

СУЧАСНІ ТЕЛЕВІЗІЙНІ ПРОЄКТИ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-КІНОЗНАВЧОМУ ПОЛІ

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
kokhan-t@ukr.net

Tymofii Kokhan

Ph.D. (Art Studies), Institute
for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
kokhan-t@ukr.net

Анотація. У статті підкреслюється, що сучасна українська гуманістика від десятиліття до десятиліття активно розширює дослідницький простір, відкриваючи нові «проблемні теоретичні площини», осмислення яких може мати перспективи завдяки використанню засад культурологічного аналізу, зокрема, міждисциплінарності, діалогізму, персоналізації. Означене закономірно виявляє чергову «проблемну теоретичну площину», яка об'єднує комплекс питань, пов'язаних як зі специфікою сучасних телевізійних проєктів, так і з помітною зміною виробничого, функціонального, естетико-художнього «навантаження» в тандемах «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення». Під час розгляду «сучасних телевізійних проєктів»: серіалів, екранізації літературної класики, численних ток-шоу, політ-шоу, розважальних програм, інтерв'ю з видатними політиками, вченими, акторами, що упродовж десятиліть здійснюють постійні ведучі як предмети теоретичного аналізу, — у статті підкреслюється, що історія розвитку телебачення продемонструвала чимало зразків «суто» телевізійного «продукту», зробивши цей вид художньої діяльності невід'ємною складовою життя мільйонів людей. Визначальною «проблемною теоретичною площиною» в статті є «художня парадигма», що узагальнює її зміст і актуалізує тематичну спрямованість.

Ключові слова: «культурологічно-кінознавчий паритет», тандем «кінематограф — телебачення», сучасні телевізійні проєкти, «проблемна теоретична площина», парадигма, схематизація.

Постановка проблеми та її актуальність. Аналіз «сучасних телевізійних проєктів» передбачає різні підходи, одним з яких є розкриття процесу радикальних трансформацій у культурному поступі ХХ ст. Це, зокрема, пов'язано з появою телебачення, що розвивається паралельно з кінематографом і, поступово відвойовуючи собі значний художній простір, формує потужну глядацьку аудиторію. Відтак, перші десятиліття ХХІ століття дають усі підстави зазначити факт «зміни парадигми» на користь телебачення, що, значною мірою, актуалізує саме поняття «парадигма».

Оскільки термін «парадигма» дотичний до різних сфер діяльності й має багатоаспектне тлумачення, ми орієнтуємося на його філософське визначення: «парадигма — від латин. *paradigma* — приклад, шаблон, зразок». Як філософське поняття парадигма — певна кількість концепцій або шаблонів

мислення, — було опрацьоване Томасом Куном (1922–1966) — американським істориком науки та філософом у його дослідженні «Структура наукових революцій» (1962). Як відомо, саме філософський аспект означеного поняття отримав пізніше широке розповсюдження.

Залучаючи поняття «парадигма» до аналізу ситуації у сфері художньої діяльності, ми підкреслюємо факти повної або часткової зміни, передусім, шаблонів мислення в русі від кінематографу до телебачення, від фільму до телефільму чи до серіалу. Водночас, поняття «зміна» починає набувати принципово важливого значення, адже торкається як виробничо-технічних, так і художньо-ціннісних питань. Важливим стає й той факт, що кожна нова «парадигма» здатна вплинути на часткову деформацію художнього мислення — у край складного психологічного феномену, що позначається і на створенні (митець), і на сприйманні (реципієнт) будь-якого мистецького твору.

Важливу роль у зміні «парадигми» відіграв «серіал» — найпоширеніший вид художньої телепродукції, специфіка якого привертає увагу науковців, виступаючи предметом теоретичного аналізу. Актуалізація інтересу до телебачення загалом і «серіалу» зокрема відбулася протягом 70–90-х років ХХ ст., що значно зумовлювалося і пояснювалося стрімким входженням у простір гуманітарного знання культурології. Як єдність історії та теорії культури ця наука спонукала до перегляду науково-дослідницької орієнтації традиційних гуманітарних дисциплін, що, за «секторальним принципом», з одного боку, допомагали формувати предмет культурології, а з іншого, — корегували власні «проблемні теоретичні площини».

Необхідність або принаймні можливість зафіксувати трансформацію «фільм — серіал» спонукає до застосування мистецтвознавчого виміру культурології, що характеризується єдністю трьох складових: теорія, історія мистецтва та художня критика. Водночас, історія мистецтва послідовно процесуальна, оскільки поступово накопичувала свої можливості завдяки видам мистецтва, які виникали не одночасно, а впродовж століть, закріплюючись у динамічному русі художнього освоєння дійсності. Наймолодшим серед них виявився кінематограф (1895), що, використовуючи досвід різних видів мистецтва, органічно «вписався» в історичну динаміку культуротворчих процесів.

