

Smirna L.V.

UKRAINIAN ART NONCONFORMITY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ART SECOND HALF OF XX CENTURY

The aim of this article - indicate the ways of development of the Ukrainian non-conformism of the 1960s as one of the national schools of European art, to reveal its specific features, taking into account national, ethnic and socio-political circumstances. The article discusses terminology historiography of non-conformism in the artistic context; the national concept of styling is determined as predominant. Consistent analysis of the panorama of Ukrainian art, including periods of mass terror of the 1930s., Famine of the 1932-1933, which radically sterilized and "distilled" national culture and the arts' manifestations, are conducted. This led to the "sovietization" of modern heritages and leveling of the national component in an artificially-declarative proletarian-national dimension. This study is the first attempt to review stylistic features of " поняття «постнонконформізму», розглядаються його національні особливості в українському контексті. austere style", which becomes a kind of "screen" for the perception of ethnic and national artistic traditions. The article also analyzes the search for a "national form" within the "Ukrainian-style" in the visual arts and architecture, to which the artists of the sixties return after 1920 - the beginning of the 1930s. On an example of the creative activity of some Ukrainian "schools" of non-conformism of their regional features and stylistic preferences are considered. Rises previously unexplored question museumification non-conformism that allows you to start doing research of this phenomenon among European "schools." First introduced the concept of "post-nonkonformism", its national characteristics in the Ukrainian context is considered.

Key words: art, Ukrainian non-conformism.

УДК 791.43

Чорна К. В.

ВИНИКНЕННЯ НОВИХ ЖАНРОВИХ УТВОРЕНЬ, ЗОКРЕМА ЖАНРУ INFOTEINMENT

В статті досліджуються причини виникнення нових жанрів у сучасній тележурналістиці, зокрема, жанру інфотейнмент. Історичні умови розвитку телебачення, суспільна і політична практика, тобто ті завдання, які стоять перед кожним поколінням журналістів, створюють нову систему жанрів, структуру, яка розвивається динамічно і всередині якої існують зовнішні і внутрішні зв'язки. Внутрішній зв'язок між жанрами зумовлений одним типом творчості – публіцистичним, а зовнішній – тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя. Наголошується на необхідності систематизації практичних знань на основі наукового підходу, а також на часі проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Ключові слова: Жанр, жанрові утворення, «інфотейнмент», дифузія і гібридизація.

Актуальність теми зумовлена виникненням нових жанрових утворень в сучасному телебаченні, зокрема infotainment. Розгляд даного жанрового утворення є типовим, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанрово творчих процесів у тележурналістиці. З'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об'єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних

знань на основі наукового підходу. На часі також проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Термін “infotainment” прийшов в Україну разом з явищем. Він прижився на практиці, але ще не знайдений для вжитку ідентичний інформаційно-розважальний термін. Тому поняття “infotainment” будемо вживати українською і писати надалі без лапок за правилами нашої граматики як жанр інфотейнменту.

Мета дослідження – з’ясувати, як відбувається процес створення нових жанрових утворень і встановити, чим продиктована потреба їхнього виникнення.

У пострадянському телевізійному просторі, під впливом ринкових відносин, боротьба за рейтинг та криза ідей застала лідерів традиційних програм змінювати формат телевізійних новин. Зміни торкнулися, по-перше, принципу відбору інформації - знизилася частка «офіціозу», зросло число повідомлень на соціальні та культурні теми, по-друге, змінилися способи подачі інформації: в репортажах і сюжетах на перший план стали «витягувати» не тільки факти, а і малопомітні, але цікаві масовому глядачу деталі освітлюваної події.

Редакційні колективи починають сміливо використовувати усі методи для створення інформаційних матеріалів, з’єднують непокдані речі та явища, що дає можливість інформувати реципієнтів у ненав’язливій формі, по новому подавати інформаційні програми, створювати нові телевізійні проекти. Журналістика набуває нових демократичних поглядів, які являють собою сукупність свободи і пошуку.

Про своє розуміння доцільності методу і перспективу його розвитку багато писали науковці: П.Еліот, П.Голдінг, Д.Габермас - європейські; Н.Александров, А.Бистрицький, Я.Засурський, Н.Шабаліна, Я.Назарова, Є.Макеєнко, Ю.Ужовська – російські; С.Безклубенко, Б.Гоян, Б.Потятиник, Ю.Шаповал – українські; журналісти – практики, зокрема: М.Картозія та ін.

