

## HISTORY AND THEORY OF CULTURE

**Володимир Горпенко, д. мист.**

*Київський національний університет культури і мистецтв, Україна*

### ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ТЕРМІНОЛОГІЇ СУЧАСНИХ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ. НІМЕ КІНО: ВИТОКИ. ТЕНДЕНЦІЇ.

**Volodymyr Gorpenko, Doctor of Arts,**

*Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine*

### THE HISTORICAL DYNAMICS OF TERMINOLOGY WITHIN MODERN CINEMA. SILENT CINEMA: SOURCES. TENDENCIES.

The article is devoted to the fundamental issue of creating the cinematographic terminology (silent period), determining its level of relevance. The diachronic process of originating specific expressive features of cinematic arts is unveiled, as well as the corresponding dynamics of their definitory-terminological formalization (accuracy, definitiveness, validity, unequivocality, systematics). The historical-variative nature of originating and transforming a series of typological terms in the audio-visual area of creation were considered, including: screen, screen arts, frame effect, spectacle, performance, drama, change of scene, montage, cut-back, parallel montage, flash-back, close-up, frame movie, traveling camera, soft-focus etc.

**Key words:** visual-art-critical lexis, cinematic terminology, scene, informativeness, expressiveness, imagery.

Лише сторічну вікову межу нещодавно перетнула особлива складова світової культури, яку ми звично називаємо кінематографом («cinematography», «cinema»)<sup>1</sup>. І поруч з ним вже сформувалося телебачення, з приводу видової природи якого до цього часу точаться палкі дискусії. Дещо пізніше відбрунькувалось і зайняло серединне між кінематографом та телебаченням місце відео. Буквально «вчора» особливим різновидом екранного способу творення стали цифрові технології (*Digital Art*), нарешті практично глобального розповсюдження набуває особливий тип екранної комунікативної форми – Інтернет, назви якого не було, скажімо, у Великій радянській енциклопедії видання 1972 року. Мало того, навряд чи всерйоз, але поряд з вже визнаними різновидами екранної культури набуває поширення і такий вид самодіяльного кіноарту як «мобільне відео», що відразу теж почало вимагати визнання, свідченням чого може бути все більш поширювана організація різного роду фестивалів, навіть міжнародного рівня.

«Вавілонне» стовпотворіння екранних способів відображення реальності в усій повноті його об'єктивних і суб'єктивних складових, розмаїтті типів і форм умовності, переплетінні видових, родових, жанрових, стилістичних тощо ознак обумовлює особливу актуальність проблеми **термінології** як сукупності чітко означених спеціальних визначень, покликаних забезпечити взаєморозуміння між суб'єктами видовищної сфери діяльності.

Сучасною мистецтвознавчою наукою сконстатовано, що всебічний, повний, багатоаспектний аналіз її лексики, встановлення рівня її релевантності на цей момент відсутні, мало того вона

<sup>1</sup> На світанку становлення кіно як мистецтва в англійській мові існував термін «**motion picture**», який, власне, й тлумачився як «кіно», хоча для визначення так би мовити «серйозного» фільму існувало слово «**photoplay**». Пізніше воно зникло, як вийшло зі вжитку й слово «**фільмари**» - визначення українською людей, пов'язаних з кінематографічною справою. На початковому етапі буття кінематографа побутував і звичний нині термін «**cinema**», під яким аж до середини 1910-х років мався на увазі «кінематограф як розвага», тобто «ярмаркове кіно».

«у більшості випадків позбавлена строго наукової основи»<sup>1</sup>). З упевненістю можна сказати, що це стосується не лише кінознавчої науки, а й аудіовізуальних мистецтв в цілому.

Відразу зазначимо, що термінографована видово-мистецтвознавча лексика мусить мати як *типові для терміносистем якості* (співвіднесеність з поняттями та реаліями професійної сфери, сувору системну організацію), так і *специфічні риси*, що мають варіативний, обумовлений відкритістю та динамікою розвитку процесу творення, характер.

Терміни функціонують у складі конкретної системи – термінології, яка не може розглядатися як самодовільний набір визначень. Термінологія – семасіологічна сукупність, при чому існує вона в зоні певного видового класу, певного професійного мовного ареалу і в певний час утворює своєрідну замкнену систему, що цілком природно, адже курський соловейко не «розуміє» тьохкання полтавського, а поліський – придністровського.

У історичній динаміці проблема термінології розглядається в різних аспектах: філософському, історичному (діахронічному), семіотичному, структурно-семантичному, лексикографічному, статистико-комбінаторному тощо. Хоча найактивнішу позицію у вивченні явища термінології займає лінгвістика і в цьому напрямку зроблено начебто достатньо багато<sup>2</sup> концептуально питання визначення терміну залишається актуальним до сьогодні – єдиного розуміння навіть з такого питання, як що саме є поняття «термін» досі немає. В основному така невизначеність обумовлюється складністю цього мовного явища, не говорячи про конкретні аспекти його формування, особливо у достатньо неоднозначній за сутнісним наповненням сфері, якою є мистецтво.

Не випадково в лінгвістиці співіснують досить різні підходи до розгляду терміну, зокрема такі як: визнання його особливою одиницею мови, що їй відповідає якимсь одне визначене поняття зі сфери науки, техніки, мистецтва або визнання «функціональної теорії», згідно з якою у ролі терміну може виступати будь-яке слово, яким би воно не було тривіальним... Представники цього, «дескриптивного» (В.М.Лейчик) напрямку, вважають, що особлива функція слова в якості терміну – функція назви... Мовляв, побутовий термін виступає назвою речі, тоді як науково-теоретичний термін є обов'язково назва поняття (Г.О.Винокур).

Крім того є сенс зважати на існування в науці, а особливо в реальній практиці такого явища як *широке* та *вузьке* розуміння терміну.

До першої групи (широкого розуміння) лексографи відносять *міждисциплінарні терміни* (слова чи словосполучення, які позначають поняття спеціальної сфери знання чи діяльності, тобто ті, які використовуються у різних професійних галузях), а також *професіоналізми* та *предтерміни* (авторські терміни).

До другої (групи вузького розуміння) відносять спеціальні одиниці, які вживаються для точного визначення (поіменування) понять у конкретній професійній сфері і практично невідомі поза цим колом.

Загалом виведення слова на рівень терміну передбачає наявність у ньому таких якостей як точність, дефінітивність, мотивованість, однозначність, системність з властивими цьому ряду номінативною, сигніфікативною, комунікативною, прагматичною, певним чином евристичною та класифікаційною функціями.

Термінологічна мова – явище неоднозначне як з гносеологічного, так і семантичного боку, вона мінлива, варіативна, багатозначна, багатозарова, отже, ще й з цієї причини потребує всебічного (багатоаспектного) аналізу.

