

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ОПЕРАТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ФОРМУВАННІ ЗНАЧЕНЬ І СМИСЛІВ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

УДК 791.43:791.43-056

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2026.351781>

Сергій Борденюк, заслужений діяч мистецтв України,
професор з/н кафедри операторської майстерності
та фотомистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2561-1409>

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ОПЕРАТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ФОРМУВАННІ ЗНАЧЕНЬ І СМИСЛІВ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

У статті досліджено стилістичні засоби операторської майстерності та визначено їхню роль у формуванні значень і смислів кінематографічного твору; окреслено механізми впливу операторських рішень на художню структуру фільму й глядацьке сприйняття.

У межах дослідження застосовано комплекс теоретичних методів, спрямованих на осмислення стилістичних засобів операторської майстерності як чинників формування значень і смислів у кінематографічному творі. Основним є метод теоретичного аналізу, що передбачає опрацювання наукових праць з теорії кіно, операторської майстерності, візуальної культури та семіотики екранного мистецтва з метою уточнення понятійного апарату та виявлення ключових підходів до трактування візуальної мови кіно.

В контексті семіотичного підходу визначено, що забезпечення розгляду кадру, світла, кольору, композиції та руху камери як знакових елементів, що продукують багаторівневі значення, сприяють формуванню смислової багатозначності кінематографічного твору. Також, проаналізовано операторські прийоми в контексті складників цілісної художньої системи кінематографічного твору, що уможлиблює визначення функціонального навантаження операторських засобів у процесі формування значень і смислів з іншими виражальними елементами кіномови, зокрема монтажем, звуком, акторською грою та сценографією.

Доведено, що дослідження вітчизняних і зарубіжних авторів засвідчують інтерес до аналізу візуальної мови кіно як автономної системи художньої комунікації, здатної продукувати смисли незалежно від вербального рівня нарративу.

Ключові слова: стилістичні засоби; операторська майстерність; візуальна мова кіно; смислотворення; композиція кадру; світло і колір; кіномова.

Лит. 14.

Sergiy Bordenyuk, Honored Art Worker of Ukraine,
Professor of the Cinematography and Photography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2561-1409>

STYLISTIC MEANS OF CINEMATOGRAPHIC CRAFT IN THE FORMATION OF MEANINGS AND SENSES OF A CINEMATIC WORK

The article examines the stylistic means of cinematographic craft and determines their role in the formation of meanings and senses within a cinematic work. It outlines the mechanisms through which cinematographic decisions influence the artistic structure of a film and the viewer's perception.

The study employs a set of theoretical methods aimed at conceptualizing the stylistic means of cinematographic craft as factors in the formation of meanings and senses in a cinematic work. The primary method is theoretical analysis, which involves the examination of scholarly works on film theory, cinematography, visual culture, and the semiotics of screen arts in order to clarify the conceptual framework and identify key approaches to interpreting the visual language of cinema.

Within the semiotic approach, the study establishes that treating the frame, lighting, colour, composition, and camera movement as signifying elements that generate multi-layered meanings contributes to the formation of semantic polysemy in a cinematic work. Cinematographic techniques are also analyzed as components of an integrated artistic system of the film, which makes it possible to determine the functional role of cinematographic means in the process of meaning formation in interaction with other expressive elements of film language, including editing, sound, acting, and scenography.

It is demonstrated that the works of both domestic and international scholars indicate a sustained interest in the analysis of the visual language of cinema as an autonomous system of artistic communication capable of producing meanings independently of the verbal level of the narrative.

Keywords: stylistic means; cinematographic craft; visual language of cinema; meaning-making; frame composition; light and colour; film language.

Постановка проблеми. Заявлена проблема полягає у недостатньому теоретичному осмисленні стилістичних засобів операторської майстерності як цілісної системи

смислотворення в кінематографічному творі. У сучасних дослідженнях кіномистецтва операторські прийоми нерідко розглядаються фрагментарно – переважно як технічні або естетичні елементи

візуального оформлення, без належного аналізу їхнього функціонування навантаження у формуванні значень і смислів фільму.

