novel the letter is delivered in a street while the screened version transports the event into the officers’ canteen and gives pretext for a series of jokes in the cues of the hero’s comrades. Another episode with the conversation between hero and the doctor of his sweet-heart takes place in the gloom of night under the rain in contrast to the writer’s words about the full moon and the shadows of both partners. Such substitution is substantiated with the very contents of this conversation.

Very demonstrative transformations caused with the visualization are to be found in the screening of Th. Mann's "The enchanted mountain" (1981, producer H. Geissendoerfer, Germany). One would pay attention to the scene of farewell between Castorp and Chauchat (Ch. 5 – 6) that has been perfectly changed in the visualization. The last conversation between them (kept in French) is substituted with an encounter, and the accompanying person at Chauchat's departure is her elderly aunt instead of a "meager (concave) peasant" (as in the novel).

To come to the conclusion one can say of predicative reduction to the lower degree (in the terms of O.O. Potebnya) with the visualization of an epic narrative. Separate motifs acquire autonomy and become treated as the points within eidetic visual disjunctive space dependent upon the semantic nets they belong to. The transition from epic narrative to cinematic script of a lower degree of predication (as the consequence of its visualization) is shown as the replacement of verbal generalizing abstraction (the contraposition of attributes and objects) with the partition of textual episodes and their combinatorial modifications. The indivisibility of objects and attributes turns into the formation of disjunctive eidetic space that enables the disruption of verbal ties and replacement of motivational references of a narrative with the totality of visual representation. In opposite to theatre the cinematic visualization entails totality with the respective transformation of a narrative's details.

Thus there are grounds to ascertain the existence of a feedback between epic source and its screened version so that the discovery of this source's inherent opportunities takes place. Cinematic visualization gives aid in displaying the eidetic disjunctive space of verbal narrative. The practice of screening verbal narratives confirms the statements of the so called "aesthetics of reception" (H.R. Jauss) on the active participation of interpretative transformations in the historical fate of verbal text retained and remade in cinema.