

Тимофей Кохан¹

Институт культурологии Национальной

академии искусств Украины

Mail: o_lena_lara@ukr.net

ORCID: 0000-0003-1134-9761

DOI: 10.34768/d5x8-kg36



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line) 2658-154X

Культуротворческий потенциал украинского киноведения: опыт 2000 – 2010 годов

Abstrakt

Cultural and creative potential of Ukrainian cinema science: experience 2000 - 2010 years

The article gives an analysis the concepts of the Ukrainian film experts of the first decade of XXI century, reflecting the new aspects of the theoretical approaches in both history of the Ukrainian cinema and the contemporary cinematic trends. Analyzed the works of famous Ukrainian film critics of the older generation - M. Braterskaya-Dron, L. Bryukhovetskaya, I. Zubavina, O. Musienko, A. Rutkovsky, V. Skuratovsky, S. Trymbach, A. Chmil, as well as the work of young researchers.

¹ Тимофей Кохан, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Института культурологии Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины, заслуженный для польской культуры. Научные интересы: европейское киноискусство как объект теоретического анализа. Автор более 50 работ по теории, истории культуры и киноискусства, в том числе монографии «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (Київ, 2017).

Timofey Kohan, Ph.D. in Art History, Associate Professor, Leading Researcher at the Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Artist of Ukraine, Honored for Polish Culture. Research interests: European cinema as an object of theoretical analysis. Author of more than 50 works on theory, history of culture and cinema.

Keywords: Ukrainian film, research, personal approach, time, space, national context.

Развитие украинского киноведения в первом десятилетии XXI столетии во многих аспектах совпадает с основными тенденциями в современной гуманистике в целом. Учитывая формат статьи, сосредоточим внимание на нескольких ключевых моментах:

1. Теоретики активно используют потенциал взаимодействия киноведения с другими гуманитарными науками, в частности, с философией, психологией, эстетикой, этикой, культурологией, частично, с педагогикой. Зона пересечения колеблется от общеметодологических подходов до взаимодействия в осмыслении конкретных, например, морально-этических состояний личности: одиночество, страдание, милосердие и др.

2. В украинском киноведении чётко прослеживается интерес к персонификации исследуемого материала, к творческому использованию возможностей биографического метода. Контекстом биографизма, интерпретируемого в самом широком объёме, отмечены работы, посвященные А. Довженко, С. Параджанову, Ю. Ильенко, И. Миколайчуку и др.

3. Для ряда исследований характерен теоретико-практический паритет в структурных элементах киноведения: история кинематографа, теория и кинокритика; при этом, на первый план выдвигается проблема понятийно-категориального аппарата, которая приобретает особую значимость в связи с опытом постмодернистского кино.

4. За годы независимости в исследовательское пространство киноведения постепенно входят работы, созданные киноведами - эмигрантами вне материковой культуры. Поскольку на протяжении столетия Украина пережила пять «волн» эмиграции, обращение к такой части культурного наследия представляется немаловажным. Для становления диалога между отечественным и внематериковым киноведением значительную роль сыграло издание «Історії українського кінематографа» (2005) Любомира Госейко – французского киноведа украинского происхождения.

5. В постсоветский период сформировались реальные возможности для объективного анализа и целостной реконструкции истории украинской кинематографии.

В тоже время подчеркнём, что в контекст украинского киноведения 2000-2010 годов включены и такие проблемы, которые касаются его узко профессиональной сферы и не пересекаются с теоретической направленностью других гуманитарных наук. В этой связи, прежде всего, отметим авторское кино, киноэксперимент, творческие портреты деятелей киноискусства, соотношение художественного и научно-технического аспектов в структуре современного фильма, кинематограф и телевидение и др. Творческие трансформации указанных тенденций прослеживаются в публикациях как известных украинских киноведов

старшего поколения - М. Братерская-Дронь, Л. Брюховецкая, В. Горпенко, И. Зубавина, О. Мусиенко, А. Рутковский, В. Скуратовский, С. Трымбач, А. Чмиль, так и в работах молодых исследователей, формирование которых связано с периодом независимости: О. Брюховецкая, М. Ткаченко, Р. Росляк, И. Победоносцева и др.

