

УДК 791.43.01

Т. Г. Кохан, канд. мист., доц.  
Інститут культурології НАМ України,  
б-р Тараса Шевченка, 50–52, м. Київ, 01032, Україна  
kokhan-t@ukr.net

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНОЗНАВСТВА

*У статті аналізується позиція українських науковців, представлена в їхніх напрацюваннях протягом перших двох десятиліть XXI ст., коли став відчутним вплив засад культурологічного аналізу на розвиток кінознавства. Наголошено на нових підходах як до історії українського кіно, в осмисленні якої переважає персоналізований підхід, так і до оцінки тематичної спрямованості стрічок, знятих на межі ХХ–ХХІ ст. Підкреслено, що увага фахівців сконцентрована на подальшому удосконаленні понятійно-категоріального забезпечення кінознавчих досліджень. Показано, що кінознавці окреслюють низку смисложиттєвих проблем, які, маючи історико-культурні традиції, здатні виступати естетико-художніми орієнтирами у творчому процесі.*

**Ключові слова:** культурологічні орієнтири, українське кінознавство, персоналізований підхід, час, простір, художня правда, національний контекст.

**Постановка проблеми.** Розвиток українського кінознавства перших десятиліть XXI ст. у багатьох аспектах збігається з основними тенденціями сучасної гуманістики в цілому. Аналізуючи – у форматі цієї статті – культуротворчий потенціал українського кінознавства, накопичений між 2000 та 2020 роками, зосередимо увагу на кількох ключових моментах. Так, теоретики активно використовували потенціал взаємодії кінознавства з іншими гуманітарними науками, зокрема культурологією, філософією, естетикою, психологією, етикою і, частково, з педагогікою. Зона перетину кінознавства з іншими сферами гуманітарного знання коливалася відповідно до проблематики поточної кінопродукції. Окрім цього, в українському кінознавстві чітко простежується інтерес до персоналізації матеріалу, до творчого використання можливостей біографічного методу, а у дослідницькому просторі "біографізму", який інтерпретується в найширшому значенні цього поняття, аналіз творчості українських митців є всебічним.

Слід заважити, що певним дослідженням окреслених десятиліть властивий теоретико-практичний паритет структурних елементів кінознавства: історії кінематографу, його теорії та кінокритики. При цьому – в теоретико-методологічному аспекті – на перший план висувається низка культурологічних проблем, осмислення яких впливатиме на кінознавство, визначаючи для нього певні орієнтири: дослідницький потенціал міжнауковості, понятійно-категоріального забезпечення кінознавчих досліджень, яка набуває особливого значення у зв'язку з досвідом постмодерністського кіно, персоналізація досліджуваного матеріалу.

Слід враховувати і те, що за роки незалежності в дослідницький простір кінознавства поступово входять роботи, напрацьовані кінознавцями-емігрантами, які представляють позаматерикову культуру. Оскільки протягом століття Україна пережила п'ять "хвиль" еміграції, звернення до цієї частини культурної спадщини представляється важливим. У становленні діалогу між вітчизняним та позаматериковим кінознавством помітну роль відіграло видання "Історії українського кінематографу" (2005) Любомира Госейка – французького кінознавця українського походження.

Розгляд та оцінка окреслених напрямів і визначають актуальність даної статті.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Слід підкреслити, що напрацювання з проблем українського кінознавства означеного періоду носили як загальнотеоретичний характер, так і торкалися вузькопрофесійної сфери, а саме: авторське кіно, полістилізм, творчі портрети діячів кіномистецтва, співвідношення художнього й науково-технічного аспектів у структурі сучасного фільму,

кінематограф і телебачення, тематична спрямованість сучасного кінематографу. Означені проблеми – тією чи іншою мірою – присутні в публікаціях М. Братерської-Дронь, Л. Брюховецької, О. Брюховецької, І. Зубавіної, О. Мусієнко, Г. Погребняк, Р. Росляка, В. Скуратівського, М. Собуцького, С. Тримбача, Г. Черкова, Г. Чміль та ін.

**Метою статті** є систематизація та аналіз наріжних культурологічних орієнтирів сучасного українського кінознавства, які відбиті в публікаціях двох десятиліть XXI ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На нашу думку, аналіз культуротворчого потенціалу українського кінознавства, яке формувалося протягом двох десятиліть XXI ст., доцільно розпочати з окреслення засад культурологічного аналізу, що здатні вплинути як на мистецтвознавство в цілому, так і на таку його складову, як кінознавство. Як відомо, у переліку наріжних засад культурологічного аналізу одне з перших місць посідає міжнауковість – становлення культурологічного знання на перетині кількох гуманітарних наук. Аналіз інтерпретаційних моделей такої побудови сучасної культурології представлений в напрацюваннях М. Бровка, В. Герасимчук, В. Панченко, Ю. Сабадаш, С. Холодинської, Р. Шульги.

