вислів «резонансна подія», який асоціюється з негативом. Іноді з метою підкреслення «скандальності» (сенсаційності) застосовується інша лексика з негативною конотацією (ошукувати, воювати, злочини, насильство, гріхи, збоченці). В окремих випадках на посилення сенсаційності в повідомленні на релігійну тематику «працює» гіперболізація, коли штучно створюють важливість (або забезпечують неординарність) новини. Таке явище характерно більшою мірою для онлайн-медіа або ЗМІ, що мають свої платформи в Інтернеті, адже це приваблює потенційних читачів і збільшує відвідуваність видання.

Список використаних джерел

1. Бойко А. Релігійна журналістика. Київ : Київський університет, 2016. 307 с.

2. «Ми живемо у світі, де всі про всіх усе знають», – кілька тез про Церкву в об'єктиві медіа (2017, 02 листопада). *Українська Греко-Католицька Церква* : *офіційний сайт*. URL: http://ugcc.ua/articles/mi_zhivemo_v_sv%D1%96t%D1%96_de_vs%D1%96_pro_vs%D1%96h_vse_znayut__k%D1%96lka_tez_pro_tserkvu_v_obiektiv%D1%96_med%D1%96a_80935.html (дата звернення: 01.02.2021).

Костромицький Р.І.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри соціальних комунікацій
Бердянський державний педагогічний університет
м. Бердянськ, Україна

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ФІЛЬМУ ДЕНІ ВІЛЬНЕВА «ТОЙ, ЩО БІЖИТЬ ПО ЛЕЗУ 2049»

Культурні процеси межі XX–XXI століть засвідчили домінування аудіовізуальної складової над текстовою. Змінилася формат взаємодії реципієнта з інформацією: книга поступилася смартфонові та персональному комп'ютеру. В нових соціокультурних умовах відома формула «Хто володіє інформацією, той володіє світом» (авторство якої належить У.Черчіллю) втрачає свою актуальність. Адже зараз кожен, у кого є мобільний телефон із доступом до глобальної мережі Інтернет, отримує доступ до безмежної інформації. Динамічне збільшення обсягів даних актуалізує перед сучасною людиною низку проблемних питань, пов'язаних із пошуком та адекватною обробкою різних джерел інформації. Зазначені тенденції підкреслюють життєву необхідність медіаосвіти для сучасної людини. У цьому контексті слушною є думка Т. Кашані, який акцентував увагу на соціальній значущості кіномистецтва: «Кіно можна використовувати для формування конформізму та причетності. Але його також можна використовувати для розвитку критичного мислення, сприяння мультикультуралізму та планетарного мислення» [2, с. 184]. Дійсно, в умовах віртуалізації сучасного суспільства важливим інструментом формування медіакомпетенцій може бути кінематограф. Але важливо, щоб глядач мав належний рівень розвитку аналітичних здібностей та критичного мислення для адекватного прочитання/дешифрування творів різних кінематографічних жанрів, формально-змістових характеристик, та специфіки їх створення і функціонування. Цим і визначається актуальність нашої роботи.

Естетика постмодерну суттєво трансформувала жанрову природу сучасного кінематографу. Базовий конструктивний принцип фільмів К. Тарантіно, Р. Поланського, Р. Скотта – це синтетичне поєднання різнорідних елементів, цитат, стилів, іронії та пародіювання. У кінці XX століття постмодерністський кінематограф починає активно використовувати різні експериментальні та ігрові практики. Показовим в цьому плані є фантастичний фільм Р. Скотта «Той, хто біжить по лезу» (1981), знятий за мотивами роману Ф. Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?». Одразу після прем'єри західна

критика підкреслила унікальну «зразковість» та «прототипність» фільму Р. Скотта як феномену постмодерного кінематографу [5].

Майже через сорок років, у 2017, Дені Вільнев знімає сиквел «Той, що біжить по лезу 2049», в якому продовжує дослідження багатьох проблем, окреслених Р. Скоттом. Як відомо, сиквели знімають, коли перша частина стає художньо і фінансово успішною, що є справедливим по відношенню до фільму 1982 року. Отже, перед Д. Вільневим постало складне завдання – створити фільм, який би не тільки художньо вкладався в кордони, визначені попереднім режисером, а відповідав вимогам та запитам вже сучасного кінематографу. Сам режисер в одному з інтерв'ю так охарактеризував своє ставлення до першої екранізації: «Сама думка про те, щоб навіть зачепити такий шедевр, переосмислити його, залізти у цей всесвіт і щось там змінити або додати спочатку здавалася мені крамольною» [3]. Цікавим є також той факт, що продюсером сиквела виступив саме Р. Скотт, який дав режисеру повну свободу, за умови збереження ідейно-естетичної спрямованості фільму, що дозволило Д. Вільневу вдало добудувати художній універсум фільму 1982 року: «Мені потрібно було знайти власний шлях у цей всесвіт. Перший фільм я використав у якості керівництва. Я намагався перенести всю ту поезію і меланхолію в свою стрічку. Але при цьому я створював власне свій фільм» [3].