Водночас відсутність системного підходу до вивчення взаємодії композиції кадру, світла, кольору, руху камери та інших операторських засобів у межах єдиної художньої структури обмежує можливості глибшого розуміння механізмів візуальної комунікації та інтерпретації кінематографічного образу. Це зумовлює потребу комплексного аналізу операторської майстерності як важливого чинника смислової організації кіномови та глядацького сприйняття.

Аналіз досліджень. Збереження наукового інтересу до візуальної природи кіно поєднується з потребою системного осмислення операторських засобів як ключового чинника формування значень і смислів у структурі кінематографічного твору, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Тему стилістичних прийомів знімання та їхній вплив на творення фільму дослідили Б. Салт [12] та К. Біч [6]. Особливості операторських технік та їхній вплив на зміст вивчав Д. Морган [11]. Д. Масчеллі [9] каталогізував стилістичні особливості операторських прийомів. Автор Ж. Мітрі дослідив як технічні та художні прийоми: кіно-кадр, монтаж, рух камери, світло й колір формують естетичне сприйняття та смисли у глядача, розглядаючи кіномистецтво в контексті візуальної комунікації [10].

Науковиці Н. Корабльова та Г. Чміль досліджували виникнення смислів завдяки кінокамері [5]. Автори М. Дзюба та О. Ковш дослідили символізм кольору в кіно [2]. Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення дослідили О. Безручко та А.-Н. Мануляк [1]. Важливість внеску оператора для створення стрічки та перебільшену увагу до режисера дослідив Ф. Ковен [8].

Мета статті. Проаналізувати стилістичні засоби операторської майстерності та визначити їхню роль у формуванні значень і смислів кінематографічного твору, а також окреслити механізми впливу операторських рішень на художню структуру фільму й глядацьке сприйняття.

Виклад основного матеріалу. Розкриття заявленої теми доцільно розпочати з аналізу індивідуальних стилістичних засобів, до яких звертаються оператори у процесі зйомки. Важливо зазначити, що протягом тривалого часу в історії розвитку кіно оператори прагнули мінімізувати прояви власного творчого бачення у фільмах. Зокрема, як зазначає теоретик кіно К. Біч, у книзі *A Hidden History of Film Style*, до 1930-х років оператори намагалися зменшити видимість і фактурність своєї роботи: "Попри технологічний поступ, який міг би за інших умов уможливити розвиток більш виражених оригінальних стилістичних словників, режисер та оператори здебільшого не ставили на передній план візуальний стиль" [6, 43].

Перш ніж розглядати питання формування авторської операторської мови, варто окреслити ключові елементи стилю та прийоми, які дослідники та практики кіно виділяють як характерні для індивідуальної манери оператора. Зокрема, К. Біч визначає такими: чорно-біле знімання, яке дозволяє посилалися на певний кіножанр або історичний період; рухому камеру, що створює відчуття терміновості; прийоми, що відтворюють документальне фільмування або апелюють до технік попередніх етапів кіновиробництва; використання наплівів і зумів, панорам і dolly-shot, а також глибини різкості для концентрації уваги глядача на окремих елементах кадру; комбінування різних форматів шівки для створення відчуття історичності та аутентичності [6, 175].

Ще одним важливим прийомом операторської роботи є використання руху або статички камери, зокрема, С. Кац у дослідженні *Film Directing: Cinematic Motion* виділяє чотири відповідні техніки, доступні режисерів та операторів: "статичні плани, рухомі плани, статичні об'єкти зйомки та рухомі об'єкти зйомки" [7, 150]. Ці техніки застосовуються для управління увагою глядача та виділення ключових елементів наративу. У цьому контексті камера виконує функцію "кіноока" глядача, яке, за визначенням С. Жижека у *Organs without Bodies*, під контролем оператора та режисера "подорожує світом фільму" [14, 73].