Оскільки теоретична спрямованість статті зосереджена на виявленні потенціалу міжнаукового руху "культурологія – мистецтвознавство – кінознавство", вкрай важливо наголосити на тих позиціях, що підтверджують раціональність взаємодії та взаємовпливу гуманітарних наук на формування культурологічного знання. У наших попередніх публікаціях, які торкалися можливого діалогу "культурологія – мистецтвознавство", ми акцентували, що ці науки здатні взаємодіяти найбільш активно, оскільки, по-перше, мають спільне дослідницьке завдання, а по-друге – спираються на низку понять, які успішно використовуються і в культурології, і в мистецтвознавстві, а саме: творчість, мотив, час, простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез та спадкоємність.

Подальше опрацювання проблеми входження мистецтвознавства в контекст культурології переконливо показало неможливість трансформувати набутий "культурологічно-мистецтвознавчий" теоретичний матеріал у сферу кінознавства, оскільки кінематограф – принципово новий вид мистецтва – почав своє існування від 1895 р., а кінознавство, передусім на рівні кінокритики, – це надбання перших десятиліть ХХ ст. На нашу думку, становлення кінознавства як теорії кіномистецтва слід відраховувати від постаті Урбана Гада (1879–1947) – данського режисера, котрий розпочав кінематографічну кар'єру у 1910 р. Активно працюючи як режисер, він – паралельно – осмислював теоретичні проблеми нового мистецтва. Монографія У. Гада "Кіно, його засоби й цілі" (1919) ви-

явилася першим кінознавчим дослідженням. Внаслідок цього використання історико-культурологічних надбань як орієнтирів для сучасного кінознавства потребує обережності й дослідницької коректності.

Означені нами позиції переконливо підтверджує логіка виявлення культуротворчого потенціалу мистецтвознавства, запропонована Ю. Сабадаш, котра – достатньо ретельно – реконструює зони перетину культури та історії мистецтва, приділяючи особливу увагу XVIII ст., коли німецьке Просвітництво підготувало "низку принципово важливих культуротворчих процесів наступного цивілізаційного етапу" [8, с. 182]. Витоки наступного етапу Ю. Сабадаш пов'язує з постатями швейцарця Якоба Бурхардта (1818–1897) та американця Лесли Алвіна Уайта (1900–1975), котрі стояли у витоків культурології, і підкреслює наступне: "...процеси, що "супроводжували" XIX–XX століття, потребують самостійного аналізу, оскільки – в окремих випадках – кардинально відрізняються від досвіду попередніх сторіч" [8, с. 182–183].

Слід визнати, що чітке окреслення засад, спираючись на які доцільно здійснювати культурологічний аналіз історико-культурних процесів, і є надбанням культурології кінця XX – початку XXI ст. В означений період засадами культурологічного аналізу виступають не лише міжнауковість, а й біографічний метод, структурним елементом якого є персоналізація. Як відомо, різні аспекти і біографічного методу, і персоналізації ґрунтовно опрацьовані в роботах О. Валецького, Т. Добіної, Н. Жукової, В. Менжуліна, О. Оніщенко, С. Холодинської. Усі заявлені засадні принципи плідно використовуються у кінознавстві, виступаючи для нього певними теоретичними орієнтирами.

Задля підтвердження наших тез доцільно сконцентрувати увагу на монографіях С. Тримбача, І. Зубавіної, М. Братерської-Дронь, О. Мусієнко, які вийшли друком в означений період і зафіксували певний науково-дослідницький рівень кінознавчих досліджень. Наш вибір визначається, по-перше, теоретичною глибиною цих монографій і деяким збігом підходів щодо взаємодії кінознавства з іншими гуманітарними науками, а по-друге, прикладами використання біографічного методу і – як наслідок – більш-менш послідовною персоналізацією матеріалу.

Оприлюднені протягом 2007–2008 рр. праці С. Тримбача "Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі" (2007) та І. Зубавіної "Час і простір у кінематографії" (2008) стимулюють професійний інтерес у кількох аспектах. На наш погляд, доцільно звернути увагу на деякі збіги, що присутні в названих нами роботах, а саме: обидва кінознавця методологічним підґрунтям своїх досліджень обирають філософські категорії "час" і "простір". Оскільки ж текст цих монографій був підписаний до друку з інтервалом у кілька місяців, факт впливу одного автора на іншого виключається повністю.