Не є винятком і термінологічна лексика сучасних екранних мистецтв. В усякому разі їх термінологічне коріння теж сягає історичної далекості, адже вони – мистецтва, а тому базуються на загально-естетичних дефініціях, скорегованих своєю специфікою та контекстом. Аберативний процес співіснування мистецтв екстраполюється в минуле як тенденція зародження та пророщування його процесуально-змістових праелементів, у зв'язку з чим вбирають у себе призвуки *традиції*, тобто аперцепційно несуть обертольні значення теорії «старших» мистецтв та епох «доекранної» естетики.

<sup>1</sup> Иванова, Л.В. (2008). *Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты*. Автореф. дис. Орел.

<sup>2</sup> Див.: Винокур 1939, Алексеева 1998, Ахманова 1958, Васильева 1998, Виноградов 1961, Володина 1996, Гвишиани 1979, Герд 1986, Галкина-Федорук, Шанский, Горшкова 1962, Головин 1987, Гринёв 1993, Даниленко 1977, Денисов 1980, Канделаки 1977, Квитко 1976, Кобрин 1987, Лейчик 1977, 1987, Лотте 1961, Пиотровский 1981, Прохорова 1996, Реформатский 1961, 1974, Суперанская 2003, Татаринев 1996, Шелов 1998 та ін.

Може видатися парадоксальним, але сучасна поетика, скажімо, телебачення наполегливо повертає наукову думку, а тим більше практику до основоположних понять Арістотелевої «Поетики». До прикладу: поняття «наслідування» («мімізису») з почленуванням явища на засоби, предмети та способи залишається, на нашу думку, фундаментальним при вирішенні проблем класифікації телевізійних творів та й телемовлення в цілому.

Чи не найкардинальнішою проблемою того ж таки телебачення є наріжна відмінність принципів *нарративності* епосу та драми, трансформована відповідно у *розповідь* про факт або безпосередній його *показ* (*розгортання*) у вигляді події.

Для всіх видів екранних мистецтв нагальним теоретично-практичним питанням залишається розрізнення *інформаційного*, *виразного* та *образного* рівнів у тексті твору. Нікуди не подітися сучасній теорії екранних мистецтв від визначень таких основоположних понять як «дія» та «подія», і цей перелік можна (і, до речі, треба) продовжувати та продовжувати.

Власне, весь термінологічний склад теорії екранних мистецтв потребує зіставлення існуючих визначень, у тому числі й в аспекті історичного їх становлення та розвитку.

Більш-менш наближений розгляд проблеми термінології показує карколомну складність її вирішення, і зрештою з багатьох варіантів реалізації цього завдання доведеться обрати генеральним якийсь один напрямок, що й має визначити системоутворюючу *методологію*.

Проте, приступаючи до розгляду динаміки становлення термінології, виникає вихідна і принципова проблема системного характеру – необхідно зорієнтуватися (визначитись) у класифікаційних межах (ознаках) самого поняття «*екранні мистецтва*».

Виходячи з дихотомії терміну, цей розгляд має складатися з двох взаєпов'язаних напрямків: визначення місця явища в загальній системі, а також з'ясування його специфіки.

Загалом проблема видової типології в мистецтві має багатовікову історію. Вона почалася з рубіжної проблеми – відмежування мистецтва від немистецтва, що викликало гострі суперечки протягом всієї історії культури.

З особливою активністю ця проблема виникла перед теорією у зв'язку з появою такого виду інформаційно-творчої діяльності як телебачення, не говорячи про подальші технічно-творчі винаходи та відбрунькування. Поєднання в ньому принципів ретрансляційності та творчості, інформаційної «муміфікації часу» (А.Базен) та виразно-образної трансформації як граничної суб'єктивізації «бачення» реального світу встановлюють надзвичайно широкі межі «генної» природи цього комунікативного засобу фіксації і розповсюдження кінцевого «продукту» в його матеріально-ідеальному симбіозі.

Куди, в який клас, вид чи рід віднести мішанину комунікативних, виражальних, системно-структурних принципів, якою є телебачення?..

Фундментальна багатоскладність цього виду аудіовізуального творення обумовлює і програмує необхідність вийти за межі терміну «мистецтво» і говорити про більш широку категорію явищ, у тому числі й пов'язаних з «екранною формою буття», які сьогодні утворюють єдину **картину** навколишнього світу, що її фіксує як окрема особа (реципієнт), так і суспільна свідомість як зафіксована сукупність уявлень про нього.

З'ясування корінних параметрів явища «екранне мистецтво» чи «екранні мистецтва» потребує визначення загальної картини системоутворюючих факторів, у яких це явище чи явища функціонує і взаємодіє, формуючи загальні типологічні принципи, а звідси й системно чи структурно сформовану цілісність. «Зоряне небо» відображення світу естетичними засобами утворило на нинішній час більш-менш сталу картину, тому залишимося в межах традиційно існуючих підходів до видової типології мистецтва, яка на перших історичних етапах та й у подальшому розвитку ніколи не виглядала абсолютно «чистою», завжди вміщуючи в себе «домішки» як, це має місце, наприклад, щодо вжиткового мистецтва, дизайну, архітектури тощо, і визначимо сучасний стан речей у видовій теорії мистецтва, окреслимо її гносеологічні тенденції.

Становлення всеохоплюючої «будови світу мистецтв» почалося від міфологічних предуювальних античності з поділом на «мусичні» та «техногенні» мистецтва і рухалось через антагонізм «вільних» і «механічних» мистецтв часів середньовіччя, діалектику загального і специфічного у теоретичних відкриттях Лессінга, зведення «до єдиного принципу» усього світу мистецтв Батте, відкидання ієрархічного принципу зіставлення видів мистецтва Гердера, включення естетикою такого напрямку як романтизм до системи видів виконавських мистецтв (Шлегель), поєднання історичного аналізу світу мистецтв зі структурним аналізом у Гегеля, з ускладненням і варіативним розширенням підходів до цієї проблеми кінця XIX – першої половини XX ст.

На кінець XX століття проблема видової систематизації мистецтв склалася у декілька різноспрямованих типологічних конструкцій загально-естетичного та конкретно-мистецтвознавчого спрямувань. Зрештою здійснена спроба утворити своєрідне мегавчення про будову системи видів – *морфологію мистецтва*. Зокрема, М.Каган, автор спеціально присвяченої цій проблемі роботи, визначив термін «морфологія мистецтва» як «учення про будову світу мистецтв», маючи на увазі «діалектичний вияв якісної своєрідності всіх конкретних форм художньої творчості й одночасно їх взаємозв'язків, переходів однієї в іншу, їх взаємовпливів і схрещень»<sup>1</sup>.

Втім, навіть у такій концептуально-узагальнюючій за наміром роботі поділ мистецтв на класи, сімейства та види завершується об'єднанням кіно-, теле- та радіомистецтва у таку розпливчасту класифікаційну одиницю як «види мистецтв синкретично-синтетичного типу».