Формулируя цель данной статьи – проанализировать концептуальные ориентиры украинских киноведов, осуществленные на протяжении первого десятилетия XXI столетия, - целесообразно, на наш взгляд, учитывать отмеченные выше тенденции.

Анализ культуротворческого потенциала украинского киноведения первого десятилетия XXI века следует начинать с представления двухтомного издания «Украинское кино: евроформат» - хроники общественных обсуждений 1996-2003 гг.² и «Украинское кино: идентификация во времени» - хроники общественных обсуждений 2001–2003 гг.³, которое осуществило несколько важных функций. Во-первых, в ходе творческих дискуссий деятелей украинского кино и киноведов ряда европейских стран – Бельгии, Польши, Швеции, России, Венгрии, Германии – были очерчены зоны возможного взаимодействия украинского, русского и европейского кинематографа; во-вторых, опираясь на предшествующий опыт украинского киноискусства – в различных аспектах объектами анализа стали фильмы «Земля», «Тени забытых предков», «Каменный крест», «Долгие провода», «Полёты во сне и наяву», «Лебединое озеро. Зона», «За двумя зайцами», «Шамара», «Молитва о гетьмане Мазепе», «Чингисхан», «Вавилон XX» и др. – детально обсуждалась проблема полижанровости европейского (в том числе и украинского) кино в условиях XXI столетия.

Отталкиваясь от данных социологии, акценты были сделаны на «таких жанрово-тематических направлениях как комедия, триллеры, «эротическое кино» и фильмах, в которых действует «герой-аутсайдер»; в-третьих, согласно мнению украинского киноведа А. Рутковского, следует внимательнее отнестись к тезису Эдгара Морена («Кино или Воображаемый человек» - 1956), который «...предложил считать киноведение универсальной антропологией и даже ввёл специальный термин, которым определил его основной предмет изучения – homo cinematographicus»⁴.

Принимая точку зрения Э. Морена, А. Рутковский выделяет некоторые аспекты антропологичности, в частности, предлагает «рассматривать диалог различных национальных

² Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiologhiya. K., Al'terpres, 2003.

³ Ukrayins'ke kino: identyfikatsiya u chasi. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 2001–2003 rr. K., Al'terpres, 2003.

⁴ Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiologhiya. K., Al'terpres, 2003, s. 10.

культур как общение специфических коллективных личностей, каждая из которых одновременно есть и исследователем своего партнёра, и подопытным объектом для него»⁵.

В-четвёртых, киносociология показала, что в период 2000-2002 гг. в Украине оказался достаточно большой процент тех кинозрителей, которые не могли определиться в своём отношении к отечественному кинематографу. Приведём несколько примеров. Так, на вопрос: «Как Вы относитесь к отечественному кино периода независимости Украины после 1991г.?», 21,8 % ответили: «В целом положительно», но одновременно – 15,6 % затруднились ответить. Аналогичная картина была и в ответе на вопрос: «Каким Вы видите главного героя нового украинского кино?». 29,5 % считают, что это должен быть «защитник справедливости, всех слабых и обиженных», но при этом, 13,2 % затруднились ответить (1, 435, 442). Подчеркнём, что киносociология достаточно точно показала тот процент своеобразного «творческого резерва», на включение которого в активный процесс взаимодействия с искусством кино должно влиять и киноведение, поскольку – кроме научно-теоретической сферы - оно может активно реализовать себя и в сфере пропагандистско-популяризаторской.

Всё вышеизложенное даёт право утверждать, что украинское киноведение на рубеже XX – XXI и в первые годы текущего столетия, предпринимало попытки теоретически осмыслить трансформации, которые произошли в национальном кинематографу, определить его «больные» места и в кадровом, и в тематическом, и в финансовом аспектах. Самостоятельным блоком дискутировались вопросы сохранения зрительской аудитории.

Учитывая параметры статьи, мы сосредоточим внимание, прежде всего, на научно-теоретических направлениях киноведения, на монографических исследованиях последних лет, а именно на работах С. Трымбача, И. Зубавиной и М. Братерской-Дронь. Наш выбор определяется как теоретической глубиной этих монографий, так и некоторым совпадением подходов в контексте, во-первых, взаимодействия киноведения с другими гуманитарными науками, а во-вторых, в использовании биографического метода и – следовательно – более или менее последовательной персонификации материала.