Симптоматичним є і наступний момент: столітня історія кінематографу об'єктивно вимагає дослідження специфіки його "присутності" у просторово-часових вимірах. При цьому І. Зубавіну цікавить загальноісторичний контекст і вона розглядає художні процеси в кінематографії цілісно: від зародження "сьомого мистецтва" до початку XXI ст.

Мета ж, яку ставить перед собою С. Тримбач, дещо інша. Філософські категорії "час" – форма послідовної "зміни матеріальних явищ", що характеризує тривалість їх існування, – і "простір" – "засіб співіснування матеріальних утворень" [5, с. 529] – присутні в монографії С. Тримбача і самі по собі, тобто як наріжні філософські константи, і як межі визначення життєво-творчого шля-

ху конкретної особистості – видатного українського режисера Олександра Довженка (1894–1956).

Слід наголосити, що спадщина О. Довженка може аналізуватися як в соціально-політичному, конкретно-історичному, світоглядному, так і естетико-художньому аспектах. У праці ж С. Тримбача загальнофілософські категорії "час" і "простір" виявляють свій потенціал, з одного боку, стосовно меж життєво-творчого шляху конкретної особистості, а з другого, враховуючи національний параметр. У цьому зв'язку С. Тримбач відзначає: "...ця книга про становлення, про сам процес формування й розвитку ідентичності автора – від моменту самонаходження, самофіксації себе в сімейному хронотопі (тобто у часі-просторі) і до усвідомлення власного космосу, його взаємозв'язаності із світом українства як такого" [10, с. 14].

Задля аргументації "робочої гіпотези" власного дослідження С. Тримбач включає в аналіз життя і творчості О. Довженка представників того соціокультурного середовища, які "перехрещувалися" з ним і у "часі", і у "просторі". Так, у поле зору кінознавця, котрий аналізує світоставлення українського режисера у 20-ті рр. XX ст., потрапляють Віллі Екель та Георг Грос – відомі німецькі художники. У колі його друзів опиняються Олександр Архипенко, "скульптуромалюнки й досконалість ліній" котрого нікого не залишали байдужими, молодий Павло Тичина, що його портрет створює сам Довженко, та Микола Хвильовий – пристрасний прихильник ідеї "азіатського ренесансу".

"Час" і "простір" завдяки такому теоретичному підходу формується за принципом мозаїчної картини, в якій кожний шматочок смальти має знайти – і зрештою знаходить – своє місце. Означена "мозаїчність", безумовно, є сильною стороною монографії С. Тримбача, коли при розгляді кожного нового періоду в житті та творчості режисера увагу дослідника привертає не тільки Довженко, а й десятки інших персоналій – відомих чи маловідомих, які – так чи інакше – вплинули на формування "феномена Довженка". При такому підході до досліджуваного матеріалу категорії "час" і "простір" допомагають реконструювати цілісний образ, а саме: "час особистості у соціокультурному просторі". Монографія С. Тримбача позначена науковою новизною і творчо-пошуковим характером. Це досягається скрупульозною проробкою деталей дитинства майбутнього митця, життя родини, образів друзів і ворогів, реконструкцією трансформацій світогляду, відтворенням усього кола творчого й політичного оточення режисера.

На нашу думку, дослідницька манера С. Тримбача-кінознавця, в контексті якої творчо використовується потенціал біографізму й персоналізація матеріалу, близька до тих тенденцій, які достатньо переконливо представлені не лише у кінознавстві, а й в культурології та естетиці. Так, культуролог А. Залужна, оперуючи формально-логічною структурою "життєвий світ людини", трансформує її в логіку становлення конкретних естетико-художніх програм минулого (естетизм Оскара Вайльда) та сучасного (постмодерністське мистецтво початку XXI ст.), а естетик К. Семенюк систематизує основні положення біографічного методу завдяки поняттям "буттєва" та "творча" біографія митця. С. Тримбач, представляючи читачам найбільш повне відтворення "феномена Довженка", реконструює "життєвий світ людини" з переконливим "проробленням" "буттєвої" та "творчої" моделей біографії. По суті, це принципово нове кінознавство, принаймні у тому його зрізі, яке відтворює кінобіографії.