Несталість термінологічних дефініцій щодо цього визначення демонструється хоча б його підсумковим твердженням: «...в принципі, за глибинною своєю сутністю, телемистецтво тяжіє до театрального видовища, а не до кінофільму, бо воно не є зображальним мистецтвом»<sup>2</sup>). Правда, формулюючи цю тезу, М.Каган обумовлює відсутність ясності та єдності поглядів щодо цього в тогочасній науковій думці.

І це фактично все, чим завершується становлення класифікаційної системи новітнього часу...

Видова складність сучасного світу мистецтв, а також об'єктивно існуюча потреба в множинності методологічних підходів його дослідження призвели до того, що на кінець першого десятиліття XXI століття не існує єдиного термінологічного визначення й такого очевидного з точки зору практики явища як «екранні мистецтва». Справа доходить до того, що знані кінознавці припускаються випадків, коли в одному разі використовують термін в однині – «синтетическая природа екранного искусства», а через декілька сторінок у множині – «экранные искусства – кино и телевидение»<sup>3</sup>.

Якщо з зовнішньо-технічного боку практично в усіх наукових роботах, автори яких торкаються проблеми кооптування екранних мистецтв у специфічну групу, очевидним є критерій демонстрації попередньо технічно зафіксованого й обмеженого певною фізично існуючою *рамкою* сколку життя, то з боку синтезово-структурного це питання, як правило, зводиться до порівняльного аналізу *специфіки* кожного з різновидів екранного мистецтва чи екранної культури в цілому.

Термін «*екран*» відсутній у третьому виданні «Большой советской энциклопедии», рівно як і в Енциклопедичному словнику «Кино» 1986 року – настільки, мабуть, ненауковою видавалася ця термінологічна проблема авторським колективам таких фундаментальних видань.

Межі термінологічної чіткості щодо цього поняття віднесені до компетенції Тлумачних словників, де – звернімося, наприклад, до «Нового тлумачного словника української мови» 2008 року видання – стосовно мистецтва в цілому та кінематографа зокрема запропоновано визначення:

«2. Поверхня білої тканини, натягнутої на раму, на якій показують фільми, зображення з діапозитивів, полотнище. <...>

3. *перен.* Мистецтво відтворення кінематографом зображень, що створюють враження живої дійсності; кіномистецтво, мистецтво кіно, кіно (голубий екран), телевізія, телебачення...»<sup>4</sup>.

Співзвучним до наведеного тлумачного підходу виявляються й визначення запропоновані С.Безклубенком, В.Миславським, О.Рутковським<sup>5</sup>), які тлумачення цього терміну обмежують визначенням лише фізичної природи цього явища.

Втім саме як до теоретично-практичної проблеми естетики екрану ще 1970 року звернувся Ю.Ілленко, говорячи про білий прямокутник, «на якому виникають і рухаються світлові плями, котрі, поєднуючись, творять образ»<sup>6</sup>).

<sup>1</sup> Каган, М.С. (1972). *Морфология искусства*. Л., Искусство, 167.

<sup>2</sup> Каган, М.С. (1972). *Морфология искусства*. Л., Искусство, 383-384.

<sup>3</sup> Нечай, О.Ф. (1989). *Основы киноискусства*. М.: Просвещение, 8, 17.

<sup>4</sup> Яременко, В., Сліпущко, О. (2008). *Новий тлумачний словник української мови*. У 3-х т. Вид друге, виправлене. Т. 1. К.: «Аконіт», 636.

<sup>5</sup> Безклубенко, С.Д., Рутковський, О.Г. (2006). *Український Енциклопедичний кіно словник*. Т.1. Основні терміни та поняття. К.: КНУКІМ, 47; Мистецтво: терміни та поняття (2008). Т.1 (А-Л). К.: Інститут культурології АМУ, 87; Рутковський, О.Г. (2007). *Український словник-довідник екранних медіа*. К.: ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, 65; Миславський, В.Н. (2007). *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харків, 283; *Краткий энциклопедический словарь кино* (2007). Х.: Колорит, 188.

<sup>6</sup> *Новини кіноекрана* (1970), №7, 10.

Наявність екрану, саме як специфічно видової ознаки відтворення, були характерні для прадавніх часів – вистав стародавнього кхмерського театру, індонезійського вайянг-куліт, турецького «Караген», грецького «Каогіозис» тощо – відзначає в своїй класифікаційній моделі і В.Чубасов. З приводу змісту терміну «екран» він слушно зауважує, що «екран має аж ніяк не технічний, навіть не комунікативний, а глибоко художній, безперечно естетичний сенс. Адже екран – це не просто рівна поверхня, біла площина. Найважливішою його складовою частиною є,- хоч яким дивним це може видатися, – зовсім не «біле полотно» й не електронна «мозаїка» кінескопа, а те, чого глядач майже не помічає: чорний прямокутник навколо нього! Так звана «рамка екрану»<sup>1</sup>.

**Ефекту рамки** присвячено безліч літератури, адже його першовиникнення відноситься до II століття до н.е. – моменту знайдення обрамлення довкола етруських наскальних малюнків.

Подальша роль рамки поділяється на два основних функціональних рiччища: матеріально-вжиткове, згідно з яким реальну мету рамки становив захист картини, її ізоляція від навколишнього середовища, а також естетично-виражальне, сутністю якого ставало матеріально-ідеальне обмежування просторових характеристик художнього тексту.

Саме поєднання несумісних тенденцій в зображально-виражальній системі телебачення вимагає визначення «генних» відмінностей його творів, отже, й місця в загально-видовій системі внутрішньовидових класифікацій.

Телебаченню настільки тісно у визначенні «екранні мистецтва», що до цього часу не вщухають дискусії стосовно права відносити цей різновид комунікативної сфери до класу мистецтва. Не вдаючись зараз в огляд сутності цих суперечок, зазначимо, що мистецтвознавча думка, зокрема наукова школа КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого, не випадково зініціювала рух від визначення «екранні мистецтва» до поняття «екранні видовища».

Саме явище і поняття «**видовище**» має, на нашу думку, стати практично-теоретичною одиницею, яка визначить межові параметри видової класифікації творів, пов'язаних з екранною формою буття.

Є сенс відразу зазначити, що з поняттям «**видовище**», власне, відбувається та ж сама історія, що й з терміном «екран» – як мистецтвознавча категорія воно знаходилося на периферії науки, шукаючи собі визначень головним чином у тлумачних словниках.

Ось скорочене визначення цього поняття «Словником російської мови» XVIII ст.:

**ЗРЬЛИЩЕ 1.** *Театральное представление, спектакль.*

*Перен.* Мысль облекается паки во образ свой и выходит на зрѣлищѣ пред воззвавшую ее <душу>.