Як відомо, створення перших фільмів актуалізувало появу кінознавства —

«мистецтвознавчої дисципліни, що вивчає історичний розвиток і сучасний стан, загальні закономірності й конкретні форми суспільного функціонування кінематографу як мистецтва та специфічного засобу масової комунікації» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 163).

Запропоноване в «Українському енциклопедичному кінословнику» (2006) визначення, деталізує таке:

«Кінознавство також досліджує кіно в усіх ланках кінопроцесу та у взаємодії кіно з іншими видами мистецтва, із загальнокультурним, соціальним, політичним та іншими контекстами, економічними та ідеологічними факторами, індивідуальними стилями окремих митців і специфікою національних культур, до яких вони належать» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 163).

Наразі зауважимо, що процитовані тези дозволяють не тільки наголосити на значенні теоретичного «забезпечення» розвитку «сьомого мистецтва», а й виявити ті «за» та «проти», що мають місце за оперування поняттям «кінознавство», яке закладалося в перші десятиліття ХХ століття в працях європейських — У. Гад «Кіно, його засоби й цілі» (1919), Л. Деллюк «Фотогенія» (1920), О. Лану «Кіно» (1929) — та американських — Г. Мюнстерберг «Фотоп'єса» (1916), В. Ліндсей «Мистецтво кіно» (1916) — науковців.

Аналіз сучасних досліджень та публікацій. У контексті означеного зацентруємо увагу на позиції Річчото Канудо (1877–1923) — французького мистецтвознавця італійського походження, автора відомого «Маніфесту семи мистецтв» (1911), за словами котрого в процесі історико-культурного руху виникла «потреба в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого тяжіли всі інші види мистецтва».

Ми досить детально розглядали теоретичний досвід Р. Канудо в нашій монографії «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021) і вважаємо, що — безпосередньо чи опосередковано — його

позиція вплинула на тих авторів, котрі, працюючи на культурологічних теренах, не оминають і літературно-мистецьку сферу, залучаючи до «проблемних теоретичних площин» різні види мистецтва.

Перш, ніж перейти до аналізу культурологічних напрацювань на теренах української гуманістики кінця ХХ — початку ХХІ ст., необхідно зосередитися на конкретних хронологічних моментах. Як результат, до 50–60-х рр. минулого століття «кінознавство» функціонувало як самостійний сегмент гуманітарного знання, знаходячись під егідою «мистецтвознавства». Від 1949 р., коли американський антрополог та етнолог Леслі Алвін Вайт (1900–1975) увів в ужиток поняття «культурологія — від латин. *culturology*», що стало центральним у його книзі «Наука про культуру», «культурологія» почала активно розвиватися і від початку 70-х років ХХ ст. поступово посіла провідне місце в структурі гуманітарного знання. Таким чином, кінознавство опинилося під егідою не лише мистецтвознавства, а й культурології, а отже, культурологічно-кінознавча модель аналізу сьогодні є цілком природною.

Варто зазначити, що в напрацюваннях І. Бондаревської, М. Бровка, О. Брюховецької, Ю. Джуляя, О. Кравченка, В. Леонтєвої, О. Мусієнко, М. Савельєвої, М. Собуцького, В. Федя, Н. Хамітова, С. Холодинської, М. Чікарькової, Г. Чміль, Б. Чумаченко, С. Янок досить ґрунтовно проаналізована низка засадничих аспектів як культурології, так і специфіки культуротворення. Напрацьований матеріал дає підстави стверджувати, що культурологічне знання формується з різних аспектів, які виникають у спільному просторі історії та теорії культури, естетики, психології, етики, педагогіки, соціології, мистецтвознавства, зокрема — кінознавства.

Мета статті. Враховуючи зображально-виражальну специфіку «сучасних телевізійних проєктів», виявити потенціал культурологічно-кінознавчого паритету в процесі теоретичного осмислення місця й ролі телебачення в логіці культуротворення.

Виклад основного матеріалу. «Проблемна теоретична площина», відштовхуючись від якої доцільно реалізовувати мету цієї статті, вимагає акцентування деяких теоретичних позицій, що відбивають ставлення науковців до можливості використання перехрестя «культурологія — кіно-

знавство» задля як аргументації їхнього паритету, так і поглиблення наших уявлень щодо сучасного культуротворення.

У контексті означеного увагу привертає стаття М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), на сторінках якої відбито логіку використання тих чи інших гуманітарних наук, що, по-перше, відтворює процес формування культурології, а, по-друге, показує вплив кожної з них на, так би мовити, спеціалізацію предмету культурологічного знання. Подібним дослідницьким прийомом М. Бровко підкреслює доцільність як «процесу деталізації, поглиблення вивчення культури», тобто її диференціації, так і «процесу інтеграції знань про культуру» (Бровко, 2007, с. 97). Роль культурології в системі гуманітарного знання науковець пов'язує з тим, що «гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» (Бровко, 2007, с. 97).