На відміну від дослідницької манери С. Тримбача, монографія І. Зубавіної будується за принципом хроно-

логічного аналізу. У такому аспекті категорії "час" і "простір" діють у чітко окресленій історичній площині: можливості "оволодіння" часом і простором в умовах розвитку кінематографу 10–20-х рр. ХХ ст., трансформації часу і простору в звуковому фільмі, "радикальні експерименти" з ними у контексті "класичної історії кіно", особливості виявлення названих категорій у пост-модерністському кінематографі та ін. [4]. Принагідно зазначимо, що серед українських кінознавців І. Зубавіна найбільш щільно "прив'язує" кіномистецтво до тенденцій розвитку філософії та психології минулого століття, а це означає, що в процесі опрацювання конкретних кінознавчих проблем вона як використовує, так і спирається на принцип міжнауковості. Внаслідок цього її монографія актуалізує окремі ідеї аналітичної психології Карла Густава Юнга (1875–1961), які, на нашу думку, суголосні естетико-художнім шуканням експресіоністичного кінематографу Інгмара Бергмана, та, хоча й ескізно, представляючи власне філософію структуралізму, переконливо відтворює вплив "структуралістської кінопоетики" на творчість П'єра Паоло Пазоліні та Умберто Еко.

Наголошуючи на даному аспекті роботи І. Зубавіної, ми вважаємо за необхідне підкреслити складність процесу взаємодії філософії та кінематографу, оскільки йдеться не стільки про "прямий переклад" філософських формально-логічних структур на мову фільму, що і неможливо, і непотрібно, а про створення гуманітарним знанням – у тому числі і філософським – певного культурного простору, в якому перебували і Бергман, і Пазоліні, й Еко, і багато інших митців. Адже саме культурний простір і формує специфічне світоставлення митця незалежно від виду мистецтва, в якому він працює.

Залучаючи порівняльний аналіз у процес розгляду досліджень С. Тримбача та І. Зубавіної, слід звернути увагу на різний правопис ними категоріального тандему "час – простір". Так, С. Тримбач користується правописом "часо-простір", а І. Зубавіна надає перевагу штучному словосполученню "часпросторовість". Сьогодні навряд чи можливо відповісти на запитання, яка з модифікацій означених понять закріпиться в українському кінознавстві. Єдине, що очевидно, це цілеспрямоване використання у кінознавстві традиційних філософських категорій, які – особливо в умовах постмодерністського мистецтва – достатньо широко залучені і у мистецтвознавчий дослідницький простір в цілому.

У контексті окресленої нами проблематики слід виокремити і монографію М. Братерської-Дронь "Інтерпретація наріжних понять моральної свідомості у кіномистецтві" (2009), на сторінках якої концептуалізовано морально-етичну проблематику як потужний аспект у розвитку світової кінематографії. При цьому, відштовхуючись від факту поліжанровості сучасного кіномистецтва, автор розглядає такі складні феномени, як страждання, співчуття, милосердя, сором, провина, покаєння, як у фільмах, що стали кінематографічною класикою: "Дорога", "Летять журавлі", "Покаяння", "Андрій Рубльов" та і в сучасних: "Володар кілець", "Гаррі Поттер" та ін. [1].

Хоча – на перший погляд – названі фільми здаються неспівставними, певна логіка в позиції автора монографії, тим не менш, присутня. На відміну від європейської чи радянської кінокласики, фільми зразка "Володаря кілець" звертаються до молодого глядача, для якого кінокласика – це лише історико-мистецтвознавчий контекст. М. Братерська-Дронь намагається виокремити та систематизувати ті моральні цінності, що здатні об'єднувати людей незалежно від часу, ідеології, суспільно-політичної системи, з умовами яких співпадає життя конкретної особистості. На наш погляд, пошук загаль-

нолюдських цінностей – і на екрані, і у кінотеорії – одна з показових рис сучасної української культури.

У логіці руху "культурологія – мистецтвознавство – кінознавство" безперечний інтерес викликає монографія О. Мусієнко "Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття" (2018), яка також побудована на засадах міжнауковості із досить виразним окресленням як історико-культурних традицій – "Відлуння декадансу в кінематографі 1910-х років" [6, с. 67–101], так і використання потенціалу персоналізації – "Іван Кавалерідзе – авангардист" [6, с. 299–326].