**2.** *То, что представляется взору, что можно видеть, наблюдать: вид, картина, происшествие и т. п. ||*

«Толковий словарь» Д.М.Ушакова (1935-1940) так визначав поняття «**зрелище**»: «То, что предстоит, открывается взору, что привлекает взор: явление, происшествие, пейзаж».

«Тлумачному словнику» Д.М.Ушакова втрує «Современный толковый словарь русского языка» Т.Ф.Ефремовой (2000):

«1. То, что представляется, открывается взору, что является предметом наблюдения, обозрения и т.п. 2. Представление, спектакль, концерт и т.п. 3. устар. Созерцание, наблюдение чего-л...».

«Новий тлумачний словник української мови» укладачів В.Яременка, О.Сліпушко 2008 року формулює поняття «**видовище**» як: «1. Те, що відкрите для споглядання і привертає увагу, видовисько, видиво, дивовище, дивоглядь... 2. Вистава (театральна, циркова і т. ін.).

Цей термін часто вбирає в себе й суто специфічне значення, як:

«...місце громадських розваг, куди збирався у множині народ, і де часто відбувалися громадські збори, вибори, судочинство».

Дуже наближено до наведених визначень тлумачить це поняття і більшість спеціальних словників.

«Видовище (від *вид*, *видіти* [*бачити*, *видіння*] – *взг*. Все те, що являє інтерес для розглядування, роздивляння. <...> умисне організована для цієї мети подія <...> або спеціально створене середовище <...> чи мистецький твір»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Чубасов, В.Л. (2005). *Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво»*: Навч. посібник. К.: КиМУ, 433.

<sup>2</sup> *Український енциклопедичний кіно словник* (2006). Т.І. Основні терміни та поняття. К.: КНУКІМ.

Як «Цікавий, неординарний спектакль, розіграний провідними акторами або аматорами <...> Художній твір, зіграний за певною схемою для широкого загалу» пропонують визначити поняття «*видовище*» Барабан Л.І., Дятчук В.В.<sup>1</sup> в Українському тлумачному словнику театральної лексики.

Неповнота та невідповідність якісних складових, необхідних для прийняття визначення як терміну тут очевидні. Тому поставимо на чолі аспект саме *професійного* підходу до явища, зокрема визначення, запропоноване В.Кісіним ще в 70-х, хоча оприлюднене лише в 1998 р.: «Видовище – спеціально організована в часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки»<sup>2</sup>.

Своєрідною предтечею цього визначення виступає хоча б давня (1933) думка С.Ейзенштейна: «Нам здається, що театр є в першу чергу *реконструкцією дій і вчинків людини, яка проявляється соціально*»<sup>3</sup>.

На наш погляд, визначання В.Кісіна оптимально увібрало в себе передчуття попередників і може становити «генну» основу класифікаційного принципу, на яке має спиратися загальна конструкція цілісного уявлення про будову такого особливого пласта культури, як видовищність<sup>4</sup>.

Чи не найбільш очевидним свідченням плідності цього визначення і розвиненої на його підставі теорії видовищ може слугувати таке явище як *перформанс*, що виникло на початку ХХ ст. та набуло розвитку в 60-х рр.

Перформанс, або «мистецтво дії» – так надзвичайно узагальнено і водночас розпливчато формулюється поки що це поняття. Навряд чи можна вважати вірним визначення, що «...сучасні теоретики театру пробують побудувати нову теорію «перформансу» як науки про природу видовища взагалі й у зв'язку з цим втягують до поля свого розгляду значний пласт раніше не залучуваного матеріалу, куди входять аудіовізуальна індустрія та культура розваг, а також усі громадські інститути сучасної культури видовища, включаючи не лише організаційний, а й споживацький аспекти. Причому останній, пов'язаний з проблемою сприйняття, розглядається як енергетичне поле, піддане протилежним впливам»<sup>5</sup>,

Хоча загальні обрії теорії перформансу як науки, що вивчає особливості поведінки індивідуума чи групи у присутності іншого індивідуума чи групи, вже визначаються<sup>6</sup>, зрозуміло, що як це завжди відбувається при становленні нового виду (чи типу, способу тощо) поведінкової діяльності виникає безліч питань класифікаційного спрямування. Починаючи з загально-естетичного рівня – мистецтво чи немистецтво...

Якщо перформанс – мистецтво, до чого схиляється достатня кількість науковців, то в чому полягає прирощування до відтворюваного моменту (об'єктивної реальності) нової якості (суб'єктивної складової)?.. Якщо це не просто жанр мистецтва, а «унікальне явище, яке за своєю формою та змістом розкриває онтологічні аспекти буття сучасної людини» (В.Романюк), або це явище «першорани, першоболю, першого здавленого культурою крику та жесту» (В. Савчук). то в чому його специфічні ознаки... Питань безліч, що ще раз підтверджує необхідність широких теоретичних досліджень цих явищ, а з тим і їх термінології.

Цілком справедливою, на нашу думку, є практично сформована в теорії масових комунікацій думка, що серед головних тенденцій естетичної переоцінки цінностей останніх десятиріч має місце не лише «повернення до дії» як можливості позареальної комунікації між Автором та Глядачем, зіткнень суб'єктивних складових у естетичному полі культури, але й, у цілому, нове переосмислення мистецтва як сфери дії та мислення.

На нашу думку, одним з наріжних каменів таких класифікаційних досліджень має бути визначення такого першоелементу видовища як *дія*, з похідним від нього розмаїттям систем *драматургії*. Та до цього питання світова кінотеорія, на відміну від театральної, почала шукати підступів набагато пізніше, хоча просунулася в цьому напрямку не так вже й далеко...

Взагалі наявність у кінотеорії величезних «білих плям» явище абсолютно закономірне, і не лише тому, що порівняно з іншими мистецтвами кінознавство – наука відносно молода, а теорія телевидовищності взагалі знаходиться практично в зародковому стані через ще більшу «молодість».

<sup>1</sup> Барабан, Л.І., Дятчук, В.В. (1999). *Український тлумачний словник театральної лексики*.

<sup>2</sup> Кісін, В.Б. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. К.: НО Центр «АЕЛС-технологія», 6.

<sup>3</sup> Ейзенштейн, С.М. (1964). *Родиться Пантагрюель. Избранные произведения*. В 6 т. Т.2, 302.

<sup>4</sup> Наумова, Л.М. (2006). *Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір*. Наукове видання. К.: КиМУ.

<sup>5</sup> Ильин, И.П. (2001). *Постмодернизм: Словарь терминов*. М.: ИНИОН РАН - INTRADA, 279.

<sup>6</sup> Романюк, В.С. (2009). *Перформанс у просторі культури: архаїчні прототипи та сучасні репрезентації*: дис. канд. наук: 26.00.01.