Монографии С. Трымбача «Гибель богов. Идентификация автора в национальном времени-пространстве»⁶ и И. Зубавиной «Время и пространство в кинематографии»⁷ стимулируют интерес в нескольких аспектах. На наш взгляд, следует обратить внимание на некоторые совпадения, присутствующие уже в названиях этих работ, а именно: у обоих

⁵ Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr. Kinosotsiologiya. K., Al'terpres, 2003, s. 10.

⁶ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007.

⁷ Zubavina I. Chas i prostir u kinematohrafiyi. K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008.

теоретиков методологическим основанием исследования выступают философские категории «время» и «пространство». Текст двух, названных нами, монографий был подписан к печати с интервалом в несколько месяцев и, таким образом, этот факт полностью исключает какое-либо влияние одного автора на другого. Симптоматичным является следующий момент: столетняя история кинематографа объективно требует исследования специфики его «присутствия» в пространственно-временных измерениях. При этом, И. Зубавину интересует общеисторический контекст и она рассматривает художественные процессы в кинематографе от его зарождения до начала XXI столетия.

Задача ж, которую ставил перед собой С. Трымбач, несколько иная. Философские категории «время» - форма последовательной «смены материальных явлений», характеризующая длительность их существования, - и «пространство» - «способ сосуществования материальных образований»⁸ - присутствуют в монографии С. Трымбача и сами по себе, т. е. в качестве краеугольных философских констант, и в качестве границ определения жизни и творчества конкретной личности – выдающегося украинского режиссёра Александра Довженко. Отметим, что автор монографии в её названии акцентирует внимание, прежде всего, на национальной сущности феномена А. Довженко.

Чисто теоретически, этот момент мог открыть выход в социально-политический, конкретно-исторический, мировоззренческий, эстетико-художественный контекст. В монографии же С. Трымбача, общефилософские категории «время» и «пространство» должны выявить свой потенциал относительно границ жизни конкретной личности, сфокусированной на национальный параметр. В этой связи С. Трымбач отмечает: «...эта книга о становлении, о самом процессе формирования и развития идентичности автора – от момента самонахождения, самофиксации себя в семейном хронотопе (т. е. во времени-пространстве) и до осознания собственного космоса, его взаимосвязанности с миром украинства как такого»⁹. Данный тезис С. Трымбач связывает с теоретической гипотезой, которую обосновывает в монографии: «Моя гипотеза заключается в том, что Довженко как художник по-настоящему оказывался состоявшимся только тогда, когда не просто осознавал свою идентичность, своё самостояние, а и защищал их как часть национального социокультурного пространства»¹⁰.

Рабочая гипотеза, которую исследователь должен аргументировать и доказать, делает логическим включение в анализ жизни и творчества А. Довженко представителей той

⁸ Filososfs'kyu entsyklopedychnyy slovnyk. K., Abrys, 2002, s. 529.

⁹ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007, s. 14.

¹⁰ Trymbach S. Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori. Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007, s. 14.

социокультурной среды, которые пересеклись с ним и во «времени», и в «пространстве». Так в поле зрения С. Трымбача, анализирующего мироотношение А. Довженко в 20-е годы, попадают Вилли Эккель и Георг Грос – известные немецкие художники, с которыми общался молодой А. Довженко, Александр Архипенко, творчество которого поразило будущего режиссёра «скульпторисунками и совершенством линий», молодой П. Тычина, портрет которого создаёт сам Довженко, Николай Хвывелевой – страстный приверженец идеи «Азиатского ренессанса» и многие другие. «Время» и «пространство» - при таком теоретическом подходе – формируется по принципу мозаичной картины, в которой каждый кусочек смальты должен найти и, в конце концов, находит своё место.

Эта мозаичность безусловно является сильной стороной монографии С. Трымбача, когда при рассмотрении каждого нового периода в жизни и творчестве режиссёра, внимание исследователя привлекает не только Довженко, но и десятки других персоналий – известных и малоизвестных, - которые так или иначе влияли на формирование «феномена Довженко». При таком подходе к исследуемому материалу, категории «время» и «пространство» помогают реконструировать целостный образ: «время личности в социокультурном пространстве».