Означену статтю позитивно оцінює С. Холодинська, підкреслюючи, що «міжнауковість» культурології вимагає особливого наголосу

«на таких гуманітарних науках, як естетика, мистецтвознавство, етика ..., що — значною мірою — і «забезпечують» культурології її людинознавчий характер, ... здатність сприяти культуротворенню» (Холодинська, 2018, р. 56).

Артикульований С. Холодинською «людинознавчий характер» культурології, який, знову наголосимо, формується на «гуманітарному перехресті», не є витвором цієї науки, а «запозичений», передусім, з досвіду історії культури, а також мистецтвознавства, складовим сегментом якого виступає кінознавство. Відтак, «людинознавство» може бути фундаментом тієї «проблемної теоретичної площини», що визначить нові зрізи в гуманітарному знанні загалом.

На нашу думку, процес нашарування нових знань і стосовно теоретичних обрисів культурології, і властивого їй потенціалу відбувається поетапно, допомагаючи оцінити перспективи цієї науки. Як бачимо, у своїх наукових розвідках М. Бровко на підставі аналізу загальної структури культурології здійснює систематизацію методологічних проблем культурології як науки, що сприятиме розумінню ролі й місця культури в контексті практичних форм буття людини. Такий підхід підтверджує важливість

наголосу на людинознавчому характері й культурології, і культурологічного знання загалом.

Наразі завважимо, що М. Бровко, з одного боку, характеризує феномен «культура», а з іншого, — виокремлює два рівні, на яких «у реальному історико-теоретичному процесі відбувалось осмислення цього феномену»:

«Перший ... формувався в безпосередньому культурному процесі, де конкретні форми культури (мистецькі твори, норми моралі, релігійні канони тощо) могли мати різну ступінь узагальненості, що сприяло досягненню культури на рівні частковостей, фрагментарності, повсякденних форм культурного буття. Це, безперечно, зумовлювало відповідний, в переважній своїй більшості, емпіричний підхід до культури» (Бровко, 2022; Бондарчук, 2022).

Доцільно зауважити, що означений — емпіричний — рівень має місце й у кінознавстві, оскільки цей сегмент гуманістики формується на підґрунті конкретних фільмів, створених у просторі «сьомого мистецтва», з урахуванням його науково-технічних та художніх можливостей. Варто визнати, що означений «простір» не тільки кількісно досить значний, але й якісно наповнений, оскільки кінематограф достатньо складна структура, яка має низку важливих жанрів, що можуть реалізуватися як самостійні й самодостатні елементи. До того ж, кожний з жанрів догичний до конкретних етапів історико-культурного розвитку.

Утілення на екрані «історичного», «біографічного», «мелодраматичного» чи жанру «екранізації» неможливе поза використанням надбань культурології та особливо історії культури. Зв'язок конкретних кінематографічних жанрів з різними видами гуманітарного знання, до яких останнім часом долучають і культурологічне, очевидне. Річ у тім, що підґрунтям історичного, біографічного фільму чи серіалу є запропонована науковцями концепція, яка сприймає, спростовує або опановує художнє бачення та інтерпретацію чинної науково-теоретичної позиції.

Водночас, не йдеться про, так би мовити, ілюстрацію теоретичної концепції, а, радше, про трансформацію наукової моделі в площину сюжетних ліній та систему художніх образів. Водночас, заради художнього ефекту митці спотворюють ві-

домі історичні або біографічні факти. Враховуючи нормативи статті, сконцентруємо увагу на доволі резонансних серіалах, створених нібито відповідно до вимог історичного жанру. Однак, у цих серіалах, які ми подаємо, спираючись на хронологічний підхід, конкретні факти історії відверто деформуються: «Рим. Розквіт та загибель імперії» (2005), «Тюдори» (2007), «Вікінги» (2013), «Медічі. Володарі Флоренції» (2016), — проте це вже є позицією, а радше творчим експериментом їхніх авторів.

Другий рівень осмислення феномену «культура», згідно з позицією М. Бровка, «більш високий», зумовлюється її власними здобутками і, вимагаючи узагальнення, «часто приводить до перетворення культури на предмет філософської науки» (Бровко, 2022; Бондарчук, 2022). Оскільки кінематограф є вкрай складним синтезом матеріального й духовного аспектів, який «підживлюється» як історією культури, так і гуманістикою загалом, наразі філософія завдяки персоналізації її ідей може бути суголосною і з кінематографом, і з телебаченням, і з кінознавством.

Доцільно підкреслити, що українська гуманістика, досить чітко акцентуючи «людинознавчий» чинник, який заявив про себе на перехресті «культурологія — мистецтвознавство», концептуалізувала цей «тандем» до більш звуженого варіанту: «культурологія — кінознавство» Спираючись на «людинознавчий» фундамент, свій потенціал доволі виразно демонструють і інші культурологічні чинники: біографізм (персоналізація), діалогізм, регіоніка, які в різних контекстах достатньо активно застосовуються кінознавством. Підтвердження наших розмислів є наукові розвідки О. Валевського, Н. Жукової, В. Климчук, Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Огневої, О. Оніщенко, Т. Попової, В. Реді, Л. Смолінчук, М. Собуцького, В. Тузова, Г. Чміль.

