

вчений, ми переживаємо естетичне задоволення від візуальних образів мистецтва, що викривляють реальність почерез перебільшення (створення ідеального образу героя, краси жіночого тіла тощо), від того, що уявно збираємо розкидані елементи зображення (в цьому сенсі сприйняття абстрактного живопису подібне до відгадування зображення рисі, що ховається в затінку листя - коли змушені за окремими плямами зібрати весь силует тварини). Насолоджуємося вгадуванням речей, що прикриті напівпрозорими тканинами, котрі ледь прочитуються і ховаються від нашого погляду [6]. Нам подобається процес пошуку рішення при розв'язуванні кросвордів, головоломок чи важких наукових завдань. Ми любимо не повну симетрію (це універсальний принцип світобудови), впорядкованість і ритмічність. Певні ритми і повтори, окрім естетичної насолоди, викликають у нас почуття спокою і безпеки, тому метафора у мистецтві має концептуальний і універсальний характер [10].

Висновки. Неможливо однозначно оцінити зміни, що відбулись на зламі минулих століть, так як вони сприяли появі досі невідомих синтетичних видів і форм у мистецтві (таких як експериментальні форми театру, перформанс, хеппенінг, кіномистецтво, естрадне мистецтво, концептуальне мистецтво, інсталяція, мистецтво мінімалізму, лендарт, відеоарт тощо), утвердженню нових гармонійних структур, нової виразності і краси.

Саме концептуальній формі приділяється основна увага у мистецтві др. пол. ХХ ст. через медіа-мистецтво за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Проте, відкритими залишаються питання морально-етичного змісту - де проходить грань дозволеного (щодо мистецького вандалізму, «красивої неестетичності», «злої краси»), приємливості, які критерії творчого самовираження художника і взагалі де межі? Ми збагатились можливістю насолоджуватись новими естетичними видами взаємодії звуку, кольору, руху у часі й просторі, маємо багатовимірність поглядів на красу та велику палітру вибору що споглядати в мистецтві сьогодення.

Список джерел та літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики. К.: Основи, 2002. 518 с.
2. Арнхейм Р. Искусство визуальное восприятие / Р. Арнхейм. М.: Прогрес, 1974. 386 с.
3. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней: пер. с фр. Москва: Прогресс. Культура, 1994. 528 с.
4. Віхи в історії античної естетики: Збірник: перекл. з давньогрец. та латин. мов/ упоряд. ст. та приміт. Й.У.Кобова. Київ, 1988. С. 6–26.
5. Левчук Л.Т. Естетика/ Л.Т.Левченко, В.І.Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк. К.: Вища школа, 2005. 432 с.
6. Рамачандран В.С.Рождение разума. Загадки нашего сознания.М.: Олимп-Бизнес, 2006. С.61
7. Татаркевич В. Історія шести понять. Київ: Юніверс, 2001. 368 с. с.323
8. Станкевич М. Алгоритми побудови теорії мистецтва // Мистецтвознавство'15: наук. зб. Львів: Інститут народознавства НАНУ, СКІМ, 2015. С. 37–44.
9. Станкевич М. Від теорії естетики до теорії мистецтва // Вісник Прикарпатського університету. Сер. Мистецтвознавство. ІваноФранківськ, 2012-2013. Вип. 26-27. С. 260–267
10. Шевчук К.С. Основні аспекти теорії цінності Романа Інгардена // Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. 2011. Вип.1. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/fps/2011_1/shevchuk.pdf

УДК 791.633

Борис Фарафонов

ФОРМА ЕКРАННОГО ТВОРУ: РЕАБІЛІТАЦІЯ ПОНЯТТЯ

В статті обґрунтовується межі поняття «форма екранного твору» в сучасному аудіовізуальному мистецтві і виробництві. Вказано, що форма екранного твору постійно перебуває в русі, вона демонструє динамічні деформації під час знайомства з нею в процесі її сприймання. Форма екранного твору є породження взаємодії різних форм чинників, що утворюють в своїй сукупній реакції взаємозбагачення, аудіовізуальний твір як якісно нову форму.