У цьому контексті С. Кац виділяє низку операторських прийомів, асоційованих із рухом камери у кадрі [7, 198]. Ними є, зокрема рух камери або динаміка всередині кадру задля акцентування на певних елементах: камера наближається до об'єкта зйомки, або останній наближається до кіноапарата або вони рухаються назустріч один одному. Камера також може переміщатися для акцентування на об'єкті у групі, у цьому випадку вона наближається до двох точок інтересу, до прикладу, акторів після чого відбувається зум та фіксація на одному із них. Зворотній попередньому рухові – від'їзд від одного об'єкта, внаслідок якого глядач показує нам інший.

Варто сказати, що камера може змінювати положення також задля перефокусування уваги з одної точки інтересу на іншу. До прикладу, вона рухається за об'єктом номер один у момент, коли він проходить повз об'єкт номер два. Після цього кіноапарат фіксується на другому і продовжує слідкувати за ним [7, 201]. Рух камери може бути використаний задля створення вступної сцени: у такому випадку вона слідкує за об'єктом з одного місця до іншого. Оператори також можуть вдаватися до кругового переміщення кіноапарата, таким чином рух застосовується для суттєвої зміни точки зору у сцені.

Одним із специфічних видів руху камери є ретрекінг – переміщення камери вперед або назад із

відповідною зміною крупності кадру та акцентів на об'єктах інтересу. Рухомі кадри, так само як і статичні, використовуються для виділення певних елементів сюжету. Динаміка камери дозволяє створювати візуальну "мандрівку простором сцени, знімати вступні епізоди, переслідування або слідкувати за рухами персонажа у кадрі. До прикладу, коли камера рухається назустріч події або всередину сцени, масштаб кадру поступово змінюється від загального до крупного, або акцентується деталь завдяки напливу. Це дозволяє операторові виділити ключовий елемент, важливий для розвитку історії, водночас зберігаючи контекст усєї сцени. Подібний ефект можна досягти й монтажем двох статичних планів – загального та крупного, проте рухома камера створює більш плавний та інтегрований перехід, посилюючи сприйняття дії та просторової цілісності сцени.

Існує поширене уявлення, що рух камери надає сценам більшої динаміки та прискорює ритм фільму, проте деякі дослідники кіно, зокрема Д. Масчеллі, зазначають, що використання рухомої камери іноді може, навпаки, сповільнювати динаміку сцени [9, 85]. У роботі *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques* він пояснює, що рухомі плани важко поєднувати зі статичними: рухомий кадр зазвичай триватиме довше, ніж статичний, а його неможливо перервати у будь-який момент. Таким чином, хоча рухома камера має природну схильність до динаміки, вона може гальмувати темп сцени та ускладнювати монтаж. Крім того, створення рухомого плану необхідної тривалості часто є проблематичним, оскільки швидкість руху камери може не співпадати з темпом звукового ряду, який буде використаний під час монтажу.

Підтвердженням цього є зауваження Д. Масчеллі: "Екранна тривалість рухомого кадру визначається тим, скільки часу камера рухається, водночас тривалість статичного плану визначається рухом суб'єкта. Рухомий кадр повинен бути використаний повністю, тому що редагувати його дуже складно, якщо не можливо, бо не можна обривати рух камери" [9, 85]. Дослідник наголошує, що будь-який рухомий план має бути драматично вмотивованим; в інших випадках його слід замінювати статичним планом, тривалість якого можна регулювати на монтажі відповідно до задуму режисера та оператора.

Водночас рухома камера надає додаткову перевагу – можливість демонструвати дію з різних кутів. Як зазначають Е. Тімлін, М. Діденко та В. Савчин, що "додавання руху до сцени дозволяє легко переходити від одного кута знімання до іншого, іноді навіть в одному кадрі" [3, 220].

Проаналізуємо, чому, попри проблемність і складність монтажу, рухома камера часто застосо-

вується в сучасному кінематографі, навіть якщо вона іноді може сповільнювати динаміку сцени, незважаючи на власну природну схильність до руху. Приклади, що базуються на активному використанні рухомої камери, включають стрічки *Birdman* (2014, режисер Александро Іньяррриту) та *1917* (2019, режисер Сем Мендес).