Про плюси і мінуси жанру infotainment йдеться у книжці Л.Дауні і Р.Кайзера “Новини про новини”, книжці російської авторки Олени Анрунас “Інформаційна еліта: корпорація і ринок новин” і книжці Людмили Васильєвої “Робимо новини” – це перші видання на пострадянському просторі де йдеться про інфотейнмент.

Утворення жанрів обумовлене історичними умовами розвитку телебачення, суспільною і політичною практикою, тобто тими завданнями, які стояли перед кожним поколінням журналістів. Сучасна система жанрів – це структура, яка розвивається динамічно і всередині неї існують зовнішні і внутрішні зв’язки. Внутрішній зв’язок між жанрами зумовлений одним типом творчості – публіцистичним, а зовнішній – тим, що кожен жанр виникає згідно з потребою відобразити сучасне життя.

Якщо під телевізійними жанрами мати на увазі стійкі типи, поєднані схожими змістово-формальними ознаками, то теоретики ці ознаки зараховують до факторів, що формують жанри. До них, як правило, відносять предмет відображення, цільову установку (функцію) і метод відображення. Але проблема жанрового визначення на цьому не закінчується, бо в кожному жанрі схрещуються такі закономірності журналістської творчості, як взаємодія жанру й методу, співвідношення форми і змісту, фактичного й образного в жанрі, простору і часу, авторського задуму і жанрового втілення, цільової установки жанру і очікувань телеглядачів. Виникнення нових жанрових утворень в сучасному телебаченні, зокрема infotainment, є типовим, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанровотворчих процесів у тележурналістиці. З’явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об’єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних знань на основі наукового підходу. На часі також

проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Будь-які жанрові трансформації можна пояснити об'єктивними і суб'єктивними причинами. Соціально-економічні та політичні зміни вплинули на трансформацію всієї жанрової системи. На сучасному етапі цей процес відбувається за рахунок заміщення одних жанрів іншими. У системі українських жанрів на задній план відійшов такий масштабний жанр, як нарис, а в центрі опинилися інформаційні й розважальні жанри. Середину зайняла група аналітичних жанрів. Бажання схрестити два найпопулярніші сьогодні види мовлення – інформаційний і розважальний, привели до появи інфотейнменту. Термін “infotainment” прийшов в Україну разом з явищем. Він прижився на практиці, але ще не знайдений для вжитку ідентичний інформаційно-розважальний термін.

Жанр (фр. genre) – формально-змістовна категорія, розроблена в літературознавстві з метою класифікації творчих продуктів текстового характеру (творів) за їхнім типом. Тут немає суперечності — формальна як одиниця класифікації, тобто продукт відповідної формалізованої процедури, й водночас типологічно змістовна. В основі поняття жанру лежить класифікація за типологією або конкретно за діагностичними характеристиками, що, як і будь-яка класифікація, досить умовна: так, репортаж може містити інтерв'ю, як документальний твір – використовувати елементи ігрового (постановочного, художнього) мистецтва. Так само жанр може бути визначено як тип твору, що склався історично й має загальні характеристики й закономірності. [6, 9]

Кожному жанру можна приписати щонайменше чотири ознаки, що його характеризують: 1. функціональну спрямованість, 2. ступінь узагальненості оповіді (глибина аналізу в інтерпретації фактів і зв'язків даної події з іншими), 3. оцінка події, або емоційно-аксіологічна спрямованість, 4. характер використання тих чи інших зображувально-виражальних засобів у різному ступені й співвідношенні. У сприйнятті твору глядачем більшу роль відіграє форма «заявленого жанру», обумовлена комерційною назвою екранного продукту або анонсом. Заявлений жанр може підвищити касовий глядацький успіх через вплив на адресність та психологічну установку.

Поняття “жанр” має спеціальне, вужче значення і ширше, в розумінні “виду”, “форми”, “програми”. У роботі вживається в обох значеннях, але акцентується увага на точнішому вживанні.