Ключові слова: екранні мистецтва, режисура екранного твору, аудіовізуальне мистецтво і виробництво.

The article substantiates the limits of the concept of "form of screen work" in modern audiovisual art and production. It is indicated that the form of the screen work is constantly in motion, it demonstrates dynamic deformations during acquaintance with it in the process of its perception. The form of a screen work is the product of the interaction of various forms of factors that form in its aggregate reaction of mutual enrichment, audiovisual work as a qualitatively new form.

Keywords: screen arts, screen work directing, audiovisual art and production.

Постановка проблеми. В природі кожна форма є результатом впливу зовнішніх та внутрішніх чинників, тобто форма детермінована зовнішніми обставинами, з одного боку, та детермінована змістом, формою якого вона є, з іншого. Форма то є оболонка змісту. Її завдання – не дати змісту розчинитися в навколишньому середовищі, зберегти зміст як щось таке цілісне, оригінальне. Виділити зміст з потоку реальності яка постає перед нами спочатку як потік фактів, котрі стають потім обставинами, що впливають на становлення нашого життя як такого, яке воно є.

Життя, в свою чергу, постає як плинність часу, а плинність, як зміни навколо нас та всередині нас, ми відчуваємо по всяк час. І саме плинність, як еквівалент часу починає нас провокувати відшукувати форму захисту від змін, тобто від часу. Форма захисту нам потрібна щоб не розчинитися в часі, що дорівнює небуттю. Звідтіля і форма твору, то форма захисту змісту, який є оповіддю про Світ і Людину (в Світі), це можливість врятувати їх від переходу до небуття. Збереження *змісту* твору, як збереження *досвіду* Людини в її *стосунках* зі Світом, відбувається саме завдяки формі твору.

Твори мистецтва, то є своєрідний банк досвіду людства, де досвід (як одиниці досвіду) оформлено у вигляді конкретних змістом наповнених цілісних художніх форм, як подразників емоційної сфери людини (тож тому це і є банк емоційно-чуттєвого досвіду), де *форма твору вказує на механізм впливу*, вмикаючи його автоматично при процесі сприймання твору (як процесі передачі емоційно-чуттєвого досвіду).

Мета статті: осмислити поняття «форма екранного твору» в сучасному виробничому процесі.

Виклад основного матеріалу. Практика творення екранних творів сформувала декілька видів екранних форм, котрі ми сприймаємо як типові, оскільки вони оптимальні для вирішення певних завдань автора. Та сама ж практика творення, в залежності від історичних обставин, визначала певний підхід до кінематографічного дійства як в цілому (історично адекватний обставинам розвитку цивілізації), так і в його регіональних різновидах [Див.: 5].

В цілому кінематографічне дійство обов'язково сюжетне, бо повинно мати логіку свого розвитку, яка зумовить форму викладення сюжету. Форма викладення сюжету може бути зумовлена різними формоутворюючими принципами (принцип послідовності, принцип контрасту, принцип контрапункту, принцип паралельного розвитку, принцип означеності, принцип аскетизму та інші), які виникають на потребу авторові для вирішення питання оригінальності форми. Отже, *кінематографічне дійство*, в цілому, є *сюжетно побудована оповідь* про щось, що має відношення до людини [Див.: 4].

Проте екранні твори народжуються не тільки в царині кінематографічного дійства. Розвиток технологій привів до того, що ми маємо на сьогодні, в паралель кінематографічному ще й телевізійне дійство, яке на відміну від кінематографічного, побудовано на *спогляданні* факту реальності в процесі його становлення як етапу безперервного становлення, тобто розвитку, Світу. В телевізійному дійстві процеси споглядання та становлення синхронізовані у часі (завдяки тому, що можлива телевізійна трансляція події), а раз так, то існування двох родів екранних дійств в єдиному інформаційному просторі (як в цілому, так і, конкретно, в інформаційному просторі нашого суспільства), негативно впливають на відтворення картини Світу пересічним індивідом, бо ілюзія реальності світу в кінематографічному дійстві сьогодні доведена до такого рівня відповідності, що глядач сприймає сюжет дійства як доведений (через його наочність) історичний факт. Некритичність сприймання інформації сьогодні, це факт за яким можна розгледіти (при бажанні) таке явище, як зниження освітнього та інтелектуального рівня людства і, відповідно, є привід казати про певну деградацію людства як такого.