У цьому контексті, однією з причин такого поширення рухомої камери є її здатність надавати сцені відчуття суб'єктності та суб'єктивності: камера наче сама сприймає світ, у якому опинилися персонажі, з певною швидкістю, плавністю, м'якістю або різкістю зору, подібно до людського сприйняття, а не машини, закріпленої на стедікамі, крані або візку. У порівнянні з цим статичний план виглядає більш нейтральним, об'єктивним і позбавленим суб'єктності, настрою та динаміки. Д. Морган у дослідженні *The Lure of the Image: Epistemic Fantasies of the Moving Camera* зазначає: "Це спроба створити "суб'єктивне кіно", у якому точка зору камери, а відповідно, і глядача пов'язана із точкою зору героя" [11, 43]. Водночас дослідник ставить під сумнів таке трактування рухомої камери, визначаючи його як "епістемологічну фантазію" та певний обман сприйняття.

Таким чином, як рухомі, так і статичні кадри використовуються для формування естетичної та смислової структури сцени та впливу на глядача. Динаміка кадру може створювати ефект руху, залучати увагу та передавати темп подій, проте статичні плани часто дозволяють досягати тих самих завдань більш економно з точки зору хронометражу та збереження драматичного ефекту. Рухома камера, у свою чергу, підсилює суб'єктивне занурення глядача у світ фільму, сприяє ідентифікації з персонажем і створює відчуття безпосередньої присутності у події. Саме тому сучасні фільми дедалі частіше використовують динамічну операторську зйомку. Вибір між рухомою та статичною камерою визначається перш за все відповідністю цих засобів художнім, смисловим та естетичним завданням, поставленим перед оператором і режисером.

Ще однією стилістичною цариною, у якій оператор може виявляти свій авторський стиль, є композиція. Композиція, зображуване, те, що бачить глядач у загальному підсумку і є смислом, який генерує кожна окрема взята сцена фільму. На думку А. Картьє-Бресона у роботі "Інтерв'ю та розмови 1951–1998": "Форма давно вже невіддільна від змісту. Саме форма є тією пластичною структурою, завдяки якій наші відчуття та погляди стають конкретними та відчутними" [4, 23].

Одним із ключових факторів, які відрізняють композицію фотографічну та композицію кіно є протяжність останньої у часі, а не лише у просторі. За влучним визначенням дослідника кіно Д. Масчеллі: "Часовий вимір є таким же важливим, як і

лінійні виміри та розміщення зображальних елементів у кадрі. Фільм є прогресією зображень різного розміру” [9, 232].

Другим фактором побудови композиції у фільмі є рух – адже, не дивлячись на те, що він може бути зображений на фотографії, закарбований намір до динаміки, проте, змінність, – є ознакою більшою мірою притаманними саме композиції у кіно. Адже оператор працює не лише із формами та гармонічним їх розміщенням у кадрі, він оркеструє рух цих форм у русі. Від цього композиційна побудова може постійно видозмінюватись, але при цьому вона має завжди перебувати у цілісності, митець має постійно слідкувати за тим, щоб у ній не з’являлось випадкових елементів та за тим, щоб вони продовжували знаходитись у відповідній гармонії та продовжували підтримувати необхідні взаємозв’язки для забезпечення цілісності. При цьому оператор має враховувати не лише рух акторів, просторовий вимір декорацій, світло, яке може змінюватись і впливати на зв’язок форм та їхній вигляд та рух самої камери всередині сцени. Відповідно, оператор працює із композицією кожного разу, коли він позиціює декорації, акторів, виставляє освітлення та планує рух камери.

При формуванні зображення митець має завжди пам’ятати про своє основне завдання – народження смислів та створення емоційного враження від побаченого у глядача. На думку Д. Масчеллі: “Через те, що перегляд стрічки є емоційним досвідом, спосіб, у якій сцени були скомпоновані, поставлені, освітлені, зняті та відредаговані, мусить бути мотивованим реакцією аудиторії, відповідно до задуму у сценарії” [9, 253].