Спроба поєднати часово-просторовий параметр із виявленням загальних естетико-художніх шукань в сучасному кінематографі простежується і в дослідженнях Л. Брюховецької, зокрема у її статті "Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов" (2004). Задля розуміння авторської концепції важливо підкреслити ті моменти, які, на думку Л. Брюховецької, пояснюють появу кінематографу. Вона вважає, що кіно виникло як "самовираження урбанізованого, тобто значною мірою безособового простору в силу того, що відповідало його основним вимогам і правилам, які полягали в: 1) доступності сприймання, 2) конкретності, наочності, життєздатності зображеного, 3) відсутності загадок і шифрів, прозорості змісту, 4) повторюваності історій, акцентуванні на матеріальному, тілесному, 5) масовості – можливості показувати масовій аудиторії, 6) платні за показ, наслідком чого є комерціалізація" [2, с. 24].

Своєрідною антитезою деяким з цих "вимог і правил" виступає, на думку Л. Брюховецької, творчість Олександра Довженка та Сергія Параджанова (1924–1990). Ці режисери, котрі символізують злет українського мистецтва у першій та другій половині ХХ ст., начебто захищали кіно передусім від безособовості, акцентуючи увагу на духовній свободі творчої особистості, на значенні авторського погляду на досліджуваний матеріал, на пробудженні інтересу до власних витоків, до "початкових мифів", до "коду ритуалів". Відтак фільми О. Довженка та С. Параджанова стали своєрідним протестом проти комерціалізації кіномистецтва. Роблячи наголос на значенні індивідуального почерку автора фільму, режисери орієнтувались і на "індивідуалізованого" глядача, який небайдужий до естетико-художніх шукань "Землі" або "Тіней забутих предків".

Представлені нами дослідження українських кінознавців, які з'явилися протягом перших десятиліть ХХІ ст., дають підстави стверджувати, що, по-перше, національне кіномистецтво знаходиться у полі зору фахівців, котрі роблять чимало важливого задля переорієнтації кінематографу у простір незалежної держави, яка має вирішувати нові завдання й створювати фільми, зорієнтовані на конкретного глядача. По-друге, українські кінознавці всіляко підтримували інтерес митців до проблематики інших гуманітарних наук – культурології, філософії, естетики, психології, соціології, оскільки вважали, що кіно незалежної України має розвиватися, враховуючи загальні тенденції розвитку гуманітарного знання, яке здатне впливати передусім на тематичну спрямованість кінострічок. По-третє, підсилений інтерес кінознавців до історичного досвіду національного кіномистецтва дозволив сфокусувати увагу на тих персоналіях, котрі яскраво демонстрували індивідуальний творчий почерк та самобутнє художнє мислення, що сприяє формуванню – у відповідному напрямі – нового покоління сценаристів, режисерів, операторів, акторів.

Окреслені орієнтації присутні і в теоретичних дослідженнях інших кінознавців, котрі у своїх статтях як підсилювали значення історико-культурних, філософсько-естетичних та морально-психологічних аспектів, заяв-



лених у процесі розвитку сюжетних ліній тієї чи іншої стрічки, так і розширювали теоретичну проблематику, яка виступала об'єктом кінознавчого аналізу.

Так, в означений період у простір українського кінознавства – завдяки публікаціям Г. Черкова – входить така багатоаспектна проблема, як "критерії правди" в ігровому кінематографі, осмислення якої сфокусувало увагу на низці понять, зокрема "правда", "художня правда", "істина", підкресливши, що «загальні властивості поняття "правда" наступним чином проявляються у художній правді: прийняття правди в ігровому кіно – умовне та оцінне, оскільки обмежене певними жанрово-тематичними рамками та базується на порівнянні відповідності певним "правилам гри"» [11, с. 13].

Дещо дискусійна, на нашу думку, ідея Г. Черкова щодо "правил гри", які слід враховувати, сприймаючи фільм, була вкрай важлива стосовно певних стрічок, знятих в Україні на межі ХХ–ХХІ ст., оскільки вони вимагали не стільки формального сприймання, скільки "зчитування" кінотексту, який, за слушним зауваженням науковця, важливий задля "трансформації правди у витвореному екранному світі" [11, с. 8]. Слід підкреслити, що Г. Черков поділяє інтерес до подальшого розвитку й розширення понятійно-категоріального апарату кінознавства, який, з одного боку, забезпечує якість теоретичних досліджень на теренах цієї гуманітарної науки, а з другого – "вписує" кінознавчі напрацювання в широкий культуротворчий процес. Якщо поняття "час", "простір", "світогляд", "істина" адаптували кінознавство до філософії, то "правда", "художня правда", "життєва правда", "критерії правди" органічно зв'язували кінознавство із більш широким гуманітарним контекстом. Це, на нашу думку, помітно поглиблювало бачення змісту й значення тих чи інших стрічок у логіці загальних тенденцій розвитку не лише кінематографу, а й мистецтва загалом в умовах конкретного етапу історико-культурного процесу.