На нашу думку, основна причина очевидного відставання теорії цих мистецтв обумовлюється наймовірною швидкістю змін їх естетичних параметрів водночас з фантастичним збільшенням фактологічного матеріалу. Накопичувальний процес у цій сфері здійснюється навіть не у геометричній, а гіпергеометричній прогресії. Аргументом на користь такого твердження можна вважати хоча б той факт, що на початок другого десятиліття ХХІ ст. ми в своїй державі не маємо бодай описово-констатаційної, не говорячи про аналітично-дослідницьку, цілісної історії українського кіно<sup>1</sup>. Що вже говорити про теорію, яка за слухним виразом С.Фрейліха, є «сміслом історії»<sup>2</sup>...

У зв'язку з тим, що кінематограф явище надзвичайно корелятивне, спробуємо здійснити панорамний огляд наукових робіт, присвячених проблемі теорії кіно як такої.

Не торкатимемося зараз заяв і робіт провісників кіно, бо тоді можливо починати варто було б, виходячи з парадоксально-нематеріалістичної думки Ю.Ілленка<sup>3</sup>, з Господа Бога, або відомої роботи ХVІІ ст. «Велике мистецтво світла та тіні» отця Кирхнера, а почнемо з часу безпосереднього існування техніки кінотворення.

Нині можна вважати встановленим, що одним з перших методологів і теоретиків кіно на теренах Російської імперії, а ймовірно і світового кіно є поляк за національністю, фотограф і оператор фірми братів Люм'єр за професійною пропискою та за певними відомостями – перший хронікер Російського Імператорського Двору **Болеслав Матушевський**. В усякому разі саме його брошури «Нове джерело історії», «Жива фотографія» та три паризьких видання брошур «Une nouvelle source de l'Histoire creation De cinematographie historique (Paris, 1898), «La Photographie animee, ce qu'elle est ce qu'elle doit etre» (Paris, 1898), «Une innovation en Graphologie et danse l'Expertise en Ecritures» (Paris, 1899) містять заяву про важливість кіно для вивчення історії, а також про те, що важливо не лише зняти на плівку подію чи явище реального життя, а й зберегти кінозображення для нащадків<sup>4</sup>.

В Італії у 1907 році, за рік до своєї смерті італійський журналіст, письменник і педагог **Едмондо де Амичис** видає роботу «Інтелектуальний кінематограф». Цього ж року він оприлюднює оповідання «Церебральний кінематограф» («Cinematografo cerebrale»), в якому зокрема проводить паралель між потоком свідомості та рухом кіноплівки.

Цього ж року з'являється друком стаття італійця, представника ідей прагматизму та футуризму **Джованні Папіні** «Філософія кінематографа», в якій кіно протиставляється театру, стверджується антитеза принципу керованої реальності в кіно умовній інсценізації в театрі.

Про «неестетичність», тобто природну наближеність до реальності, з одного боку, але, з іншого, про необхідність надати «здорового» спрямування німецькому кіно 1910-х рр. писав професор естетики Тюбігенського університету **Конрад Ланге** (ідеї його реформування становили основу руху «Reformbewegung»), робота якого «Кіно в сьогоденні і майбутньому» («Kino in Gegenwart und Zukunft») вийшла друком лише у 1920 році.

29 березня 1911 року під час одного з клубних сеансів у Парижі, палко закоханий у «сінема» (під яким, повторимо, аж до середини 1910-х років мався на увазі «кінематограф як розвага», тобто «ярмаркове кіно») італієць **Ричотто Канудо** назвав кіно одним з семи мистецтв (шостим за порядковим номером згідно з публікаціями Ж.Садуля).

Розповсюджена Абедем Гансом (опублікована наступного року) ця програмна відповідь Р.Канудо на питання «Що таке кінематограф?» стала **визначенням**, набула широкої популярності

<sup>1</sup> Хоча слід вітати нещодавнє здійснення видання «Історії українського кіно», поки що лише т.2-й (1930-1945), ІМФЕ ім. М.Рильського НАНУ, якому передували «Нариси з історії українського кіномистецтва (2006). К.: Інтертехнологія.; Зубавіна, І.Б. (2007). *Кінематограф Історія українського кіно незалежної України: Тенденції, фільми, постаті*. К.: Інст-т проблем суч. мистецтва НАМУ; низка робіт В.Н.Миславського: *Кіно в Україні (1896-1921). Факти. Фільми. Імена* (2005). Харків, вид-во Торсинг; *Становлення кіногалузії в Україні 1922-1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій* (2016). Харів, «Мадрид»; *Фактографическая история кино в Украине. 1896-1930* (2016). Т. 1-2. Харків, в-во Дім реклами та ін.; роботи М.Блохіна, Л.Брюховецької, С. та О.Гавриленко, В.Костроменка, А.Малиновського, Р.Росляка, С.Тримбача тощо.

<sup>2</sup> Фрейліх, С.І. (2005). *Теорія кіно: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов*. 3-е изд. М.: Академический Проект; Альма Матер, 11.

<sup>3</sup> Ілленко, Ю.Г. (1999). *Парадигма кіно*. К.: Абрис.

<sup>4</sup> Магидов, В. (1999). *Итоги кинематографической и научной деятельности Б.Матушевского в России. Киноведческие записки*, № 43. М.

і побутує в історії кіно як «Маніфест семи мистецтв». До речі, режисерів він іменував тоді «екраністами». Популярність назви цієї статті надалі дала підстави багатьом кінознавцям називати Р. Канудо засновником теорії кіно.

Основною думкою «Маніфесту» стала ідея синтезу.

«Два мистецтва вийшли з людської свідомості, щоб дозволити йому закарбувати всю мінливість життя». «Архітектура і Музика безпосередньо оформили цю невідбутню потребу первинної людини, яка прагнула зафіксувати всі пластичні і ритмічні сили свого чуттєвого буття. Потім вона <...> придумала Скульптуру, Живопис і Поезію. Музика <...> проявила себе перш за все <...> в Танці і Поезії. Нині «рухоме коло естетики» нарешті тріумфально замикається в тому загальному злитті мистецтв, яке ми називаємо Кінематографом».

«Наш час синтезував <...> розмаїтий людський досвід <...> практичного життя і життя почуттів. Ми поєднали Науку з <...> ідеалом Мистецтва, прикладаючи першу до другого, щоб *вловити і зафіксувати ритми світла*. Це кіно».

Згідно з Р.Канудо кіно є мистецтвом «тотального синтезу», казковим новонародженим сином Машини і Почуття.

«Сьоме мистецтво примиряє всі інші. Пластичне мистецтво – те, що розвивається за законами Ритмічного мистецтва». Слово «ритм» немов би тримає решту категорійних позначувань, в усякому разі виступає чи не наскрізним у відчутті особливой аури цього видовища.

«Форми і ритми, те, що називається Життям, бризкають з-під ручки проєкційного апарату, яка обертається».

«Ми потребуємо Кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші мистецтва».

«Незабаром прийде його отроцтво», - пророкував тоді Р.Канудо і заявляв від імені своїх друзів про бажання «прискорити його розквіт, підштовхнути прихід його молодості»<sup>1</sup>.