Якщо з культурологічних чинників виокремити «біографізм», то деталізація його теоретичних аспектів дістала розвитку в праці В. Бондарчука «Біографізм — методологічні виміри» (2022), де автор, скрупульозно систематизувавши чинні теоретичні позиції, робить такий висновок:

«Формуючи й одночасно руйнуючи відчуття реальності, піднімаючись на п'єдестал визнання і водночас падаючи в прірву внутрішнього спустошення, особистість утверджуєть-

ся у просторі сучасності...» (Бондарчук, 2022, с. 114).

На нашу думку, ключовим у цьому висновку є визначення «простір сучасності», у який «входить»/ повинна «включитися» особистість саме завдяки «історичній чи творчій біографії». Водночас, завжди варто враховувати, що «сучасність» — це константа, яка знаходиться в постійному русі, примушуючи чинник «біографізму» відслідковувати долю конкретної особистості.

Повертаючись до проблеми гуманітарних наук, що формують культурологію і специфіку «проблемних теоретичних площин», які окреслюються за взаємодії різних складових гуманітарного знання, доцільно наголосити на такому:

– По-перше, необхідність дослідження історико-культурного руху «кінематограф — телебачення» визначається присутністю останнього від середини 50-х років ХХ століття у світовому культурному просторі. Науково-технічні та естетико-художні можливості телебачення поступово перетворюють його на новий вид мистецтва, який володіє потужними можливостями впливу на найширші кола реципієнтів.

– По-друге, специфічні ознаки телебачення і особливості того «продукту», який воно створювало, вимагали й вимагають не лише використання нових технічних можливостей, а й вироблення чіткого уявлення про його естетику, яка, хоча і формується за вимогами колективного виду творчості, проте фіксує чимало самобутнього в цьому виді художньої діяльності.

– По-третє, динамічність розвитку телебачення актуалізувала проблему його послідовної професіоналізації. Така необхідність спонукала до розширення переліку творчих професій, відкриття спеціальних закладів освіти, які готували б ведучих, режисерів, художників, гримерів саме для телебачення. Це стосується не тільки творчих професій, а й технічних, наприклад, інженерів, які мусять володіти спеціальними навичками роботи в телестудії.

На нашу думку, збагнути сутність цього феномена допомагає визначення, яким оперує сучасне мистецтвознавство:

«Телебачення — від *лат. tele* — (далеко) + *visio* (бачу) — найпопулярніший засіб

масової комунікації та інформації; один з різновидів (разом з кіно та відео) екранного... мистецтва. У цьому сутність телебачення як суспільного явища. Специфіка ж телебачення виявляється в «зіставленні» його з іншими видами комунікації та інформації (*газети, радіо*), порівняно з якими воно має низку істотних переваг (найважливіша — *наочність*), та з іншими екранними мистецтвами» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449).

Окрім загального визначення, необхідно підкреслити, що телебачення відрізняється від кіно як специфікою технічного забезпечення, так і «художньо-естетичною своєрідністю мистецтва «голубого екрану»: його менший розмір

«диктує цілу низку особливостей у «знімальному процесі», зокрема у композиції кадру; «домашній» характер споживання, що здатний змінити «психологію» глядацького сприймання, порівняно з кінотеатром, використання «прямих передач репортажного характеру», що особливо впливає на глядача фактом часового збігу «події» та її «сприймання»» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449–450).

Варто підкреслити, що й визначення телебачення як «найпопулярнішого засобу масової комунікації та інформації», окреслення його технічної та естетико-художньої самобутності, не знімає необхідності відповісти на ключове запитання: «У чому ж полягає «авторський» характер функцій телебачення, порівняно з кінематографом?» Відповідь на нього — у різних модифікаціях — активно обговорювалася протягом 70–90-х років ХХ століття, коли, з одного боку, підкреслювалася їхня типологічна близькість, а з іншого, «на перші позиції» висувалося соціально-ідеологічне прогнозування, що завдяки різним форматам телевізійних передач пропагандистсько-інформативної спрямованості, не потребувало, на відміну від кінематографу, художньо-образного «забарвлення». Необхідно, ясна річ, виокремити й ідейно-виховну функцію, яка на теренах телевізійного простору використовується таким чином, що допомагає формувати громадську думку в необхідному напрямі.