Варто зауважити, що елементами композиційної мови, якою послуговується оператор для створення завершеної композиції є сукупність ліній, форм, мас, рухів, кольорів, ритму. Композиційними лініями, за визначенням Д. Масчеллі можуть бути обриси об’єктів у кадрі або ж уявними лініями у просторі [9, 240]. Люди, елементи інтер’єру або екстер’єру, машини – всі вони можуть бути відображені та осмислені як прямі, криві, вертикальні, горизонтальні, діагональні або ж як контурні. При цьому, зображені у русі, око глядача може творити з них перехідні лінії, які слугують для поєднання простору у сценах. Форми, можуть бути фізичними, які легко розпізнати та такими, які аудиторія створює сама, завдяки руху від об’єкта до об’єкта. Вони можуть бути абстрактними та утворювати геометричні форми – такі як трикутники чи кола. Відтак маси є “зображувальною вагою об’єкта, місцевості, фігури, групи, утвореної чимось або всім із переліченого” [9, 204].

Рухи у кадрі відіграють значну роль, вони можуть змінюватись протягом кадру відповідно до змін характеру, темпу або настрою сцени, за пев-

ними рухами у кадрі закріплені відповідні семантичні значення. Так, горизонтальний рух у кадрі може сигналізувати про подорож, рух у просторі, при цьому, звичний для ока писемної людини рух справа–наліво сприймається природнім, а рух у зворотному напрямку – більш вольовим, адже він відбувається “проти шерсті” [9, 215].

Слід зауважити, що однією з ключових особливостей роботи оператора є необхідність враховувати кути знімання камери при побудові кадру, оскільки від вибору точки зору залежить сприйняття сцени та її композиційна структура. Точка зору камери визначає, які об’єкти та просторові відстані опиняються в полі зору глядача, а також формує взаємозв’язки між персонажами, предметами та фоном, тим самим впливаючи на естетичне та смислове наповнення кадру. Одним із прикладів такого прийому є використання так званого “голландського кута”, коли камера нахилена під певним кутом відносно горизонту. Залежно від контексту, цей прийом може як порушувати звичну композиційну гармонію, створюючи відчуття нестабільності, напруги або психологічної дисгармонії, так і формувати нову, оригінальну композиційну структуру, яка підкреслює художню концепцію сцени. Таким чином, правильний вибір кута знімання та його композиційне обґрунтування є однією з основних технічних і творчих задач оператора, оскільки саме через кут зйомки передається настрій, внутрішній стан персонажів, а також організовується візуальна мова сцени в цілому.

Одним із ключових елементів у створенні кінозображення є колір, про значення кольору у створенні емоційного та смислового наповнення кадру зазначають О. Ковш та М. Дзюба у статті “Символізм кольору в кіно”: “У фільмі чи окремій сцені, ми можемо говорити про свідоме використання кольору задля створення необхідної емоції у глядача” [2, 208]. Це підкреслює, що робота з кольором є не лише технічним аспектом операторської майстерності, а й засобом формування естетичної та емоційної структури кінозображення

Підтверджують цю думку дослідники О. Безручко та А.-Н. Мануляк у статті “Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення”: “Колір несе також певне смислове навантаження, адже може образно обтяжувати чи полегшувати об’єкти, в залежності співвідношення кольорів та відтінків між собою” [1, 213]. Отже, попри те, що композиційна побудова у кінофільмах здебільшого функціонує, так само як і у фотографії та інших візуальних видах мистецтва, проте, вона має свої особливості. Ними є протяжність кінокомпозиції у часі та рух – як всередині сцени, так і динаміка зміни позиції камери у кадрі, а також кут зйомки, який може впливати на те, яким зображення дійде до глядача. Відповідно, оператор у своїй роботі

мусить постійно аналізувати сцену для того, щоб добитися необхідної композиції попри динаміку та змінність реальності на майданчику, яку він фіксує.

Для аналізу функціонування авторського стилю операторської майстерності доцільно розглянути фільм Громадянин Кейн (1941) Орсона Уеллса, оскільки він демонструє, як стилістичні прийоми оператора формують смисли та значення у стрічці. Ця кінокласика є важливою з кількох причин: стрічка була визнана критиками та істориками кіно новаторською завдяки застосуванню візуальних прийомів, які забезпечували ефективну передачу історії та створення емоційних і смислових акцентів. Зокрема, К. Біч виділяє цей фільм як переламний, що ознаменував вихід операторів із “кінотіні” на передній план [6, 129].