Монография С. Трымбача отмечена научной новизной и творчески-поисковым характером. Это достигается скрупулёзной проработкой деталей детства, жизни семьи, образами друзей и врагов, реконструкцией трансформаций мировоззрения, восстановлением всего объёма творческого и политического окружения режиссёра.

На наш взгляд, исследовательская манера С. Трымбача-киноведа, творчески использующая потенциал биографизма и персонификации материала, близка к тем теоретическим идеям, которые достаточно убедительно представлены в украинской культурологии и эстетике. Так, культуролог А. Залужная, оперируя известным философским понятием «жизненный мир человека», трансформирует его в логику становления конкретных эстетико-художественных программ прошлого (эстетизм О. Уайльда) и настоящего (постмодернистское искусство начала XXI ст.), а эстетик Е. Семенюк систематизирует основные положения биографического метода благодаря понятиям «бытийная» и «творческая» биография художника. С. Трымбач, представляя читателю наиболее полное воспроизведение «феномен Довженко», воссоздал «жизненный мир человека» с убедительной «проработкой» «бытийной» и «творческой» моделей биографии. По сути, это принципиально новое киноведение, по крайней мере, в том его срезе, который воспроизводит кинобиографии.

В отличие от исследовательской манеры С. Трымбача, монография И. Зубавиной строится по принципу историко-хронологического анализа. В таком аспекте категории «время» и «пространство» действуют в строго очерченной исторической плоскости: возможности

«овладения» временем и пространством в условиях уровня развития кинематографа в 10–20-х годов XX столетия, трансформации времени и пространства в звуковом фильме, «радикальные эксперименты» с ними в контексте «классической истории кино», особенности проявления названных категорий в постмодернистском кинематографе и др. Отметим, что среди украинских киноведов, И. Зубавина наиболее плотно «привязывает» киноискусство к тенденциям развития философии и психологии прошлого столетия. Читая её монографию, складывается представление, что философия, психология (прежде всего, аналитическая К. Юнга) и кинематограф развивались, имея общие цели и решая общие задачи. Такая тенденция наиболее полно прослеживается в процессе анализа «структуралистской поэтики в кино». При этом, собственно философия структурализма остаётся на маргиналах, а все достижения переключаются на её кинопоэтику в лице П. П. Пазолини и У. Эко. Отмечая этот аспект работы И. Зубавиной, мы хотели подчеркнуть сложность и неоднозначность процесса взаимодействия философии и кинематографа, поскольку речь идёт не столько о прямом переводе философских структур на язык фильма, а о создании гуманитарными науками – в том числе и философией – определённого культурного пространства, в котором прибывали и П. П. Пазолини, и У. Эко-писатель, и многие другие художники. Именно определённое культурное пространство и формирует специфическое мироотношение, в данном случае, кинематографиста.

Сопоставляя монографии С. Трымбача и И. Зубавиной, следует отметить различное правописание категориального тандема «время – пространство». С. Трымбач пользуется правописанием «время-пространство» (украинский эквивалент – «часо-простір»), а И. Зубавина предпочитает оперировать искусственным словосочетанием «времяпространственность» (украинский эквивалент – «часопросторовість»). Ответить на вопрос, какая из моделей заявленных модификаций понятий «время» и «пространство», закрепится в украинском киноведении, вряд ли возможно. Единственное, что очевидно сегодня, - это сознательное использование в киноведении традиционных философских категорий, которые к тому же достаточно успешно «работают» и в искусствознании.

Монография М. Братерской-Дронь «Интерпретация краеугольных понятий морального сознания в киноискусстве»¹¹ отражает процесс концептуализации морально-этической проблематики в мировой кинематографии. При этом, отталкиваясь от факта полижанровости современного киноискусства, автор рассматривает феномены страдания, сочувствия,

¹¹ Braters'ka-Dron' M. Interpretatsiya narizhnykh ponyat' moral'nisnoyi svidomosti v kinomystetstvi. K., Vyd-vo Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova, 2009.