Вочевидь, що за десятиліття свого існування телебачення не лише створило, а й постійно зба-

гачує те, що варто визначити як «функціональний простір», де важливе значення має розповсюдження конкретних типів культури, які сприяють вихованню чи корегуванню духовно-практичних цінностей різних соціальних та вікових прошарків. Окрім цього, телебачення як засіб комунікації на теренах культури помітно відрізняється від кінематографу періодичністю зв'язку з аудиторією, яка стосовно сприймання конкретної інформації може бути камерним середовищем, що вкрай важливо в морально-психологічному аспекті. З технічного боку, телевізійна інформація не вимагає попереднього запису і диктор здатний звертатися до мільйонів глядачів, котрі не пов'язані один з одним.

На нашу думку, беззастережне значення має розважально-емоційна складова телебачення, якій окремі психологи надають рекреативної ваги. Ця складова — у певних випадках — здатна сприяти зменшенню соціальної напруги, переадресуючи увагу глядачів на інший шар естетико-художніх подразників, що спонукає до певних міркувань. Як результат розважально-емоційна складова може, так би мовити, залучати потенціал «пізнавальної функції», формуючи своєрідним чином «пізнавально-емоційну» площину, що обов'язково матиме «свою» глядацьку аудиторію, популяризуючи здобутки різних видів мистецтва, шедеври світової культури, фокусуючи увагу на детальній реконструкції біографій видатних митців, життєво-творчий шлях котрих, як відомо, емоційно переважаний. Можливість апробації різних варіантів телевізійних передач, їхня швидка заміна чи оновлення — одна з ознак телебачення, що виявляє його самодостатність та самоцінність.

На межі XX–XXI століть роважально-емоційна складова телебачення, сказати б, актуалізувала потенціал «ескапізму», який український культуролог Л. Бабушка характеризує як «втеча до свята». Проблема «ескапізму», хоча й має певну «теоретичну історію», проте зазвичай залишалася на маргінесах. Ситуація змінилася в останнє десятиліття XX століття, значною завдяки естетиці «постмодернізму», де «ескапістські» мотиви доволі активно виявляють себе в царині літератури, кінематографу, драматургії та в акцентуації на розважально-емоційному аспекті телевізійних програм.

Теоретична позиція Л. Бабушки, подана в монографії «Фестивалі як комунікативний апро-

пріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі» (2020), ґрунтуючись переважно на наукових розвідках західних авторів — А. Еванс, П. Голландер, Д. Келльнер, К. Гамельтон, Е. Мейл, М. Нельсон, розкриває причини популярності «ескапізму» саме в сучасних умовах, коли у «святі», «розвагах», «свідомій легковажності», «підвищеній емоційності» дехто вбачає прийнятний заміник реальності.

Л. Бабушка фіксує «такі позиції», що пояснюють актуалізацію «ескапізму» в контексті важливого аспекту чергової «проблемної теоретичної площини».

Враховуючи означене, варто підсумувати таке:

а) «...розбіжність між наявною реальністю соціального буття і тією, що представляється індивіду адекватною щодо реалізації свого життєвого потенціалу»;

б) «...культурний шок, викликаний психічним станом людини, яка потрапила до інокультурного середовища, «культурного гетто», що формується як анклав ескапістських спрямувань»;

в) «...страх, зумовлений соціально-політичними реаліями, який найпотужніше виявляється в період економічних драм і призводить до ескапістичних моделей існування»;

г) «...ескапізм як прагнення подолання відстані між реальним і бажаним «Я»» (Бабушка, 2020, с. 119–220).

Наразі зазначимо, що досить часто надмірне захоплення «ескапізмом», який є важливою складовою розважально-емоційної функції телебачення, призводить до певної «деформації» телевізійного простору, а відтак — руйнації «функціональної рівноваги».

У зв'язку з цим неабиякої ваги набуває і той факт, що приблизно від середини 90-х років науковці все активніше оперують такими поняттями, як «діалог», що здатний стати механізмом організації соціокультурного «простору — часу», «індивідуальності» та елементів «регіоніки», коли різні телевізійні програми «відкривають» глядачеві життя практично всіх країн світу, хоча й часто-густо свідомо звужуючи «регіон» до «столиць», «краєвидів сільської місцевості», проблем «промислового міста», «заповідників» тощо.

Телебачення як наймолодший прояв, згідно з позицією Г. Чміль, «екранної культури» впевнено «рухалося» у валці тих процесів, що дозволили

йому «вписатися» в контекст, заявленого нами перехрестя: «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення».

Посилаючись на статтю Г. Чміль «Екранна культура: плюральність проявів» (2003), означену нами ситуацію щодо творчо-пошукового характеру телебачення, досить аргументовано прокоментувала О. Русина:

«Дуже важливо, щоб сьогодні якомога більше людей усвідомило необхідність залучення аудиторії в діалог вивчення не тільки смаків і потреб різних груп телеглядачів, але і їхніх реакцій, тих соціально значущих процесів, які відбуваються у свідомості людини за зустрічі з телевізійною продукцією. Від того, яка роль буде відведена аудиторії, залежить і те, яку позицію займе телебачення в житті суспільства» (Русина, 2006, с. 162).