У перше десятиліття ХХІ ст., коли українське кінознавство значно активніше, ніж це робилося раніше, шукає "зони перехрестя" з культурологією та іншими гуманітарними науками, в поле його уваги природно потрапляє монографія "Кіно" (1985) відомого французького постмодерніста Жіля Дельоза, що в ній розглядаються можливості кіномистецтва як "засобу філософування".

Спираючись на засади культурологічного аналізу, М. Собуцький у статті "Кіно як засіб філософування" (2005) звертає увагу на аналіз Ж. Дельозом конструктивізму як мистецького напрямку, що у першій половині ХХ ст. мав значний розголос, оскільки пропагував простоту, практичність тих предметів, які намагався створити, цінуючи при цьому їхню гармонійність та симетричність. Ж. Дельоз, як відомо, висунув думку, що усіх цих ознак можна досягти і засобами кінематографу. Задля аргументації своєї позиції французький постмодерніст використовує такі поняття, як "образ-час" та "образ-рух", спираючись на які неначебто можна систематизувати творчість кінорежисерів. Не приймаючи цієї тези, М. Собуцький зазначає: "Що ж до специфіки конструктивізму, то Ж. Дельоз помічає й визначає її тільки тоді, коли має справу з "образом-часом", відокремленим від руху" [9, с. 10].

Оскільки нормативи статті не дозволяють нам розгорнути заявлені тези, ми використовуємо їх задля того, щоб і підкреслити значення дискусій на теренах сучасного кінознавства, і показати, що поштовхи до них робилися на початку ХХІ ст. і могли б розгорнутися у з'ясування низки ідей, запропонованих М. Собуцьким, а саме: чи "можуть бути слова, речі, люди, дії, кольори" категоріями? Чи існує "щілина між двома образами"? Вочевидь, кінознавство має право бути "констатуючим",

але динамічний темпоритм, яким позначений розвиток сучасного кінематографу, висуває на перше місце кінознавство "дискусуюче", в якому його українська модель може посісти гідне місце.

Слід підкреслити, що тенденції, які видаються нам найбільш виразними в національному кінознавстві перших десятиліть ХХІ ст., доцільно зіставляти з тими зразками кінознавчого знання, що ескізно присутні у дослідницькому просторі, хоча, на нашу думку, мають значний теоретичний потенціал. У межах статті сфокусуємо увагу на двох прикладах:

1. Так, на межі ХХ–ХХІ ст. посилюється інтерес кінознавців – О. Брюховецька, І. Зубавіна, Г. Чміль – як до розгляду психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939), так і до виявлення його впливу на український кінематограф, на теренах якого активізувався інтерес до експериментів з сюрреалістичною образністю та формою, наприклад у стрічках відомого українського режисера Кіри Муратової (1934–2018).

Наукова розвідка О. Брюховецької "Концепція "шва" в психоаналізі й теорії кіно" (2011) не лише торкнулася недостатньо дослідженої лаканівської ідеї "шва", яка вважається актуальною в просторі "психоаналітично-структуралістського" кінознавства, а й ввела в широкий теоретичний ужиток низку робіт таких кінознавців, як Ж.-А. Міллер, Ж.-П. Одар та Д. Даян [3].

Звернення науковців саме до психоаналізу оцінюється нами як цілком логічне, оскільки від виходу друком статті українсько-польського психолога Степана Балея (1885–1952) "З психології творчості Шевченка" (1916) аналіз різних аспектів психоаналітичної проблематики постійно присутній в українському науковому просторі.

2. Водночас в національному кінознавстві активно працюють і ті науковці, котрі аналізують певне "культурне поле", сформоване саме завдяки гуманітарному знанню. Прикладом такої теоретичної спрямованості є стаття Г. Погребняк "Творчий експеримент в авторському кінематографі" (2003), в якій розкривається специфіка художнього мислення Юрія Ілленка (1936–2010). Дослідницьку позицію Г. Погребняк достатньо чітко репрезентує наступна теза: "Безкінечно конструюючи найрізноманітніші варіанти можливих відносин буття, майстер (Ю. Ілленко – Т. К.) демонструє тенденцію власної творчості до деформації звичайної системи умовностей. Експериментуючи у сфері жанру, режисер намагається поєднати притчові мотиви з широким філософським узагальненням, реальне з ірреальним, і тим самим робить можливим виявлення властивої йому синтетичності мислення" [7, с. 209].