Жанрова структура мовлення (каналу, станції) складається з трьох показників: 1. перерахування використовуваних жанрів; 2. частка екранного часу, що його займає кожен із зазначених жанрів; 3. екранне місце кожного жанру – час доби, канал й іноді місцевість мовлення. [6, 23]

Жанрово-тематична фактура мовлення – співвідношення каналів, рубрик, компаній із різною жанровою орієнтацією, тематикою або спеціалізацією (новинною, розважальною, для дітей, для сільських мешканців тощо).

Ієрархія типологічної структури (системи) жанрів – практично будь-яка система жанрів зазвичай має кілька рівнів. Наприклад, відповідно до одного рівня класифікації жанри поділяються на публіцистичні та інформаційні, відповідно до критерію, які питання цікавлять автора: як, чому та з якою метою, або що, де, коли. Відповідно до іншого варіанта, ідентифікуються три види публіцистики: інформаційна (замітка, звіт, виступ, інтерв'ю, репортаж), аналітична (коментована інформація із внесенням авторської суб'єктивності — коментар, огляд, дискусія, прес-конференція, кореспонденція) та художня (нарис, замальовка, есе, сатира). У свою чергу, кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як, наприклад, репортаж – прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («спровокована ситуація») і тематичний (проблемний) [12], [19].

У принципі, ієрархія може вибудовуватися нескінченно від самого верху до низових

частковостей. Зрозуміло, штучне розширення ієрархічної системи неминуче призводить до підміни понять із переходом акценту з жанру твору на його стиль і далі - на сам твір, форму його передачі, авторську програму, канал зв'язку, орган ЗМК і т.д. ЗМК діляться на ЗМІ й приватні інтерактивні або односторонні мережі. ЗМІ, у свою чергу, діляться на роди й т.д., аж до деталізації відгалужень і різновидів окремих жанрів, зокрема, у формі стилів їхнього застосування для різноманітних цілей.

На сьогоднішній день жанри журналістики, як телевізійної, так і газетної, є цілісною і розвинутою системою. Характерною особливістю даної системи з однієї сторони є стабільність, з іншої – рухливість. Сучасна система жанрів – це динамічна структура, що постійно розвивається, всередині якої існують свої внутрішні і зовнішні зв'язки.

Так, фільм-притча в сприйнятті глядача елітарної аудиторії (кому його, власне, й адресовано) викличе відчуття сюрреалізму, однак це слово в критичній або спеціальній літературі з ТБ зазвичай не зустрічається, позначаючи відомий самостійний жанр живопису. З іншого боку, мультиплікація або інтерв'ю можуть бути названі жанрами екранного мистецтва (принаймні із цим фахівці як правило не сперечаються), але означають також техніку синтезу рухомого зображення і спосіб одержання інформації відповідно, а твір, жанр якого ці слова позначають, може водночас кваліфікуватися й в іншому жанрі.

Природа евристичної суб'єктивності системи жанрів міститься в авторських перевагах дослідника однієї з трьох складових комунікаційного процесу: джерела (комунікатора), повідомлення (твору) або реципієнта (аудиторії).

Кожен рід, вид і жанр має не тільки назву й діагностичні ознаки, але й специфічну функцію (інформаційну або рекреаційну) й типове положення в екранному просторі, включаючи канал, передачу, рубрику й навіть час доби й місцевість ефіру [9], [16].

Класифікацію жанрів телебачення, як було зазначено раніше, уперше розроблено Р.Борецьким у книзі «Інформаційні жанри телебачення» понад чверть століття тому. Сучасна типологія телевізійних жанрів ідентифікує кілька рівнів, з яких два основні: інформаційно-публіцистичні — інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, прес-конференція; і художні (постановочні, ігрові) — нарис, документальні кіно- та відеофільми [3], [11].

Вирішуючи завдання класифікації, не слід плутати жанри з формою вираження або реалізації. Наприклад, інструментом реалізації може слугувати монолог, який у деяких інтерпретаціях грає суто умовну роль жанру, реалізуючись на телеекрані у формі таких різноманітних жанрів: інформаційний виступ у кадрі (аналог у пресі – інформаційна замітка або кореспонденція), коментар, огляд, репортаж. Монологічних жанрів відносно мало з огляду на те, як важко втримати увагу аудиторії однією людиною.