Безпосередньо теоретичні статті, які з 1908 року писав Р.Канудо, були комплексно видані лише по його смерті у збірці «Фабрика в картинках» 1927 року.

У 1907 році французький філософ **Анрі Бергсон** у трактаті «Творча еволюція» торкається кінематографа, вбачаючи в ньому найближчу аналогію механізму мислення.

Використовуючи філософські ідеї А.Бергсона, професор порівняльної історії літератури Празького університету **Вацлав Тіллі** у 1908 році робить спробу визначити специфіку кіно, акцентуючи при цьому увагу на ролі монтажу.

До речі, саме ідеї А.Бергсона (сукупно з ідеями стоїків, Б.Спінози, Г.Лейбніца, Ф.Ніцше) ляжуть в основу однієї чи найконцентральніших робіт у галузі філософії кіно середини 80-х ХХ ст. – «Кіно» **Жиля Дельоза** (фр. Gilles Deleuze)<sup>2</sup>.

На порозі 1-ї світової війни наукова думка продовжує спроби торкнутися проблем кіно. До них долучилися німці – кінознавець **Г. Уефкер** та соціолог **Емілія Альтенло** (Emilie Altenloh Zur Soziologie des Kino «До соціології кіно», Іена, 1914), а також поляк **Вальтер Панофски**. Предметом їхніх досліджень стали особливості певних складових кінотвору (акторська діяльність, зображальне рішення), а також питання соціології кіно.

У 1916 році один з засновників кіноекспресіонізму німецький актор і режисер **Пауль Вегенер** здійснює своєрідну спробу класифікації кінопродукції. На його думку вона складається з трьох різновидів: театральні фільми, з акцентом на акторській грі; кіноілюстрації популярних романів; пригодницькі фільми з використанням трюкових зйомок.

П.Вегенер спромігся описати салонно-мелодраматичну кінохалтуру, найочевиднішою ознакою якої він вбачав у тому, що акторам не потрібні внутрішні переживання – про події розповідають тексти написів.

Закцентуємо увагу на тому, що П.Вегенер зумів теоретично визначити вже знайдену на той час режисурою кіно спроможність кінокамери стати оповідачем. На його думку, «справжнім письменником в кіно має бути кінокамера. Треба пам'ятати про можливість постійної зміни її точки зору»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Цит. за: Канудо, Р. (1988). Маніфест семи мистецтв. *Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933 гг.* Пер с фр. Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство.

<sup>2</sup> Докладніше див.: Тимоти С. Мерфі. Дельоз Жиль; Герасимова О.Е. Жиль Дельоз і перспектива онтології однозначності; Логінова Г.М. Ризоматичність дискурсу Жиля Дельоза.

<sup>3</sup> Цит. за: Теплиц, Е. *История киноискусства. 1895-1927.* (1968). М.: Прогресс. Т.1, 131.



Тоді ж американський поет і культуролог **Вечел Ліндсей** (N.Vachel Lindsay) зі свого боку виділяє три, вже визначені ним як жанрові, групи фільмів: видовищні, побутові, фільми дії. Привабливість фільмів останньої групи він вбачає у безперервності руху, шаленому темпі, зміні ситуацій та місць дії.

В.Ліндсею належить пальма першості у розриві трикутника мистецтв, серед якого перші теоретики намагалися розмірковувати щодо взаємин між ними, отже, й щодо їх специфічних особливостей.

Традиційно цей трикутник складався з літератури, театру та кіно. В.Ліндсей додав до цієї тріади пластику, зображальні мистецтва. Так, його співвіднесення, скажімо, фільму дії (найперше – ковбойських стрічок) до рухомої скульптури, побутового, відповідно, до живопису, а видовищний фільм, мовляв, це архітектура в русі, позначене певною прямолінійністю, запозиченням у зображальних попередників зовнішньо-видових ознак, але саме він зміг вловити вплив на глядача особливої природи зорової образності.

У 1916 році В.Ліндсей випускає книгу «Мистецтво кадру» («The Art of Moving Picture»), в якій поділяє процес створення фільму на два етапи: побудову окремих кадрів та подальше їх поєднання у нову цілісність. Виводячи при цьому на перший план рух, він робить висновок, що кінематографічним рухом керує ритм. В.Ліндсей вже говорить навіть про певний ритмовий знаменник при поєднанні декількох кадрів, і цей знаменник має знайти (на думку В.Ліндсея, ще інтуїтивно відчуті) режисер в процесі створення цілого<sup>1</sup>.

1916 рік позначається появою важливої для теорії кіно роботи італійця **Гофредо Белончі** «Естетика кінематографа».

Один лише рік знадобився німецькому емігранту, американському психологу і філософу **Хуго Мюнстербергу** активному відвідувачу нікельдеонів, щоб написана ним і видана того ж 1916 року робота «Фотоп'еса: Психологічне дослідження» стала однією з найвпливовіших на практику кіно США. Зокрема особливо суттєвий вплив вона справила на Д.У.Гриффіта, творчий доробок якого «вибухнув» потребою нового якісного рівня осмисленості процесів творення, отже й термінологічних дифініцій.

Основний пафос роботи Х. Мюнстерберга становило ствердження думки, що кінематограф є реалізацією процесів мислення. На двадцятому році існування кіно він, фактично на противагу домінуючого принципу інтуїтивізму при визначенні форм фіксації кадру, стрічки в цілому, визначає один з основних постулатів вже естетики цього виду творення такою відповіддю на питання «Що характеризує незалежність мистецтва?» – два взаємопов'язаних аспекти: психологічний і естетичний (художній).

Х.Мюнстерберг будує свою теорію на стробоскопічному ефекті, хоча ще не використовує термін «**монтаж**», а вдовольняється словами «**зміна сцен**» і лише подекуди використовує визначення «**cut-back**».

Хуго Мюнстерберг створив першу, хоча, на превеликий жаль, швидко забуту, але систематизовану теорію кіно ще до того як у кінематографії з'явилися підстави вважати себе мистецтвом, адже дати зйомок «Народження нації» та «Нетерпимості» Д.У.Гриффіта відповідно – 1915, 1916 рр.

**Дейвід Уорк Гриффіта** (D.W.Griffith) – ім'я, з творчими відкриттями якого пов'язаний один з визначальних якісних стрибків в усвідомленні специфічних можливостей екранного видовища, яскравим свідченням чого є узагальнююче визнання Ч.Чапліна: «Він був учителем усіх нас»...

Серед попередників Д.Гриффіта не знайдеться жодного, хто хоча б наблизився до нього за масштабом впливу на перетворення «рухомих картин» у повнокровне мистецтво. Історики кіно одностайно констатують, що нема такої сфери кінематографічної творчості, в яку Д.Гриффіт не вніс би чогось суттєво нового і незаперечно важливого, етапного, що йому вдалося знайти основи і принципи мови кіномистецтва, створити систему роботи з актором, реформувати техніку зйомки.