милосердия, стыда, вины, раскаяния и др. как в фильмах уже ставших классикой кино – «Дорога», «Летят журавли», «Покаяние», «Андрей Рублёв», – так и в современных – «Властелин колец», «Гарри Поттер» и др. И хотя, на первый взгляд, названные фильмы кажутся несопоставимыми, определённая логика в позиции автора монографии, безусловно, присутствует. В отличие от европейской или советской киноклассики, фильмы типа «Властелина колец» обращаются к молодому зрителю, для которого киноклассика всего лишь историко-искусствоведческий контекст. М. Братерская-Дронь стремится выделить и систематизировать те моральные ценности, которые способны объединить людей не зависимо от времени, общественно-политической системы или идеологии, с условиями которых совпадает жизнь конкретного человека. На наш взгляд, поиск общечеловеческих ценностей – и на экране, и в кинотеории – одна из отличительных черт современной украинской культуры.

Попытка соединить пространственно-временной параметр с выявлением общих эстетико-художественных исканий в современном кинематографе прослеживается и в работах Л. Брюховецкой, в частности в её статье «Кино как мировоззрение. Довженко и Параджанов»¹². Для понимания авторской концепции важно подчеркнуть те моменты, которые, с точки зрения Л. Брюховецкой, объясняют появление кинематографа. Она считает, что кино возникло «как самовыражение урбанизированного, то есть в значительной степени обезличенного пространства в силу того, что отвечало его основным требованиям и правилам, которые заключаются в: 1) доступности восприятия, 2) конкретности, наглядности, жизнеспособности изображаемого, 3) отсутствии загадок и шифров, прозрачности содержания, 4) повторяемости историй, акцентировании на материальном, телесном, 5) массовости – возможности показывать массовой аудитории, 6) плате за показ, следствием чего является коммерциализация»¹³. Своеобразными антитезами некоторым из этих «требований и правил» выступает, по мысли Л. Брюховецкой, творчество А. Довженко и С. Параджанова. Эти режиссёры, символизирующие взлёт украинского киноискусства в первой и второй половине XX столетия, как бы защищали кино, прежде всего, от обезличивания, акцентируя внимание на духовной свободе творческой личности, на значении авторского взгляда на исследуемый материал, на пробуждении интереса к собственным истокам, к «первичным мифам», к «коду ритуалов». Одновременно фильмы А. Довженко и С. Параджанова стали своеобразным протестом против коммерциализации киноискусства: делая ставку на значение индивидуального «почерка» автора фильма, режиссёры ориентировались и на «индивидуализированного» зрителя, которому

¹² Bryukhovets'ka L. Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kino. Teatr. № 3, 2004.

¹³ Bryukhovets'ka L. Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov // Kino. Teatr. № 3, 2004, s. 24.

глубоко не безразличны эстетико-художественные искания «Земли» или «Теней забытых предков».

Рассматривая современное украинское киноведение в контексте других гуманитарных наук, следует учитывать, что воплощение этой тенденции в исследовательской деятельности конкретных авторов колеблется между признанием непосредственного влияния, например, психоанализа, аналитической психологии, герменевтики на творческий процесс конкретных режиссеров или аргументируется опосредованное, в некотором смысле интуитивное использование определенных философско-эстетических идей, присутствующих в том культурном пространстве, в котором формировалось художественное мышление сценариста или режиссёра. В статьях О. Брюховецкой, И. Зубавиной, О. Мусиенко, А. Чмилль последовательно используется как потенциал философско-эстетической и этической теории, так и методологические возможности психоанализа. В процессе исследования таких специфических киноведческих проблем как, например, женский образ на экране (И. Зубавина) или роль пейзажа в кинематографе (О. Мусиенко) теоретико-методологическим основанием для анализа кинематографического «среза» проблемы выступает взаимодействие этико-эстетических параметров. Придерживаясь хронологической последовательности, приведём несколько примеров.

В статье «Женский образ на экране: этико-эстетический императив», которая была опубликована в 2000 году, И. Зубавина уже в самом названии фиксирует принцип этико-эстетического паритета исследуемого материала. Теоретик достаточно детально проанализировала трансформацию женского образа в украинском, русском и советском кинематографе от 20-30-х годов – «Атаман Хмель» В. Гардина (1923), «Две женщины» Г. Рошаля (1929), «Земля» А. Довженко (1929) – через поиски идентичности «женщина-личность» в фильмах «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера, М. Хуциева (1956), «Самолёт вылетает в 9» Ю. Лысенко (1960) - до фильма известного украинского кинорежиссёра К. Муратовой «Три истории» (1998), в котором «практически все персонажи могут рассматриваться как обломки атрибутов «мужественности» и «женственности», как изуродованные, деформированные знаки определённых функций пола»¹⁴.