Слід зазначити, що розвиток інформаційних технологій на початку XXI століття призвів до значної віртуалізації культури. Кінематограф виконує важливу конструктивну функцію створення моделі світу, конструювання реальності за режисерськими законами. Дослідники вказують на ситуацію, яка демонструє активні процеси розмиття жанрових кордонів сучасного кінематографу. Ця тенденцію загалом властива культурі постмодерну. Жанр диференціюється на основі формальних характеристик та внутрішніх закономірностей. Кожен фільм – це неповторний художній феномен, який дуже складно визначити суто через комплекс формальних характеристик. Жанрова структура – явище не усталене. У сучасному кінематографі відбувається постійний процес гібридизації, міжжанрової взаємодії та дифузії, виникають нові жанрові утворення, тому один фільм може мати риси синергії цілої групи різних жанрів. Визначення жанру повинно бути на стільки пластичним, щоб відповідати задачі визначення художнього феномена, який на практиці є дуже пластичним. А це дуже проблематично.

Важливою характеристикою творчого методу Д. Вільнева є недосказаність. Режисер вибудовує концепцію фільму, кожна сцена якого, залишає глядачеві простір для рефлексії: «Я не хотів розжовувати, давати очевидні роз'яснення. Я хотів зайти якомога далі, при цьому не надто далеко, не показувати занадто багато» [3]. Художній світ фільму «Той, що біжить по лезу 2049», що моделюється за допомогою комп'ютерної графіки та інформаційних технологій, є реалізацією ключової для постмодерної естетики тези про реальність або віртуальність дійсності. У центрі уваги режисера – проблема втрати ідентичності та пошуку героєм механізмів та орієнтирів, за допомогою яких можна відділити реальний світ від ілюзорного, об'єкт від симулякру.

Жанр фільму Д. Вільнева можна визначити як науково-фантастичний трилер з елементами нуару. Звернення до режисера до комплексної жанрової форми може бути продиктоване складністю матеріалу та завдань, які він перед собою ставить. На жаль, межи дослідження не дозволяють детально проаналізувати всі жанрові складові, тому ми зупинимося на науково-фантастичному аспекті. Не слід забувати, що в Голівуді на режисера покладається величезна відповідальність за успіх фільму у аудиторії, від якого залежить матеріальний аспект – його касовість. Тому сучасна «фабрика мрій» активно залучає художній потенціал жанрів масової культури для вирішення складних художніх та світоглядних проблем. У цьому контексті слушною є думка О. Сайковської: «Фантастика в епоху постмодерну є досить складним і неоднозначним явищем, хоча саме вона змогла надати «випробувальний полігон» для втілення в життя найрізноманітніших філософських

концепцій, а один із основних принципів постмодернізму – синтезування вигаданих конструкцій із включенням у них як світу реального, так і світу, створеного людською уявою…» [4, с. 20].

Широкому загалу Д. Вільнев відомий як режисер фантастичних фільмів «Прибуття» (2016) та «Дюна» (2020). Також важливим є той факт, що продюсером «Того, що біжить по лезу 2049» виступив Р. Скотт – «батько» таких ікон жанру як «Чужий» (1979), «Прометей» (2012), «Чужий: Заповіт» (2017). Д. Вільнев неодноразово підкреслював свою прихильність до наукової фантастики, яка виникла ще в дитинстві, коли він зачитувався та віддавав перевагу саме графічним романам. Зрозуміло, що з часом відбулася еволюція поглядів канадського режисера. У фільмі «Той, що біжить по лезу 2049» він використовує художній потенціал фантастики, деконструюючи стереотипність сприймання цього жанру. Д.Вільнев, відповідаючи на питання журналіста про жанрову природу своєї стрічки, зазначив: «Проблема в тому, що часто наукову фантастику не сприймають всерйоз, наче це тільки фільми про всілякі технологічні штуки та війну. Мені подобається досліджувати екзистенційні питання, еволюції людства, розвитку соціальних відносин. Мене вабить наукова фантастика як радикальний засіб доторкнутися до невідомого, вирватися за межі відомого, звичного» [3]. Історично склалося, що у Голівуді фантастичні фільми містили елементи, які ускладнювали їх жанрову природу: романтичний сюжет, стилістика фільму жахів, філософська проблематика, психологічне напруження та динаміка трилеру. Д. Вільнев продовжує цю традицію, поглиблюючи науково-фантастичний жанр екзистенційною проблематикою. Слід зазначити, що на сучасному етапі наукова рефлексія фантастичного кінематографу не може похвалитися значними здобутками. З цього приводу американський дослідник Стів Ніл справедливо зазначив: «Науковій фантастиці в кіно, як правило, не вистачає традицій критичної теорії. Про окремі фільми, періоди та теми багато пишуть, але про наукову фантастику як жанр дуже мало» [6, с. 93]. Визначення кожного окремого кіножанру полягає у створенні певної жанрової формули, яка повинна складатися із сукупності константних елементів. В основі проблематики та сюжету наукової фантастики найчастіше покладено творчу рецепції передових наукових ідей та досягнень технологічного прогресу, які гіпотетично можуть бути рушійною силою зміни соціальних моделей або історичного процесу взагалі.