Якщо процеси *споглядання* (за становленням) та *становлення* (відносин, взаємовідносин, стосунків поміж учасниками події) в телевізійному дійстві (завдяки технологіям) синхронізовані у часі, то в кінематографічному дійстві вони не підлягають синхронізації апріорі. Все, що ми бачимо в кіно, тобто будь-який кінематографічний продукт, то він свій візуальний ряд будує в умовно теперішньому часі. Тобто ми маємо *ілюзію споглядання*, а насправді то є *оповідь* про подію (неможливо не погодитись з твердженням, що «оповідь – це коли людина оповідає історію іншим людям. Ключовими елементами

історії є сюжет, персонажі та позиція оповідача»).

Як сюжетно побудована оповідь, кінематографічне дійство, перш за все, має *обсяг* своєї інформації, на який впливає декілька чинників, серед яких «фізичний час оповіді» (хронометраж). Фізичний час оповіді є найпримітивнішим у порівнянні з іншими чинниками. Він фізично обмежує кількість подій, про які автор в змозі розповісти глядачеві, бо вказує на поріг сприймання інформації. Якщо «фізичний час оповіді» вважати найпростішим структуроутворюючим елементом форми, то ми можемо визначити (класифікувати) екранні форми оповіді як мініатюрні (зовсім малі), малі (невеликі), середні та великі оповідні форми. Обсяг кожної в залежності від технології (в царині якої народжувався екранний твір), буде обмежений технологічними вимогами до екранного продукту, проте є і обмеження яке висуває оповідна форма як така, і це обмеження зумовлене якістю події яка і утворює сюжет екранного твору.

Якість події – ситуація, випадок з життя, період життя, життя індивіду (в цілому), – то чинник що визначає сюжетну довжину оповіді (оповідний час). Спробуємо зіставити. Мініатюрна оповідна форма розповідає про ситуацію, що виникнула в житті героя оповіді, але не змінила якість його життя.

Мала оповідна форма вміщує в себе оповідь про випадок з життя героя, що привів до певних якісних змін в житті (на краще чи ні, то вже не суттєво, суттєво те, що якісно життя змінилося).

Середня оповідна форма – є оповідь про період в житті героя оповіді, і цей період має певну самодостатність як етап життя (бо все наше життя, це певні етапи розвитку нашого «Я»). А от велика оповідна форма вмістить оповідь про життя людини в цілому (від народження до смерті, з всіма етапами які і склали життєвий шлях героя оповіді).

Чи можемо ми вважати, що за аналогією з літературними формами, а вони є теж: мініатюрні, малі, середні та великі, ми можемо класифікувати кінематографічні оповідні форми як: «анекдот» (в первинному значенні цього терміну – нестандартна ситуація з життя), «оповідання» (то про випадок з життя героя), «повість» (про період життя героя), «роман» (як повість про внутрішній світ героя в певний період його життя), «епопея» (як історія життя героя)? Якщо ми схильні визнавати *кіно як оповідне мистецтво* (мистецтво екранної оповіді візуально-звуковими картинками), то кінематографічні оповідні форми аналогічні літературним. Але аналогія йде не лише за формою, а й за змістом.

За змістом, принаймні кінематографічна оповідь, структурується на чотири види: оповідь про любов (ніжні почуття до чогось або когось), оповідь про подвиг (доблесну дію, героїчний поступок, вчинений в складних умовах), оповідь про злочин (антисоціальний вчинок) та оповідь про подорож (переміщення якоюсь певною територією з метою її вивчення). Тож чотири змістові види (відповідно, що кожен вид має свої підвиди, які в свою чергу мають свою структурування), це цілком достатньо, щоб розповісти про якусь дію матеріалізовану через подію, що і має певну вагу для глядача як опосередкований життєвий досвід, який можна використати для збагачення власного життєвого досвіду.