Фактично, використовуючи досвід літератури і театру, він розпочав створення своєрідної лексики кіно, якої до нього на усвідомленому рівні практично не існувало. У першу чергу це позначилося на співвідношенні кадрів з зображуваною дією та написами.

До 1914 року в американському та й загалом у світовому кіно, лідерство у «веденні» дії на екрані належало напису, а внутрішньокадрове зображування того, що відбувається, ілюструвало повідомлюване титром.

<sup>1</sup> Теплиц, Е. *История киноискусства. 1895-1927* (1968). М.: Прогресс. Т. 1, 132.

«Гриффітівський» період фільмотворення докорінно змінює цю тенденцію. Для нього стає характерним прагнення розповісти про події не вербальною формою творення змісту, а безпосереднім показом поведінки персонажів, розгортанням їхніх стосунків іконографічним способом. Константаційний характер буття певних фаз дії заміщується процесуальним характером їх розгортання, що призводить до появи кінематографічного **часу**, а загалом до сутнісно інших форм організації матеріалу, появи нових принципів вибудування розповіді, переведення її у площину саме **драматургії**.

Фундаментом емпіричних знахідок Д.Гриффіта став досвід літератури та театру. Так, за визнанням самого Д.Гриффіта, паралельний розвиток двох чи декількох сюжетних ліній, названий **паралельним монтажем**, був запозичений ним у Діккенса, а прийом повернення сюжетної дії у минуле, визначений як **«flash-back»**, у автора кримінальних драм Елмера Райса.

Давно стало науковим кінознавчим трюїзмом твердження, що Д.Гриффіт винайшов крупний план, хоча у цьому напрямку його випередив у сюжетній динаміці Е.Портер, не говорячи про використання цього засобу, так би мовити, у фабулярній статичці ще Дж.-А.Смітом, Ж.Демені, Ж.Маре, У.К.Діксоном. Проте, як пізніше визначить С.Ейзенштейн, саме Д.Гриффітом у фільмі «Багато років поготів» (1908) «вперше осмислено був застосований, а, головне, використаний крупний план»<sup>1</sup>.

Сутність новаторського підходу до використання зміни масштабу зображення в кадрі, обумовленого особливостями підходів до драматургічних рішень, відчутих і використаних Д.Гриффітом, викликала до життя й новий термін – **«close-up»**.

Сьогодні, з більш як сторічної дистанції, вже важко оцінити масштаб психологічного стрибка, здійсненого начебто простим – наближенням зйомочної камери до об'єкта зйомки. Догриффітівський принцип показу зображуваної дії одним кадром, відразу всієї, визначеного терміном **«кадр-фільм»**, загалом автоматично визначав розмір кадрового поля. Функцією рамки кадру було *охоплювання* всієї зони дії. Запропоноване Д.Гриффітом переміщення камери ближче до діючих персонажів викликало до життя необхідність почленування цілого на якісь частини. Правда, перші спроби використання цього прийому зупинилися на усвідомленні лише *можливостей* почленування. Те, що почленування потребує встановлення нових *зв'язків* між частинами, потрібно було ще осмислити...

Основним мотивом і метою переміщення камери у Д.Гриффіта було бажання дати глядачу можливість *роздивитися*, докладніше побачити. Але побачити все те ж саме ціле. Ціле, яке від зміни зони розглядання саме не змінюється.

Такий рівень осмислення явища «крупний план», а відповідно й терміну «close-up» підтверджується самим Д.Гриффітом. Навіть у 1924 році, коли зйомка крупним планом стала загальноживаною, він зазначав, що через 100 років, коли екран і плівка стануть удвічі більшими, «крупні плани» у кіно будуть майже цілком зайві, бо виявиться неважкою справою показувати міміку на екрані навіть при зйомці на весь зріст.

«Наші «великі плани» чи «вставки», як я їх розумію, інколи занадто громіздкі і відволікають увагу. Я сам винайшов їх, але старався не зловживати ними, як це робить багато хто. Це – механічний трюк, і нічиєї особливості заслуги тут немає», – визначить Д.Гриффіт підзаголовком «Менше крупних планів» у своїй статті «Кіно через 100 років» (1924)<sup>2</sup>.

Кіномистецтву знадобиться близько тридцяти років, щоб устами С.Ейзенштейна дати принципово інше тлумачення терміну **«крупний план»**.

Дослівному гриффітівському значенню терміну close-up як *«близько»* він протиставить значення *«крупно»*, як пов'язане з виділенням найбільш суттєвого і значущого. Тим самим С.Ейзенштейн визначить головною функцією крупного плану завдання *«не стільки показувати і представляти, скільки значити, означати, позначувати»*, тобто створювати нову якість цілого з зіставлення окремого<sup>3</sup>.

До речі й сам Д.Гриффіт використовував обидва позначення цього масштабу зображення: «the large or close uh», як це мало місце, зокрема, в одному оголошенні 1913 року, хоча у практиці американського кіно «прижилося» саме друге позначування.

<sup>1</sup> Эйзенштейн, С.М. (1968). Диккенс, Гриффит и мы. *Избранные произведения*. В 6 т. Т.5, 152.

<sup>2</sup> Griffith David Wark. The Movies 100 Years from Now. «Film Daily». 1924, 22 червня, 49.

<sup>3</sup> Эйзенштейн, С.М. (1968). Диккенс, Гриффит и мы. *Избранные произведения*. В 6 т. Т.5, 166.

Потреба говорити новою мовою, відповідно до нових драматургічно-виражальних завдань обумовлює потребу камери зрушити з місця і вести зйомку з руху. Виникає термін «**traveling camera**».

З метою створення ліричної атмосфери використовується м'якорисуюча оптика і з'являється термін «**soft-fokus**». М'якофокусною зйомкою, яку за «старих часів» визначали як «туманну зйомку», Д.Гриффіт називає зйомку через тюль.

Світло у Д.Гриффіта стає могутнім виражальним, а не лише технічно-експозиційним засобом, починають розрізняти **контрастне і м'яке розсіяне освітлення, фронтальне і контр-а-жур**.

Нові виражальні можливості – нова термінологія.

Стосовно творчих принципів Д.Гриффіта з'являється поняття «**школа**». Щонайперше його почали використовувати, узагальнюючи новітні підходи до роботи з акторами. «Гриффіт незабаром переконався в тому, що гра акторів має бути більш природною, має не тільки зводитися до «художніх поз», - підкреслювали американські кінокритики<sup>1</sup>.

Буремні як в соціально-політичному, так і в естетичному планах 20-ті роки ХХ ст. позначені рішучими спробами європейців теоретично осмислити природу кіно у двох основних напрямках – *розширенні меж* можливого у новому мистецтві та *визначенні, формулюванні специфічних властивостей* художнього перетворення світу його виражальними засобами.