Підсумовуючи свої роздуми, О. Русина висуває ще одне запитання: «Чи буде цей засіб комунікації залучати мільйони людей до процесів демократичного управління або сприятиме їх дезорієнтації?»

На нашу думку, позиція, що її намагається як сформулювати, так і аргументувати дослідниця, дещо суперечлива, адже те, що відстоює телебачення — як засіб масової комунікації та інформації — значною мірою, залежить від «соціального замовлення», на яке спираються ті, хто формує змістовне наповнення ефірного часу.

Поняття «соціальне замовлення», що увійшло в естетико-мистецтвознавчий контекст від 20–30-х років ХХ століття, упродовж поточних двох десятиліть набуло транскультурного значення, оскільки як «замовник» виступають і держава (саме вона асоціюється з соціальним аспектом «замовлення»), і власник каналу, і впливові корпорації, і замовники реклами. Така ситуація потребує не тільки чіткого, а й подекуди жорсткого корегування таких понять як «аудиторія», «смак», «цінність».

Відштовхуючись від означеного, варто акцентувати увагу на тих наукових пошуках ХХІ століття, що актуалізують властивий культурології потенціал, «занурюючись» у «проблемну теоретичну площину», зміст якої, з одного боку, здатний виокремити й об'єднати ті питання, які мають дослідницьку перспективу, а з іншого, наголосити на по-

тенціалі нових аспектів, виявлення яких збагатить культурологічне знання. Саме до питань такого ґатунку ми відносимо актуалізацію ідеї «культуротворчого буття людини» — новий аспект важливої наукової проблеми. Заявлений блок питань дозволив В. Федю — автору не тільки означеної ідеї, а й її початкової розробки, підтвердити значення людинотворчого фактора й зафіксувати увагу науковців на проблемі функцій, адже, згідно з позицією українського дослідника, культуротворче буття людини — це «поліфункціональний складний феномен», який, «враховуючи варіативність творчої діяльності» людини, «розкриває неявне цілепокладання, що суттєво збагачує практичну реалізацію» означених функцій. Мовиться про

- а) креативну;
- б) інтегрально-диференційну;
- в) рефлексивно-когнітивну;
- г) аксіологічну;
- д) нормативно-регулятивну;
- є) виховну функції (Федь, 2022, с. 26–28).

Частину з означених В. Федєм функцій: креативну, аксіологічну, виховну — варто екстраполювати в простір телебачення, яке, з одного боку, розглядається як «сегмент культуротворчого буття людини», а з іншого, здатне розкрити «неявне цілепокладання», що виявляється в кожного конкретного телеглядача.

Як результат, стрімкий, динамічний розвиток культурологічного знання впливає на всі складові культуротворення, у простір якого закономірно входить і телебачення. Своєю чергою, воно (телебачення — Т.К.) також демонструє тяжіння до оновлення та змін, стимульованих, передусім, науково-технічними здобутками межі ХХ–ХХІ століття. Це призводить до заміни тих його обрисів, які ми окреслили стосовно 50–70-х років минулого століття: розширюється функціональний простір телебачення, а «загальність» звільняє місце «конкретності». Відтак, «традиційне» поняття «аудиторія» в сучасних умовах нікого не може задовольнити.

Сьогодні необхідно враховувати ситуацію, яка потребує відповіді на цілу низку запитань:

- Яка аудиторія (за віком, професійною орієнтацією, релігійністю, рівнем освіти, політичними уподобаннями)?
- Чи налаштована аудиторія на сприймання та обговорення певних, на думку «замовника», принципово важливих питань?

– Чи актуальні телепрограми розважального жанру?

– Як виконується «соціальне замовлення» і хто виступає «замовником» на початку третього десятиліття XXI століття?

Постановка таких запитань потрібна не заради такої, а задля з'ясування таких питань:

– Як співвідносяться, наприклад, «телевізійні серіали» з поняттям «аудиторія»?

– Чи «аудиторія» в цілому «працює» на, подекуди, шалену популярність такого типу продукції, чи йдеться лише про якийсь її сектор?

– Які з численних функцій телебачення здатні реалізувати чи принаймні задовольнити «телевізійні серіали»?

Акцентувавши увагу на «телевізійних серіалах» як прикладі ще однієї «проблемної теоретичної площини», доцільно підкреслити, що поняття «телевізійний серіал» саме по собі є складним утворенням, оскільки «охоплює» низку жанрів, кожний з яких орієнтується на певного глядача, котрий може надавати перевагу, наприклад, екранізації, історичному чи детективно-поліцейському жанру.

Намагаючись, хоча б ескізно, окреслити «позитивні» чи «проблематичні» ознаки телебачення, спираючись на які формується «телевізійний простір», необхідно фіксувати й ті його недоліки, що або деформують цей медійний засіб, або гальмують його якісний розвиток. Як зазначає І. Победоносцев, одним з недоліків телевізійного продукту є схематизація

«серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві в найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, «зчитати» повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» (Победоносцева, 2005, с. 138).