"Культурне поле", у просторі якого Г. Погребняк аналізує творчість Ю. Ілленка, включає і проблему символу, і проблему традицій, і властивий режисеру інтерес до асоціативності та алегоричності як засобів естетико-художньої інтерпретації сценарного матеріалу. При цьому Г. Погребняк має рацію, коли не прив'язує естетичні чи психологічні шукання Ю. Ілленка до якоїсь системи філософських поглядів, оскільки така "прив'язка" була б не тільки штучною, а й спотворила б "суто" притчовий характер більшості фільмів режисера, створених у стилістиці поетичного кіно, що і визначила самотність його художнього мислення.

**Висновок.** Підсумовуючи розглянутий матеріал, доцільно наголосити на наступному:

1. Сучасне українське кінознавство, використовуючи міждисциплінарний підхід, засвідчило досить високий рівень професійного розвитку. Враховуючи напрацювання представників різних поколінь науковців, воно спробувало підсумувати "за" і "проти" щодо минулого досвіду,

чітко окреслюючи перспективи подальшого розвитку кінознавства в контексті української гуманістики.

2. Аналіз низки робіт українських кінознавців дає підстави стверджувати, що їм властива як актуальність проблематики, так і цілісність її "схоплення". При цьому кінознавство не оминає того потенціалу, який містять засади культурологічного підходу, зокрема використання теоретичних досягнень суміжних гуманітарних наук, виокремлення персоналізації – структурного елемента біографічного методу – як потужного чинника осягання природи творчого процесу.

3. Застосування персоналізованого підходу дозволило представити аргументоване відтворення творчої манери О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, К. Муратової з наголосом на специфічних чинниках, які підкреслюють або специфіку (притчовість, сюрреалістичність) їхнього художнього мислення, або засадні принципи суспільного буття (світогляд).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Братерська-Дронь М. Т. Інтерпретація наріжних понять морально-нісної свідомості в кіномистецтві: монографія / М. Т. Братерська-Дронь. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – 185 с.
2. Брюховецька Л. І. Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов / Л. І. Брюховецька // Кіно. Театр. – 2004. – № 3. – С. 24–29.
3. Брюховецька О. В. Концепція "шва" в психоаналізі й теорії кіно / О. В. Брюховецька // Магістеріум: культурологія. – К.: НаУКМА, 2011. – Вип. 42. – С. 9–15.
4. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографії: монографія / І. Б. Зубавіна – К.: Видав-во "Щек", 2008. – 448 с.
5. Лук'янець В. С. Простір і час / В. С. Лук'янець. // Філософський енциклопедичний словник (ФЕС): довідкове видання. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.
6. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття: монографія / О. С. Мусієнко. – К.: Логос, 2018. – 400 с. : 40 арк. Ілюст.
7. Погребняк Г. П. Творчий експеримент в авторському кінематографі / Г. П. Погребняк // Мистецтвознавство України: зб. Наук. праць. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 207–214.
8. Сабадаш Ю. С. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми / Ю. С. Сабадаш // Сучасна культурологія:

актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. – К.: Видавництво "Ліра-К", 2019. – С. 164–183.

9. Собуцький М. А. Кіно як спосіб філософування / М. А. Собуцький // Кіно. Театр. – 2005. – № 3. – С. 8–10.
10. Тримбач С. В. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі: монографія / С. В. Тримбач. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.
11. Черков Г. А. Проблема правди у сучасному ігровому кінематографі: автореф. Дис. ... канд. мистецтвознав., спец. 17.00.04. – кіномистецтво, телебачення / Г. А. Черков. – К.: 2008. – 1 с.