Історичний детермінізм вимагає перервати тут розгляд органічної наступності розвитку теоретичної думки західноєвропейського кіносвіту, бо незалежно від її руху, самостійно, хоча й паралельно, в її становлення буквально вриваються відкриття представників кінематографії іншого світу, інших потреб...

#### References:

1. Baraban, L.I., Dytchuk, V.V. (1999). *Ukraynskiy slovník teatralnoy leksiki* [The Ukrainian dictionary of theatrical lexis]. [in Ukrainian].
2. Bezklubenko, S.D., Rutkovskiy, O.G. (2006). *Ukraynskiy Enziklopedichniy kinoslovník*. Т. 1. Osnjvni termini i ponytty [Ukrainian Encyclopedic cinema dictionary. Vol. 1. Basic terms and concepts]. К.: KNUKIM. [in Ukrainian].
3. Bezklubenko, S.D. (2008). *Mystetstvo: termini ta ponytty* [Art: terms and concepts]. Т. 1 (A-L). К.: Instytut kulturologiy AMU. [in Ukrainian].
4. Griffith David Wark. The Vovies 100 Years from Now (1924). *Film Daily*, June, 22. [in English].
5. Eyzenshteyn, S.M. (1966). Roditsa Pantagruel. *Izbrannie proizvedeniy* [To be born Pantagruel. The collection of works]. V 6 t. Т. 2. М.: Iskustvo. [in Russian].
6. Eyzenshteyn, S.M. (1964). Dikkens, Griffit i my. *Izbrannie proizvedeniy* [Dickens, Griffith and we. The collection of works ]. V 6 т.- Т. 5. [in Russian].
7. Illenko, U.G. (1999). *Paradigma kino* [Paradigm of the cinema]. К.: Abris. [in Ukrainian].
8. Istoriy ukraynskogo kino (2016). [History of Ukrainian cinema ]. Т. 2 (1930-1945), IMFE im. M.Rylskogo NANU. [in Ukrainian].
9. Ivanova, L.V. (2008). Leksika teatralnogo iskusstva: strukturno-semantitseskij i leksikografitseskij aspekty [Lexis of theatrical art: structural-semantic and lexisographical aspects ]. Avtoref. dis. [thesis for PhD degree] Orel. [in Russian].
10. Kagan, M.S. (1972). *Morfologiy iskusstva* [Morphology of Art]. L. Iskustvo. [in Russian].
11. Kanudo, R. (1988). *Manifest semi iskusstv. Iz istoriy frantzuzskoy inomisli. Nimoe kino. 1911-1913gg.* [The Manifest of 7 Arts. From the history of French dissent. Silent screen. 1911-1913]. Per. s fr. Predisl. S.Utkevicha. М.: Iskustvo. [in Russian].
12. Kisin, V.B. (1998). Rezhisura yk mistetstvo ta profesie [Direction of a film as an art and profession]. К.: NO Zentr «AEIS-tehnologiy». [in Ukrainian].
13. *Kratkiy Enziklopedichniy slovník kino* [The brief Encyclopedic cinema dictionary] (2007). Kharkiv: Kolorit. [in Russian].
14. Magidov, V. (1999). Itogi kinematograficheskoy i nauchnoj deytelnosti B, Matushevskogo v Rossiy [Results of cinematic and scientific activity of B. Matushevskiy in Russia]. Kinovedcheskie zapiski [Film research papers ], № 43. М. [in Russian].
15. Mislavskiy, V.N. (2007). *Kinoslovník. Termini, viznachenny, zhargonizmi* [Cinema dictionary. Terms, Definitions, Jargon]. Kharkiv: Gorodok. [in Ukrainian].
16. Mislavskiy, V.N. (2005). *Kino v Ukrayni (1896-1921). Fakti. Filmi. Imena* [Cinema in Ukraine (1896-1921). Facts. Films. Names.]. Kharkiv, v-vo Torsing. [in Ukrainian].

<sup>1</sup> Див.: Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American Film*. New York.

17. Mislavskiy, V.N. (2016). *Stanovlenny kinogaluzi v Ukrayni 1922-1930 r.: protirichcha cyasu i rozmaytist tendenziy* [Establishment of film industry in Ukraine 1922-1930: challenges of time and variety of tendencies]. Kharkiv, Madrid. [in Ukrainian].
18. Mislavskiy, V.N. (2016). *Faktograficheskay istoriy kino v Ukrayne/ 1896-1930* [Factographical history of film in Ukraine/ 1896-1930 ]. T. 1-2. Kharkiv, v-vo Dim reklami. [in Ukrainian].
19. *Narisi z istoriy ukraynskogo kinomistestva* (2006). [Essays on history of Ukrainian film art (2006)]. K.: Intertechnologiy. [in Ukrainian].
20. Netcay, O.F. (1989). *Osnovi kinoiskusstva* [The fundamentals of cinema]. M. Profshenie. [in Russian].
21. Yremenko, V., Slipushko, O. (2008). *Noviy tlumachniy slovník ukraynskoy movi* [The new defining dictionary of Ukrainian]. V 3 t. K. Akonit. [in Ukrainian].
22. Romanuk, V.S. (2009). *Performans u prostori kulturi: archaychni prototipi ta suchasni reprezentaziy* [Performance in the sphere of culture: archaic prototype and modern representations]: dis. Kand. Nauk: 26.00.01 [thesis for PhD degree]. [in Ukrainian].
23. Rutkovskiy, O.G. (2007). *Ukraynskiy slovník-dovidnik ekrannich media* [Ukrainian guide dictionary of screen media ]. K.: IVFE im. M.Ril'skogo NANU. [in Ukrainian].
24. Tepliz, E. (1968). *Istoriy kinoiskusstva. 1895-1927* [The history of cinema]. M.: Progress. T.1. [in Russian].
25. *Ukraynskiy enziklopedichniy kinoslovník (2006)*. [ T. I. Osnovni termini ta ponytty Ukrainian encyclopedic cinema dictionary. Basic terms and concepts]. K.: KNUKIM.
26. Freylich, S.I. (2005). *Teoriy kino: Ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo: Uchebnyk dlya vuzov* [Theory of cinema: from Eisenshtein to Tarkovskiy: manual for higher educational establishments]. 3-t izd. M.: Akademicheskoy Proekt: Alma Mater. [in Russian].
27. Chubasov, V.L. (2005). *Vstup do spezialnosti «Kinotelemistestvo»: Navch. Posibnyk* [Fundamentals of specialization «The film art»: Teach. Manual]. K.: KiMU. [in Ukrainian].
28. Zubavina, I.B. (2007). *Istoriy ukraynskogo kino nezalezhnoy Ukrayni: Tendenziy, filmi, postati* [The history of Ukrainian cinema of independent Ukraine: tendencies, films, figures]. K.: Inst-t problem such. mistestva. [in Ukrainian].