Отже, сучасні технічні можливості кінематографу надають потужний інструментар відтворення авторської реальності у найдрібніших деталях. Жанрова форма фантастики дозволяє створювати модель світу, в якій певне дискусійне соціальне явище подається в максимально напруженій фазі своєї екзистенції, і таким чином відбувається його своєрідна художня апробація і рефлексія. У цьому полягає одна з найважливіших функцій фантастики – прогностична. У центрі авторського уваги творців фільму «Той, що біжить по лезу 2049» – дослідження людської природи, пошук відповідей на питання, які складові формують людину як феномен, що таке людяність, як відбувається самоідентифікація? Фільм є художнім дослідженням основоположних моральних та філософських питань суспільства майбутнього у контексті стрімкого розвитку генної та біоінженерії.

Список використаних джерел

1. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с.
2. Кашани Т. Фильмы, которые меняют жизнь. Конструктивная трансформация в кино / пер. с англ. Х. ̈Гуманитарный Центр / Ф.В. Кульчицкий, 2018. 192 с.
3. Литовченко О. Дені Вільнев: Я не хотів, щоб фільм був ностальгічним URL: https://rg.ru/2017/10/03/deni-vilnev-ia-ne-hotel-chtoby-film-byl-nostalgicheskim.html (дата звернення: 22.02.2020).

4. Сайковська О. Ю. Трилогія про "ніщо" Мілана Асадурова як фантастика постмодернізму. *Наукові записки* [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія : Філологічні науки. 2011. Кн. 2. С. 19–23.

5. Bedard M. What is Postmodernism? Definition and Examples for Filmmakers URL: https://www.studiobinder.com/blog/what-is-postmodernism-definition/ (дата звернення: 22.02.2020).

6. Neale S. Genre and Hollywood. London: Routledge, 2000. 392

Кошова О.В.,
магістр журналістики,
Національний університет «Запорізька політехніка»;
Пода О.Ю.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри журналістики
Національний університет «Запорізька політехніка»
м. Запоріжжя, Україна

ЮВІЛЕЙ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА»

У 2021 році журнал «Українська культура» святкуватиме своє сторіччя [4].

Історія часопису є дуже цікавою, проте, на жаль, дослідники різних наукових галузей приділили її вивченню недостатньо уваги.

У 2011 році, коли святкували 90 років журналу, був опублікований ювілейний матеріал «Українська культура: 1921–2011» [1, с. 16], зі змісту якого можна було дізнатися й про інші назви журналу. Проте аналіз інформації, уміщеної в самих числах журналів з різними назвами, демонструє той факт, що редакції не «пов'язували» початок виходу часописів з агітаційним листком від 1921 року.

Вважається, що «Українська культура» протягом ста років мала такі назви: «Путь к коммунизму», згодом – «Шляхом до комунізму», «Рабочий клуб», «Селянський будинок», «Культробітник», «Культфронт», «Колбуд» (хоча в самому виданні зазначається, що це журнал політосвітньої та художньої самодіяльної роботи на селі й що 1936 рік – це перший рік видання; початок наскрізною нумерації від № 1 за 1936 рік), «Соціалістична культура» (наприклад, у № 1(81) – це квітень 1954 року записано, що це – сьомий рік видання, або в № 6 за 1961 рік (червень), що йде 14-й рік видання, але вже в наступному – сьомому номері (№ 7, 1961 рік) – початок друку часопису позначається як червень 1921 року), «Культурно-освітня робота» та ін. В «Українській культурі» – № 1(817) за січень 1991 року – дата першого виходу часопису також подається як червень 1921 року.

Часопис має цікаву історію, хоча інформації про це опубліковано небагато.

У 2006 році тодішній головний редактор журналу Андрій Яремчук повідомляв таке: "Перший номер журналу, що називається «Путь к коммунизму», вийшов у червні 1921 року, але він втрачений. Це був такий агітаційний листок з рекомендаціями, як організовувати червоні кутки, проводити антирелігійну пропаганду, запроваджувати нові радянські обряди. У 1926–1928 роках почали з'являтися матеріали про театр, кіно – звісно, пронизані радянськими ідеологемами. Журнал мав 12 назв. Серед них – «Культ-фронт» (українською мовою), «Рабочий фронт» (російською мовою), «Сільський будинок». А 1954 року став «Соціалістичною культурою»" [1].

1991 рік став роком виходу першого числа журналу під назвою «Українська культура» до того часу знайомий аудиторії під назвою «Соціалістична культура». Соціалізм «закінчився», як і «закінчила» своє існування радянська соціалістична Україна, відповідно, відбулася й заміна назви часопису (його вихід не припинявся).