Якщо «зміст» це те, що заповнює форму, то він буде мати «одиниці змісту». В їх якості виступатимуть події, які впливають на хід життя героя оповіді, а оскільки *розповідь* про них *потребує часу*, тобто вони мають певний обсяг, то і обсяг форми, в свою чергу, обмежує кількість подій, якими може бути заповнена форма, бо вона теж має свій обмежений обсяг.

Скільки часу потрібно, щоб розповісти про подію, якщо виходити з того, що розповідь може бути коротка, розширена, повна? Чим керуватися визначаючи якість оповіді? Чи залежить якість оповіді від часу затраченого на оповідання? Оскільки ми оповідаємо зображеннями (картинками, які самі по собі мало чого варті), то велике значення має обсяг візуальної інформації, що її містить в собі певне зображення. Обсяг візуальної інформації в зображенні ми визначаємо за формулою: кількість об'єктів на картинному полі кадру та масштаб їх зображення, палітра зображення та час сприймання кадру (який завжди є обмеженим змістом відображеної дії). До того ж, має значення чи то просторовий кадр, чи дієвий, чи портретний, або ж уточнюючий (візуальний акцент на чомусь).

Основну дію в кадрі обов'язково треба розгледіти, ця вимога вказує на масштаб зображення та довжину існування кадру на екрані. Кадр лише тоді має сенс в оповіді, якщо він несе якісно нову інформацію про подію, що оповідується. Мабуть коротка оповідь лише позначає місце, час та ситуацію, що склалася. Розвиток ситуації позначено основними етапами розвитку дії. Персонажі оповіді не розкриваються як особистості. Оповідь має інформаційний характер, тобто *вона констатує подію* як таку і не більш [3, с. 47].

Розширена оповідь, відповідно, розширює інформацію про подію, але за рахунок чого? Простір/час, ситуація, учасники ситуації (дійові люди). Якщо пізнання йде за аналогією, тобто шляхом

зіставлення невідомого з відомим, то можемо вважати, що саме оригінальність ситуації визначить на що буде сконцентрована увага глядача. Якщо ситуація не оригінальна, то увагу можуть взяти на себе характери дійових осіб. Отже вибір предмету на якому концентруємо увагу вирішить і характер додаткової інформації, яка приведе до появи нової якості оповіді. Константацію замінить візуальна виразність та емоційність оповіді як така, тобто оповідь буде мати суб'єктивний характер, а в оповідача з'явиться герой оповіді, до якого оповідач буде намагатися викликати наше певне емоційне ставлення.

Треба зауважити, що при констатації (безвідносному до змісту події інформуванні про неї) в нас немає героя як особистості, в нас є дійові люди в певній ситуації. Навіть герой за фабулою, є лише основною дієвою людиною. Практично вся література, що стосується екранної творчості (як сценарної так і режисерської) наголошує на тому, що оповідь повинна бути захоплюючою, а для цього треба як най більше урізноманітнити візуальний ряд. Проте невмотивоване урізноманітнення починає дратувати глядача, бо не виконується вимога нової інформації стосовно дії в кожному новому кадрі.

Повна оповідь потребує замість персонажів створити характери, а розкриття характеру персонажу потребує додаткового часу та додаткових зусиль в плані показу проявів характеру [4]. Ускладнення завдання йде в геометричній прогресії. Виростає кількість сцен та кадрів в сценах. Центр оповіді зміщується з ситуації на характери персонажів, боротьба вже йде не поміж суспільними типами, а поміж особистостями (рівень цієї особистості то вже інше питання), і також змінюється і номенклатура монтажних кадрів в оповідній послідовності. В ній зростає кількість портретних зображень і акцентних кадрів (деталей). З ситуаційного типу оповіді ми переходимо на психологічний, притаманний роману, а не повісті.