#### REFERENCES:

1. Braterska-Dron, M. T. (2009). *Interpretatzia narizhnyh ponyat moral'no-nisnoyi svidomosti v kinomystetstvi: monografiya (The interpretation of basic notions of moral conscience in cinematography)*. Kyiv, Vydav-vo NPU imeni M. P. Dragomanova.
2. Bruhovetzka, L. I. (2004). Kino jak svitogljad. Dovshenko i Paradzhanov. (Cinema as ideology: Dovshenko and Paradjanov), *Kino. Teatr*, № 3, 24–29.
3. Bruhovetzka, O. V. (2011). Kontseptzia shva v psyhoanalizi i teorii kino (The conception of "seam" in psychoanalysis and in the theory of cinema). *Magisterium Kulturologia*. Kyiv, NAUKMA, № 42, 9–15.
4. Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematografii: monografiya (Time and area in cinematography)*. Kyiv, Tchek.
5. Lukjanetz, V. S. (2002). Prostir i chas (Area and time). *Filosofskyi entzyklopedychnyi slovnyk (FES): dovidkove vydannya*. Kyiv, Abris.
6. Musienko, O. S. (2018). *Modernizm & avangard: ednist protyleshnostei. Kinematograf XX stolitja: monografiya (Modernism & advance quard: the unity of contrasts. Cinematograph of the XX-th century)*. Kyiv, Logos.
7. Pogrebnyak, G. P. (2003). *Tvorchii ersperymnt v avtorskomu kinematografii (Creational experiment in author's cinematography)*. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. pratz*. № 3, 207 – 214.
8. Sabadash, Y. S. (2019). *Kulturotorchy potentsial mystetstvoznavstva: do postanovky problemy (Cultural – creational potential of study of art to the problem's putting)*. *Suchasna kulturologia aktualizatsia teoretiko-praktychnykh vymiriv: kolektivna monografiya*. Lira, 164–183.
9. Sobutsky, M. A. (2005). Kino jak sposib filosofuvannja (Cinema as a mode of philosophic thinking). *Kino. Teatr*, № 3, 8–10.
10. Trymbach, S. V. (2007). *Olexandr Dovshenko: zagybel bogiv monografiya (Olexandr Dovshenko: god's death. The identification of the author in national time – area)*. Vinnytza, GLOBUS – PRES.
11. Cherkov, G. A. (2008). *Problema pravdy u suchasnomu igrovomu kinematografii (The problem of truth in modern feature cinematography)*. avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav., spec. 17.00.04. Kyiv.

Надійшла до редколегії 21.02.20

Т. Г. Кохан, канд. иск., доц.  
 Інститут культурології НАИ України,  
 б-р Тараса Шевченка, 50–52, г. Київ, 01032, Україна

#### КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ

*В статье анализируется позиция украинских киноведов, представленная в их работах на протяжении первых десятилетий XXI ст. Внимание акцентировано на новых подходах как к истории украинского кино, в осмыслении которой преобладает персонализированный подход, так и к оценке тематической направленности фильмов, снятых на рубеже XX–XXI ст. Подчеркнуто, что внимание киноведов сконцентрировано на дальнейшем усовершенствовании понятийно-категориального аппарата, который обеспечивает киноведческие исследования. Показано, что киноведение очерчивает ряд человековедческих проблем, которые способны выступить эстетико-художественными ориентирами в творческом процессе.*

**Ключевые слова:** украинское киноведение, персонализированный подход, время, пространство, художественная правда, национальный контекст.

T. G. Kokhan, PhD, Associate Professor  
 Institute of Culture Studies of the National Academy of Arts of Ukraine  
 50–52, Schevchenko boulevard, Kyiv, 01032, Ukraine

#### CULTUROLOGICAL ORIENTATORS OF MODERN UKRAINIAN CINEMA CRITICS

*The article analyses the position of Ukrainian scientists, represented in their works during the first two decades of the XXI century, when the influence of the basis of the cultural analyses on the development of cinema critics has become appreciable. The accent has been made on new approaches both to the history of Ukrainian cinema in trying to understand personalized approach prevails and to the estimation of subject direction of the films shoot on the boundary of the XX – XXI centuries. It is underlined that film expert's attention was concentrated on the further improvement of notion-categorical apparatus which provides investigations in film critics. It is shown that film science outlines some human problems which having historical cultural traditions, can appear as aesthetical-artistic reference points in creative process. It is declared that the important aspect of the article is dedicated to the fixation of the art studies formation history in the process of cinema development. The role of Danish producer Urban Gad, the author of the book "Cinema, its means and aims" is marked. It is indicated that while constantly shooting films U.Gad summarized his own experience of work in the cinema making in the first European investigation in the cinema studies. It is underlined that taking into consideration the dynamics of cinematograph's development, using of historical and cultural achievements of the past as reference points for modern cinema theory demands caution and correctness. In the context of this thesis systematization and analysis of works of Ukrainian film critics on the activities of national cinematograph's development are presented both actual and expediency. It is shown that using in the cinema study fundamental principles of cultural analysis in particular cross-scientific personalization a composed element of biographic method – to correlate cinema analysis with material of such human sciences as aesthetics, ethics and psychology. It is noticed that taking into consideration collective character of the creation in cinematograph the principle of personalization objectively appraises the contribution of each representative of the cinematic group within the creative process.*

**Key words:** Ukrainian film science, personalized approach, time, area, artistic truth, national context.