Одним із ключових новаторських прийомів у Громадянні Кейн є використання оператором Грегом Толандом техніки “Deep focus”, що полягає у забезпеченні глибини різкості таким чином, що всі елементи кадру одночасно залишаються у фокусі. Цей підхід відкриває широкі можливості для композиційного та смислового наповнення кадру, водночас накладаючи серйозні обмеження: оператор та режисер повинні ретельно опрацювати всі елементи кадру, оскільки зона нерізкості вже не відсікає другорядні об’єкти, а кожен об’єкт здатний брати участь у семіотичній грі, взаємодіючи з увагою глядача [6].

Таким чином, стилістичний прийом “Deep focus” постає не лише як технічний засіб, а як знак передачі смислів і невід’ємний елемент кіномови. Він одночасно є формою, що втілює означуване, і відкриває практично безмежний потенціал для маніпулювання увагою глядача та створення смислових шарів. До прикладу, у певних сценах завдяки глибині різкості можна одночасно показати кілька подій, які без цього прийому довелось б розбивати на декілька кадрів, можливо, рознесених у часі.

Вплив операторської стилістики Г. Толанда простежується не лише у кадрі, а й на етапі постпродакшену. Завдяки насиченості кадру подіями, “глибокому фокусу”, ширококутній оптиці та зйомці довгих сцен одним планом, оператор вирішував завдання, які до того виконувалися на етапі монтажу. Як зазначає Ф. Ковен у статті Underexposed: The neglected art of the cinematographer: “Завдяки глибині різкості цілі сцени були зняті одним кадром, при цьому камера лишалася нерухомою. Драматичні ефекти, які зазвичай відкладали на монтаж, створювалися завдяки рухам акторів у статичному кадрі” [8, 85].

Завдяки “Deep focus” у фільмі, як відзначає Б. Шорз, за цитатою Жюльєн Дельоза, стало можливим “умістити кілька часових зрізів у одній точці теперішнього” [13, 345], що дозволяє операторові формувати вереницю смислів та маніпулювати простором і реальністю у межах одного кадру.

Цю думку підтверджують авторки Г. Чміль та Н. Корабльової у статті Операторське мистецтво – дескриптивна філософія „на пливці“ образів homo: “Окрім відеоряду, відзнятого оператором, ніщо інше краще не ілюструє тезу про те, що немає справжнього, істинного існування, є ракурси його подачі та ілюзії справжності” [5, 35]. Це підкреслює, що авторська операторська стилістика виступає засобом формування смислів, одночасно створюючи особливу суб’єктивну перспективу у кінематографічному творі.

Висновки. Підсумовуючи вище сказане, слід зауважити, що здійснений аналіз стилістичних засобів операторської майстерності у формуванні значень і смислів кінематографічного твору засвідчує їхню визначальну роль у конструюванні смислового простору фільму. Операторські прийоми постають як ключові елементи візуальної мови кіно, за допомогою якої митці транслюють змістові та емоційні повідомлення глядачеві. Рівень володіння цією мовою, її різноманітність і художня вмотивованість безпосередньо впливають на характер, повноту та глибину сприйняття закладених значень.

Водночас відкритим і дискусійним залишається питання ступеня зумовленості операторської візуальної мови режисерським задумом та меж його впливу на формування кінематографічної образності. Актуальність цієї проблематики підтверджується практикою тривалої творчої співпраці режисерів з операторами, чия авторська манера характеризується сталістю використання певних стилістичних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безручко О., Мануляк А.-Н. Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2019. Т. 2, № 2. С. 208–214. DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711.
2. Дзюба М., Ковш О. Символізм кольору в кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 207–216. DOI: 10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532.
3. Діденко М., Савчин В., Тімлін Е. Роль оператора у зйомці рекламних роликів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 216–224. DOI: 10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536.
4. Картье-Брессон А. *Інтерв’ю та розмови 1951–1998* / пер. з фр. А. Репа. Київ, 2021. 172 с.
5. Корабльова Н., Чміль Г. Операторське мистецтво – дескриптивна філософія “на пливці” образів homo: від фіксації образів (homo photographicus) до віроломства образів (сучасний homo videns). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія “Теорія культури і філософія науки”*. 2021. № 64. С. 32–43. DOI: 10.26565/2306-6687-2021-64-04.