“Американізація” телебачення і жорстка конкуренція серед великої кількості телеканалів призвела до деформації багатьох телевізійних програм, зокрема це стосується новин. Задля підвищення рейтингів і спроби створити те, чого немає на іншому каналі, журналісти почали вдаватися до змішування відомих їм жанрів. Найбільша кількість змін у жанровій системі відбувалася в 90-ті роки ХХ століття. Саме в цей період відбулося найбільше жанрових трансформацій. Це була епоха знищення традиційних поглядів. У цей час, як зазначає Л. Кройчик, відбувається просто кардинальний процес “перегляду” жанрових кордонів, який призвів до того, що наприклад, звіт, інтерв'ю, репортаж, перестали бути лише інформаційними і аналітичними.

В кінематографі жанрова структура не тільки не встоялася, але й перебуває в процесі мало передбачуваних змін. Наприклад, важко знайти місце в схемах безсумнівного родоначальникові авторського напрямку екранної компіляції кінолітописів (часто аматорських і випадкових зйомок) Михайлу Ромму – саме цьому авторові належить авторство природи Голокосту. Його метод не тільки не забуто, але він поширюється й далі –

творці елітарного кіно вважають буквально своїм обов'язком вставити майже в кожен фільм кадри Голокосту задля посилення асоціативності монтажу, й це тотальне явище стирає межу між постановочним кіно й документалістикою.

Першою теоретичне обґрунтування отримала ідея кіноправди Дзиги Вертова (Деніса Кауфмана) у працях самого автора, котрий сповідував «життя зненацька» на екрані за відсутності сценарію й монтажу. Як її альтернатива пізніше виникає так звана авторська документалістика Артура Пелешяна (наприклад, фільм «Ми»), котрий використовував асоціативний монтаж (наприклад, натопу й хвиль як естетично подібних видів самоорганізації). У сучасній формі документальне кіно як правило використовує реальну людину (документального героя), родоначальником якого став фільм Віктора Лисаківича «Катюша». Ідея примата героя, що розповідає про реальні події й свою роль у них, набула подальшого розвитку у фільмах Дмитра Лунькова. Звідси виходять два напрямки: фільм-самовираження з напруженою драматургією (Ігор Беляєв і Марина Голдовська) і проблемні твори на соціальні теми (Олексій Габрилович, Самарій Зеликін, Арон Канівський), котрі використовують соціологічні методи, наприклад, опитування на вулицях, що стали основою багатьох сучасних телевізійних творів [8], [18].

Антиподом Вертова вважають американського документаліста Р.Флаерті. Флаерті вважав зайві монтажні втручання у матеріал – порушенням принципу документальності. Намагався знімати – довгими планами. Показувати життя – як воно є. Але – і йому закидали, що його стрічки ідеалізують дійсність і скоріше є мистецькими творами, ніж візуальними документами.

Відомо, що проблемою гібридизації мистецтва і документального матеріалу цікавився О. Довженко. І навіть намагався створити фільм, використовуючи творчі методи документального та ігрового кіно. Але – зазнав на цьому шляху творчої поразки.

Досить цікавими зразками переосмислення документального матеріалу засобами мистецтва є сучасні (відносно, кінець ХХ століття) документальні фільми М. Павлова за сценаріями В. Фоменка. Щоправда, це – не розважальні, а скоріше елітарні проекти. Але створювалися вони для телебачення, на студії «Укртелефільм» [14, 48].

Окремою цікавою сторінкою розвитку «гібридних жанрів» є український радіофільм 1960-70х років. По суті – спроба відтворити творчі шукання німецьких радіомитців Ф. Брауна і Р. Леонгарда, які намагалися шляхом акустичного монтажу створювати нову, художню реальність з документального матеріалу [17, 8].