Якщо оповідна форма це перший чинник, що визначає форму кінематографічного дійства, то другим чинником, що суттєво впливає на форму кінематографічного дійства є умовно теперішній час екранної дії. За формою сприймання ми бачимо на екрані в сцені лише становлення події, тобто дія розгортається в теперішньому часі, і ми (глядачі) є свідками становлення події. Неперервність плину часу в екранному дійстві властива лише телебаченню, тобто телевізійному трансляційному продукту. Оповідь у кіно будується завдяки неперервності розвитку дії (як процесу розвитку взаємовідносин з певного приводу). Плин часу позначається, а не відчувається, як при телевізійній трансляції події. Він позначається візуальною зміною обставин. Принцип «частина замість цілого» чудово реалізується при побудові оповідної послідовності екранного твору, бо в нашому розпорядженні є такі інструменти як «масштаб зображення головного об'єкту кадру» і завдяки йому ми можемо маніпулювати свідомістю глядача, змінюючи зображальний жанр кадру, а отже змінюючи домінуючий характер інформації яку несе у собі кадр.

Незалежно від того, яка модель оповіді вибрана при роботі над драматургічною структурою твору (фігурна або лінійна), найменшою оповідною самодостатньою одиницею зостається все одно «сцена», а плин часу в сцені повинен виглядати неперервним, бо «сцена», за визначенням, то одно локаційна та з одною сюжет розвиваючою подією, оповідна одиниця і вона є найменшим оповідним цілим, бо відображає драматургічну одиницю змісту – подію. Враховуючи, що більшість авторів роблять «монтажне кіно», а не оповідають методом «сцени-картини» (в основі «сцени-картини» лежить прийом зйомки сцени одним кадром, який ще називають «методом глибинної мізансцени»), в сцені обов'язково повинна виникати *ілюзія неперервності* плину часу, що вказує на *цілісність дії в її розвитку*. Для того, щоб її (цілісності) досягти, приходиться кожен кадр, тобто кожне зображення, робити логічним продовженням змісту попереднього плану [4, с. 106]. Логіка причинно-наслідкового зв'язку поміж кадрами з яких побудована сцена, вимагає довершеності. При цьому приходиться зважати на те, чи можливо не показані в кадрі прості фізичні дії, які сюжетно йдуть паралельно показаному в кадрі зображенню, виконати за той час, поки демонструється на екрані кадр; чи відповідає світло-тональний малюнок кадру його положенню в просторі події, як візуальному сегменту віртуальної картини події в цілому, яка може співпадати з загальним планом сцени, або яка утворюється в нашій свідомості з кадрів-сегментів простору події; чи відповідає монтажна узгодженість оповідних кадрів сцени правилам «комфортного монтажу».

Композиція сюжету та композиція зображення (відповідно висновкам з експериментів Льва Кулешова [2]), вступають у контекстні відносини незважаючи на те, усвідомлюємо ми це, чи ні. Отже нам необхідно зрозуміти як працює цей механізм не в цілому (тобто принципово), бо в цілому то вже давно визначили, а конкретно (на рівні практичного застосування).

Композиція зображення призвана (тобто залучена автором твору з певною метою) для формування певного змісту в *сюжеті*, що виступає як *конкретна історія відносин*, тож композиція фактів про дію, тобто сюжету та композиція зображення як фактів зовнішнього прояву дій, вступаючи

у контекстні відношення і породжують поняття кіно композиції. Автор підручника «Майстерність оператора» Анатолій Головня не випадково наголошував на тому, що «кіно композиція» це зображувальна-монтажна композиція екранного твору. І монтажна складова цього поняття достатньо суттєва для того, щоб зрозуміти, що *існування динамічного зображення у часі приводить до якісно нових уявлень щодо змісту оповідної послідовності* як такої [1, с. 21-44]. Деформація первинного змісту зображення/звуку в наслідок зміни зображення/звуку в часі завжди приводить до поглиблення уяви про щось, що виражено завдяки зображенню/звуку у його динаміці, тобто в його розвитку. До того ж, дія завжди зрима – бо рух є візуальна, тобто зовнішня сторона дії.