6. Beach C. A Hidden History of Film Style. Oakland, California : University of California Press, 2015. 396 p.

7. Katz S. Film Directing: Cinematic Motion. 2nd ed. San Francisco : Michael Wiese Productions, 2004. 362 p.

8. Cowan P. Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*. 2012. Vol. 13, To. 1. P. 75–96.

9. Mascelli J.V. The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques. West Hollywood : Silman-James Press, 2005. 251 p.

10. Mityr J. The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 389 p.

11. Morgan D. The Lure of the Image: Epistemic Fantasies of the Moving Camera. Oakland, California: University of California Press, 2021. 306 p.

12. Salt B. Film Style and Technology: History and Analysis. London : Starword, 2009. 436 p.

13. Shores C. Cinematic Signs and the Phenomenology of Time: Deleuze and the Visual Experience of Temporal Depth. *Studia Phaenomenologica*. 2016. Vol. 16. P. 343–372.

14. Žižek S. Organs without Bodies: Deleuze and Consequences. New York : Routledge, 2004. 217 p.

REFERENCES

1. Bezruchko, O. & Manuliak, A.-N. 2019. The influence of colour on the audience of interactive television. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, No. 2(2), pp. 208–214. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711> [in Ukrainian].

2. Dziuba, M. & Kovsh, O. (2022). Symbolism of colour in cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, No. 5(2), pp. 207–216. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532> [in Ukrainian].

3. Didenko, M., Savchyn, V. & Timlin, E. 2022. The role of the cinematographer in shooting advertising videos. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, No. 5(2), pp. 216–224. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536> [in Ukrainian].

4. Cartier-Bresson, A. (2021). Interviews and conversations 1951–1998 (A. Riepa, Trans.). Kyiv, 172 p. [in Ukrainian].

5. Korablova, N., & Chmil, H. 2021. Cinematography as a descriptive philosophy “on film” of homo images: from image fixation (homo photographicus) to image treachery (modern homo videns). *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science*, No. 64, pp. 32–43. DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04> [in Ukrainian].

6. Beach, C. (2015). A hidden history of film style. Oakland, CA: University of California Press. 396 p. [in English].

7. Katz, S. (2004). Film directing: Cinematic motion (2nd ed.). San Francisco, CA: Michael Wiese Productions. 362 p. [in English].

8. Cowan, P. 2012. Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice*, No. 13(1), pp. 75–96. [in English].

9. Mascelli, J. V. 2005. The five C's of cinematography: Motion picture filming techniques. West Hollywood, CA: Silman-James Press. 251 p. [in English].

10. Mityr, J. (2000). The aesthetics and psychology of the cinema. Bloomington, IN: Indiana University Press. 389 p. [in English].

11. Morgan, D. (2021). The lure of the image: Epistemic fantasies of the moving camera. Oakland, CA: University of California Press. 306 p. [in English].

12. Salt, B. (2009). Film style and technology: History and analysis. London: Starword. 436 p. [in English].

13. Shores, C. (2016). Cinematic signs and the phenomenology of time: Deleuze and the visual experience of temporal depth. *Studia Phaenomenologica*, No. 16, pp. 343–372. [in English].

14. Žižek, S. (2004). Organs without bodies: *Deleuze and consequences*. New York, NY: Routledge. 217 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції: 16.01.2026

Прийнято до друку: 24.02.2026

Опубліковано: 23.03.2026



“Освіта – це не те, що робить учитель, а природний процес, який розгортається спонтанно в людині”.

Марія Монтесорі
італійська лікарка

“Найголовніша мудрість життя – пізнати самого себе”.

Тригорій Сковорода
український філософ, педагог

“Усе, що тільки можна, наочно сприймати чуттям”.

Ян Амос Коменський
чеський педагог