З цим жанром пов'язана певна термінологічна невизначеність. Досліджуючи джерела тридцятих років минулого століття, слід звернути увагу на те, що тоді радіофільмом називали будь-яку передачу, організовану за принципом кінематографічного поєпизодного монтажу. То могла бути і радіодрама, і документальна програма, і навіть музична. Термін „радіофільм” зовсім не означав у цьому контексті передачу, записану на стрічку (тобто, “film”). Передачі про які йдеться, звучали у прямому ефірі. Отже – жанрову природу явища визначила саме аналогія з кіномонтажем. Саме це мала на увазі журналіст Українського радіо Галина Дмитрієнко, називаючи серіал своїх пізнавальних радіовистав з шкільного життя „Кость Барабаш і 10 „Б” клас (1970 р.) радіофільмами.

Але насправді на той час значення терміну „радіофільм” вже змінилося. Скінчилася „домагнітофонна” доба. Радіофільмом стали називати переважно документальні (неігрові, „нон фікшн”) програми (хіба що з окремими інсценованими епізодами), в яких реальна дійсність осмислювалася за допомогою виразних засобів радіомовлення не тільки на аналітичному, а й на естетичному рівні. Справжні події подавалися в аранжуванні потужного арсеналу засобів впливу на слухача, народженого досвідом художнього мовлення. Звук підносився до рівня образу. Інтонація часом „важила” більше, ніж значення слова [13, 19].

У сценічному мистецтві драматичної постановки, яке є первинним відносно до

екранного, можна виділити жанрові різновиди, так чи інакше знаходять своє місце на ТБ принаймні як стилі відображення реальності - трагедія, потім комедія, що виникла як пародія на першу, потім трансформація останньої у фарс і т.д. Чисто екранний жанр кінокомедії, здавалося, довгий час домінував, принаймні для тих соціально-демографічних груп у складі аудиторії, для яких кінематограф і потім ТБ заповнювали дозвілля. Однак первинною на сцені була, вочевидь, усе ж таки трагедія з її катарсисом. У наш гострий час трагедія особистості здається прісною й недостатньою для досягнення очищувального ефекту катарсису. Тотальна жага негативного естетизму викликала до життя специфічні гострі форми на кшталт трилера або порнографії, але ще більшою мірою генералізувалася в антиутопію з її катастрофою суспільства в цілому.

У рамках сценічного мистецтва на екрані особливе місце займає телеспектакль. Драматургія з її законами композиції є основою майже будь-якої частини континуума телевізійного тексту, як авторська завершеного, так і відокремленого заставками чи іншими «розділовими знаками», також цілком мовного дня. Мовлення забезпечується внеском багатьох особистостей, і саме драматургія ТБ-тексту в цілому синергично всмоктує таланти багатьох, яскравих і важко поєднаних в іншому житті творчих особистостей як багаторолева гра.

Типологічна структура (система) жанрів має властивість змінюватися в часі (еволюціонувати) – виникають нові жанри (наприклад, телемости або телеігри), зникають старі (наприклад, телевізійний памфлет), також відбувається взаємопроникнення жанрів (наприклад, для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, коли виявляється авторська позиція, що для репортажу в чистому вигляді нехарактерно). Деякі жанри з розширенням тематичного простору поступово підвищують ранг, як це сталося з драмою, яка пройшла еволюцію від ординарного літературного жанру до групи жанрів у понятті роду (згідно з Р. Борецьким). Для позначення процесів еволюції жанрової структури різні автори фігурально застосовують запозичені терміни: дифузія, інтерференція, химеризація й контамінація конкретних жанрів. Однак не все, що зустрічається в літературі, адекватно зрозуміле й доступне для визначення.

У зв'язку з еволюцією жанрів, поряд з поняттями дифузія і диференціація жанрів виникає поняття злиття жанрів. Постійний процес розмитості жанрових кордонів призвів не лише до виникнення гібридних жанрових форм, але й постійному жанровому збагаченню.

Список використаної літератури:

1. Андрущенко М. Ю. Іміджеві імперативи українського телебачення: моногр. / М. Ю. Андрущенко; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ: Щек, 2008. – 216 с. – Бібліогр.: с. 199–215.
2. Бугрим В. В. Журналіст на телеекрані: посіб. для студ. Ін-ту журналістики / В. В. Бугрим. – Київ: Ін-т журналістики, 2000. – 46 с.
3. Владимиров В. М. Журналістика, особа, суспільство: проблема розуміння / В. М. Владимиров; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. – Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2003. – 220 с. – Библиогр.: с. 245–281.
4. Владимиров В. М. Комерційна журналістика як галузь інформаційного бізнесу / В. М. Владимиров. – Луганськ: Східноукраїнський держ. університет, 1995. – 141 с.
5. Владимиров В. М. Основы журналистики в понятиях и комментариях: учеб. пособие для студ. спец. “Журналистика” / В. М. Владимиров. – Луганск: Изд-во Восточноукраинского гос. ун-та, 1998. – 140 с.
6. Гоян В. В. Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми: посіб. для студ. Ін-ту журналістики / В. В. Гоян; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. – Київ: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2001. – 53 с. – Бібліогр.: рек. літ.: с. 50–52.