«Схематизація» — у найширшому розумінні цього процесу — в умовах початку XXI століття виявилася чи не найпоказовішою тенденцією в практиці розвитку «серіальної продукції». На нашу думку, феномен «схематизації» обов'язково варто враховувати в процесі визначення розбіжностей між «серіалом» та «серіальною продукцією».

Мовиться про численні факти «перенесення» успішних телесеріалів у простір нових культурно-національних традицій: скандинавський серіал «Міст», що має кілька варіантів, американський

«Нишпорка», німецький «Рекс», англійський «Співаючий детектив», французький «Наскок» тощо. Варто констатувати, що «серіальна продукція», перенесена на новий ґрунт, зазвичай програє оригіналу, проте така практика не лише «набирає обертів», а й не засуджується ані професіоналами, ані глядачами, котрі на сільових форумах, використовуючи засади порівняльного аналізу, «шліфують» власні художні уявлення.

Наразі є всі підстави стверджувати, що на сучасному етапі культуротворення назріла необхідність включити в контекст аналізу телебачення — специфічного засобу комунікації — проблему «телевізійного серіалу». Це дозволить під новим ракурсом розглянути й, так би мовити, традиційні теоретичні ідеї чи концепції, що впродовж тривалого часу «подорожують» публікаціями різного типу. У цьому зв'язку варто вчергове акцентувати проблему функцій телебачення, які постійно й збагачуються передусім завдяки комп'ютерним технологіям і принциповим чином змінюються порівняно з можливостями телебачення минулого століття.

На нашу думку, варто наголосити, що динамізм у розвитку телебачення підсилює його процесуальний характер, стимулюючи до пошуку нових прийомів проведення відповідних досліджень. Отже, теоретичний аналіз численних функцій, які може реалізувати телебачення, варто здійснювати, враховуючи той факт, що «сукупність функцій» — це специфічна структура, яка потребує «наповнення» змістом, а він (зміст), своєю чергою, спрямований на певну частину аудиторії, котра здатна «діалогізувати» з тими, хто «уможливорює» таку форму спілкування.

У контексті означеного принципово оновлюється ставлення до телебачення, що впродовж десятиліть розглядалося як, так би мовити, самотній «суб'єкт», де «об'єктом» вважалася навколишня реальність. Однак така модель у процесі розвитку й утвердження телебачення вичерпала себе. У просторі сучасного культуротворення телебачення «перебрало» на себе функції «об'єкта», передавши роль «суб'єкта» «персоналіям», котрі «забезпечують» ту чи іншу міру якості телевізійного простору. Це досить яскраво ілюструє досвід Опри Уінфрі — американської телеведучої, актриси та продюсерки, котра протягом 1986–2011 років вела всесвітньо відоме «Шоу Опри Уінфрі».

Проіснувавши чверть століття, це шоу спира-

лося на, так званий, «ефект подвійного суб'єкта», коли «суб'єктом» виступала як Опра Уїнфрі, так і запрошена нею «персона»: «діалог — спілкування» цих двох людей, з одного боку, утримував глядачів біля телеекрану, а з іншого — створював «продукт», який реалізував низку функцій: комунікативну, інформативну, пізнавальну, виховну, розважальну, креативну, емпативно-емоційну. Варто наголосити, що протягом двох десятиліть поточного століття досвід американської телеведучої намагаються наслідувати автори численних «шоу», які є вкрай популярними в просторі сучасного телебачення.

Серед творчо-пошукових моделей, автори яких не лише наслідують «Шоу Опри Уїнфрі», а й трансформують та оновлюють його: є чітка «прив'язка» телевізійної програми до певної соціально-політичної сфери чи професійної діяльності, а саме: «політичне», «медичне», «медико-консультативне», «мистецьке» шоу та телепроекти, у просторі яких обговорюються суперечливі соціальні питання, де, з одного боку, присутній ведучий, а з іншого — учасники того чи іншого конфлікту. У проєктах такої орієнтації, а вони активно представлені та результативно використовуються в

європейсько-американському просторі, зазвичай, соціальна проблематика органічно співіснує з морально-етичною. Якщо Опра Уїнфрі вела діалог з представниками різних професій, то сучасні «шоу» надають перевагу, хоча і «звуженій» тематиці, але такій, що здатна принаймні розширити кругозір глядача, стимулюючи його пізнавальний інтерес до певної професійної діяльності.

Висновки. Відтак, усе означене як безпосередньо, так і опосередковано не лише актуалізує, а й підтверджує правомірність аналізу певних аспектів нової «художньої парадигми», як перехрестя «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення». Вочевидь, аргументуючи означену позицію, варто враховувати, що динаміка розвитку «культурології — кінознавства» впливатиме на «кінематограф — телебачення» й стимулюватиме інноваційні пошуки як у кінематографічному, так і телевізійному просторі.