Додавання до зображення звуку привело до ускладнення сприймання екранного твору як такого. Як художній засіб формування образу (образ – узагальнене усвідомлення певного завершеного обсягу інформації стосовно чогось), звук не додає, а *геометрично збільшує обсяг інформації про предмет оповіді*. Можливість його обмеженого застосування саме і робить з нього художній засіб, бо дозволяє впливати на якість візуально-звукового образу. Щоб досягти необхідної для вживаної екранної форми динаміки в оповіді, ми відмітаємо все, що не має відношення до розвитку дії, тобто відкидаємо всі зображення які її (дію) не показують, залишаємо лише ті звуки, що підкреслюють розвиток дії як такої. Для цього ми повинні сповідувати лаконізм, а він потребує, щоб і зображення і звук були виразними. Досягти виразності зображення і звуку можна лише за умови їх активності прояву в звуко-зоровій композиції, яку не випадково позначають як кіно композицію.

Вичерпного визначення «кінокомпозиції» до сьогодні немає, бо для цього треба піднятися на новий щабель усвідомлення взаємодії зорових елементів зі звуковими, зрозуміти, що ці взаємовідносини виникають не в цілому, а конкретно на кожному рівні взаємодії між елементами. Тобто, якщо зображення принципово складається з ліній та точок, а також з плям, як енергетичних зон (якщо колір є показником енергетичної напруги) і контур плями, це також деформована лінія, то теорія абстрактного мистецтва починає виглядати теорією мистецтва примітивних форм і примітивні форми є «молекулярним рівнем» утворення змісту.

Примітивні звукові форми позначені як існування звуку (як процесів збурення в матеріальних середовищах) в часі та в певній інтенсивності (як процесу взаємодії різних матеріальних форм поміж собою), вказують на те, що звук, то акустичний знак напруги відносин поміж різнорідними елементами.

Отже, контекстні відносини виникають поміж елементами зорово-звукового об'єкту (а саме таким об'єктом і постає кадр, як фрагмент задокументованої, або відтвореної дійсності), на кожному з рівнів існування елементів: 1) на рівні первинних елементів; 2) на рівні знаків, що утворюються з первинних форм (на рівні конкретного зображення та звуку), та 3) на рівні стилістичної єдності, яка утворюється митцем, поміж елементами. На кожному рівні ці відносини мають свою якість і завдяки їй починається процес утворення та ускладнення змісту. Тобто, в результаті, *форма провокує зміст* (провокує появу змісту твору).

Форма екранного твору часово-просторова, а не просторово-часова. Отже плинність часу сприймається, як спостереження за змінами та відчуття змін. Тож форма екранного твору постійно перебуває в русі, вона має/демонструє динамічні деформації під час знайомства з нею в процесі її сприймання.

Складові форми екранного твору, то драматургія, зображення, звук, час та інтенсивність оповіді. Кожна складова (кожен чинник) апріорі мають свою структуру і її можна визначити як теоретичну структуру. В практиці творення, визначення цих структур, при роботі над конкретним екранним твором, йде в підготовчому періоді виробництва, коли розробляється технологічний (режисерський) сценарій. Саме в цьому етапі роботи над твором закладається конкретика форми (на рівні режисерського задуму) і розробляється технологія втілення задуму в матеріалі. Остаточна форма твору конкретизується в монтажному періоді виробництва по завершенню тонування.

В практиці виробництва кінематографічного продукту ми зустрічаємо термін «оповідна структура екранного твору». Під терміном ми розуміємо структурування кадрів в певні оповідні формалізовані одиниці, що взаємо підпорядковані, бо мають певну ієрархію відносин. Ці певні структурні одиниці екранної оповіді зв'язані з аналогічними структурними одиницями драматургічної структури екранного твору і є не більш ніж візуалізацією цих одиниць на певному драматургічному матеріалі.

За допомогою оповідної структури екранного твору ми маємо можливість побудувати продуману, візуально вражаючу оповідну послідовність. Зображальні фрагменти екранної оповіді пам'ятають глядача, у більшості випадків, утримує краще аніж хитросплетіння сюжету, якщо вони мають

достатньо високий рівень зображальної культури та виразності. Отже оповідна послідовність екранного твору фактично є кінцевою формою екранного твору, як кінематографічного дійства, побудованого на основі певної сюжетної конструкції.