7. Гриценко О. М. Суспільство, держава, інформація / О. М. Гриценко ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики. – Київ, 2001. – 165 с. – Бібліогр.: с. 160–164.
8. Дмитровський З. Є. Телебачення у дзеркалі преси : на матеріалах українських газет кінця ХХ – початку ХХІ ст. / З. Є. Дмитровський ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка – Львів : ПАІС, 2007. – 220 с.
9. Здоровега В. Й. У майстерні публіциста. Проблеми теорії, психології публіцистичної майстерності / В. Й. Здоровега. – Львів, 1969. – 178 с.
10. Єлісовенко Ю. П. Діалогічні жанри в телевізійному мовленні / Ю. П. Єлісовенко // Наукові записки Інституту журналістики. – 2003. – Т. 10. – С. 213–217.
11. Іванов В. Ф. Соціологія масової комунікації : навч. посібник / В. Ф. Іванов ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ : Київський ун-т, 2000. – 210 с. – Бібліогр.: с. 202–207.
12. Іванов В. Ф. Основи комп'ютерної журналістики : навч. посібник для студ. ін-тів і фак. журналістики / В. Ф. Іванов, О. К. Мелещенко, В. В. Різун ; ІСДО ; Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 1995. – 242 с.
13. Недопитанський М. І. Журналіст у світі інформації : [текст лекції для студ. Ін-ту журналістики з курсу “Інформаційна політика та безпека”] / М. І. Недопитанський ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики, Лекційний фонд. – Київ : Ін-т журналістики, 2002. – 25 с.
14. Олейник В. П. Радиопубліцистика: Проблеми теорії і майстерства : учеб. пособие для студ. фак. журнал. ун-тов / В. П. Олейник. – Київ : Вища шк., 1978. – 191 с.
15. Макаров Ю. В. Ти не один!: З новітньої історії українського телебачення / Ю. В. Макаров, О. В. Герасим'юк, С. В. Чернілевський. – Харків : Фоліо, 2004. – 302 с.
16. Машенко І. Г. Радіо і телебачення: від джерел – до космічних висот / І. Г. Машенко. – Київ ; Миколаїв : ТЕТРА, 2003. – 416 с.
17. Машенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу / І. Г. Машенко. – Київ : Україна, 2005. – 381 с. – Бібліогр.: с. 375–380.
18. Миронченко В. Я. Інформаційне радіомовлення: Управління, організація, планування : навч. посібник для студ. фак. журналістики ун-тів / В. Я. Миронченко. – Київ : Вища шк., 1989. – 128 с.
19. Моральне виховання підлітків засобами телебачення : метод. рек. для клас. керівників / уклад. О. Невмержицька ; Дрогобицький держ. педагог. ун-т ім. Івана Франка. – Дрогобич : ДДПУ, 2005. – 39 с.
20. Ким М. Н. Новостная журналистика. Базовый курс : учебник / М. Н. Ким. – Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2005. – 349 с. – Библиогр. : в конце разд.

Chorna K.V.

THE ORIGIN OF THE GENRE FORMS, NAMELY THE GENRE OF INFOTAINMENT

The article views the reasons of origin of new genres in modern television journalism, namely the genre of infotainment. Historical conditions of the development of the television, social and political practice, these are the tasks that arise before each generation of television journalists, make a new system of genres, structure which dynamically develops and inside which there exist inner and outer connections. The inner connection between genres is conditioned by one type of creative work, that is publicistic, and outer one is stipulated by the fact that each genre appears for the purpose to reflect modern life.

Key words: genre, genre forms, infotainment, diffusion and hybridization.