Уведена в дослідницьке поле конструкція «проблемна теоретична площина» є авторською і буде аргументуватися в подальших публікаціях. Нормативи цієї статті дозволили продемонструвати лише чотири її модифікації.

Література:

- Бабушка, Л. Д. (2020). *Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізації цих процесів у культуротворчому просторі: монографія*. Ніжин: видавець ПП М. М. Лисенко. 272 с.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). *Український енциклопедичний словник*. Вінниця: ПП Балюк І.Б. 497 с.
- Бондарчук, В. О. (2022). *Біографізм — методологічні виміри. Культура в контексті практичних форм буття людини: колективна монографія*. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С. 103–118.
- Бровко, М. М. (2007). *Культурологія в системі гуманітарного знання. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 18. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 96–103.
- Бровко, М. М. (2022). *Методологічні проблеми культурології як науки. Культура в контексті практичних форм буття людини: колективна монографія*. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С. 5–21.
- Победоносцева, І. Є. (2005). *Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму. Дисертація кандидати мистецтвознавства*. Спец. 17.00.04. Київ: 196 с.
- Русина, О. Л. (2006). *Функції телебачення. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 17. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 157–163.
- Фель, В. А. (2022). *Культуротворче буття людини як наукова проблема. Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія*. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С. 22–32.
- Холодинська, С. М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія*. Київ: Ліра. 292 с.

References:

- Babushka, L. D. (2020). *Festyvatsiia yak komunikatyvnyi apropiator hlobalizatsii nykh protsesiv u kulturotvorchoomu prostori: monohrafiia* [Festivation as a communicative appropriator of globalization processes in the cultural space: monograph]. Nizhyn: vydavets PP M. M. Lysenko. 272 p. (in Ukrainian)
- Bezklubenko, S. D., & Rutkovskyi, O. H. (Eds). (2006). *Ukrainskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Ukrainian encyclopedic dictionary]. Vinnytsia: PP Baliuk I.B. 497 p. (in Ukrainian)
- Bondarchuk, V. O. (2022). *Biografizm — metodolohichni vymiry. Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny: kolektyvna monohrafiia* [Biographicism - methodological dimensions. Culture in the context of practical forms of human existence: a collective monograph]. Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M. P. 103–118. (in Ukrainian)
- Brovko, M. M. (2007). Kulturolohiia v systemi humanitarnoho znannia [Culturology in the system of humanitarian knowledge]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh*. Issue 18. Kyiv: Vydavnychi tsestr KNLU. P. 96–103. (in Ukrainian)
- Brovko, M. M. (2022). Metodolohichni problemy kulturolohii yak nauky [Methodological problems of cultural studies as a science]. *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny: kolektyvna monohrafiia*. Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M. P. 5–21. (in Ukrainian)
- Fel, V. A. (2022). Kulturotvorche buttia liudyny yak naukova problema [Culture-creating existence of man as a scientific problem]. *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny: monohrafiia*. M. M. Brovko (Ed.). Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M. P. 22–32. (in Ukrainian)
- Kholodynska, S. M. (2018). *Mykhailo Semenka: kulturotvorchi poshuky na terenakh ukrainskoho futurizmu: monohrafiia* [Mykhailo Semenka: cultural searches in the fields of Ukrainian futurism: monograph]. Kyiv: Lira. 292 p. (in Ukrainian)
- Pobiedonostseva, I. Ye. (2005). Televiziiniy diskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu [Television discourse in the cultural space of postmodernism]. *Dissertation doctor (Art history)*. Kyiv: 196 p. (in Ukrainian)
- Rusyna, O. L. (2006). Funktsii telebachennia [Television functions]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh*. Issue 17. Kyiv: Vydavnychi tsestr KNLU. P. 157–163. (in Ukrainian)

Tymofii Kokhan**Modern television projects in the field of cultural and film studies**

Abstract. The article emphasizes that modern Ukrainian humanities are actively expanding the research space from decade to decade, opening new "problematic theoretical planes", the understanding of which may have prospects thanks to the use of the principles of cultural analysis, in particular, interdisciplinarity, dialogism, personalization. The above naturally reveals another "problematic theoretical plane", which unites a complex of issues related both to the specifics of modern television projects and to a noticeable change in the production, functional, aesthetic and artistic "load" in the tandems "cultural studies - film studies" and "cinema - television". When considering "modern television projects": TV series, adaptations of literary classics, numerous talk shows, political shows, entertainment programs, interviews with prominent politicians, scientists, actors, which have been carried out by permanent presenters as subjects of theoretical analysis for decades, - the article emphasizes that the history of the development of television has shown many examples of "pure" television "product", making this type of artistic activity an integral part of the lives of millions of people. The defining "problematic theoretical plane" in the article is the "artistic paradigm", which summarizes its content and actualizes the thematic orientation.

Keywords: "cultural-cinematological parity", tandem "cinema - television", modern television projects, "problematic theoretical plane", paradigm, schematization.