У Головні є термін «зображувальна-монтажна композиція фільму і епізоду», тобто, екранного твору та частини екранного твору. Головні вказує на те, що поняття усталилося ще в період «німого кіно» і, відповідно, є фундаментальним для теорії кіно. Проте чи було воно належним чином розроблено за ці роки, що відділяють нас сьогодні від часу написання підручника, чи наше уявлення про зображувальна-монтажну композицію і досі практично залишилося на рівні 60-х років 20 сторіччя? Відповідь буде залежати від кута зору на поставлене питання. Наприклад пошукові системи Мережі на запит «кіно композиція» видають сайти де мова йде про композицію кадру в кіно. Якщо брати навчально-методичну літературу, то прийдеться визнати, що як таке, питання не дуже і поставало перед науковцями. Бо питання доволі специфічне і відповідь на нього потребує вільного володіння як режисерським, так і операторським і звукооператорським фахом.

Висновки. Наприкінці хочеться додати, що всі оповіді в цьому світі про Світ і Людину в Світі. Проте два об'єкти оповіді бути не може, бо не може бути! Об'єкт – це те матеріально існуюче, на чому ми концентруємо свою увагу в нашій оповіді, а увага не може бути роздвоєна, бо тоді вона розосереджена, а не зосереджена. Отже, об'єкт оповіді завжди один! Це або Світ, або Людина. Але оповідь завжди «про щось...», тобто про стосунки, про якісь події, що вплинули на когось, про наслідки взаємовідносин поміж людьми, або людиною та світом. Тобто, *предмет оповіді, це дія спровокована обставинами* і ця дія викликає певні наслідки, які породжують нову дію. Внутрішні обставини, що впливають на форму екранного твору, всі відносяться до його (твору) змісту, бо *зміст творить форму*. Коли ми говоримо, що оповідуючи ми завжди сконцентровані або на викладанні фабули, або на характерах дійових осіб (персонажах), то ми тим самим визнаємо, що предметом оповіді або є ситуація, або є характер людини, що опинилася в певній ситуації, але «ситуація», то «фабула», а «характер», то те, що утворює «сюжет». Що стосується зовнішніх обставин, то вони достатньо різноманітні і не останню роль в них відіграють мода та частота вживання родової форми. Відтак, говорячи про форму екранного твору, ми повинні визнати, що вона є породження взаємодії різних форм чинників, що утворюють в своїй сукупній реакції взаємозбагачення, екранний твір як якісно нову форму – форму мистецького твору.

Список джерел та літератури

1. Головні А. Мастерство кинооператора. М., 1995.
2. Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. М.: Валери, 1995.
3. Левчук Т.В., Ильяшенко В.В. Кинорежиссура. Київ, Мистецтво, 1981.
4. Миславський Б., Петрова О. Фарафонов Б. Режиссура аудіовізуальних творів: Навчальний посібник. Х.: ХДАК, 2019.
5. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. М.: ГИТР, 2005.
6. Ширман Р.Н. Алхимия режиссуры. Київ, Телерадиокурсьер, 2008.

Фартушка Олексій

СУЧАСНА ХОРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК ПАРАМЕТР КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ СИМФОНІЇ «УЗНАЙ СЕБЕ» О. ЩЕТИНСЬКОГО)

Симфонія О. Щетинського «Узнай себе» є абсолютним взірцем хорової поліфонії ХХ століття у всіх нових її сенсах. Навіть інтертекстуальність, властиву драматургії цього твору, можна розглядати як прояв поліфонії в широкому розумінні, як діалогічні зв'язки з іншими художніми текстами.

Мета дослідження – виявити стильові та виконавські засади хорової поліфонії видатного твору нашого сучасника.

Важливою складовою в діалогічних зв'язках художнього тексту слід назвати співвідношення «свого» та «чужого»: О. Щетинський пояснює це тезою про співвідношення у творі авторського і запозиченого, що не зводиться до пропорції оригінального й стилізованого. Одним із проявів поліфонічного мислення є вербальна концепція хорової симфонії, у якій О. Щетинський зберігає мову оригіналу для кожного першоджерела (діалоги Г. Сковороди, цитати Платона, Сенеки, з Біблії,