Особый акцент И. Зубавина делает на статусе «женщина – мать», образ которой, с точки зрения теоретика, с одной стороны, как бы подтверждает справедливость юнгианского архетипа «Великой Матери», а с другой, определённым образом демонстрирует специфику украинского мироотношения, в логике которого присутствует, по выражению И. Зубавиной, «своеобразный

¹⁴ Zubavina I. Chas i prostir u kinematohrafiyi. K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008, s. 301.

«духовный матриархат». По сути, она пытается вычленив в логике развития кинематографа советского и постсоветского периодов феномен женщины как одну из констант формирования гуманистического начала в мироотношении человека XX ст.

Если И. Зубавина подсуммировала некоторые достижения украинского кино второй половины и конца XX ст. в разработке конкретной темы и при этом использовала потенциал этико-эстетического анализа, то А. Чмил¹⁵ стремится воссоздать новый подход к факту присутствия женщины на экране в контексте превалирования психоаналитического понимания внутреннего мира человека вообще и внутреннего мира женщины, в частности. Анализ тенденций развития современного кинематографа - и украинского в том числе, – А. Чмил осуществляет, используя такие важные срезы психоаналитической модели художественного творчества как идентификация автора и образа, эротизация исследуемого материала, иллюзорность искусства, использование зрителя в качестве «привилегированного «невидимого гостя» и др. Рассмотрение специфики воплощения психоанализа в современной кинематографии показывает, что идеи З. Фрейда и его последователей могут значительно видоизменять весь процесс как интерпретации конкретного материала, так и восприятия художественного произведения. Как отмечает А. Чмил, «взгляд кинокамеры находится под запретом в случае создания убедительного реального мира, в котором заместитель зрителя может действовать правдоподобно. Одновременно взгляд аудитории отрицается как внутренний фактор фильма: как только фетишистская репрезентация образа угрожает разрушить чары иллюзии, и образ на экране возникает непосредственно перед зрителем, сам факт фетишизации фиксирует взгляд зрителя и упреждает возможность создания какой бы то ни было дистанции между зрителем и образом перед глазами»¹⁶.

Отметим, что анализ своеобразия подачи психоаналитической модели личности в современном кинематографе, достаточно полно представлен и в украинском киноведении. На наш взгляд, это объясняется традиционной популярностью, начиная с 20-х годов XX ст., именно этой системы эстетико-психологических взглядов в украинской гуманистике. Указанное направление находит яркое отражение в авторских публикациях молодых украинских киноведов, в частности, О. Брюховецкой .

Следует подчеркнуть, что в границах тех тенденций, которые на страницах данной статьи мы отметили как ведущие, в украинской гуманистике прослеживаются разные модели понимания места киноведения в контексте современного гуманитарного знания. На наш взгляд,

¹⁵ Chmil' H. Erotyzatsiya sub"yekta v ekrannomu naratyvi //Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh. K., 2004.

¹⁶ Chmil' H. Erotyzatsiya sub"yekta v ekrannomu naratyvi //Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh. K., 2004, s. 253.

большая часть украинских теоретиков интересуется выявлением прямых связей киноведения с современными философско-эстетическими, этико-психологическими, этико-эстетическими идеями или поиском эмпирического материала, который выступает своеобразной иллюстрацией непосредственного влияния, например, «глубинной» психологии К. Юнга на создание того или иного образа. В тоже время в украинском киноведении присутствуют и такие исследователи, которые сосредотачиваются на анализе определённого культурного поля, формируемого гуманитарным знанием. Примером такой теоретической направленности является статья Г. Погребняк «Творческий эксперимент в авторском кинематографе»¹⁷, в которой раскрывается специфика творческого почерка известного украинского кинорежиссёра Юрия Ильенко.

Исследовательская позиция Г. Погребняк достаточно точно прослеживается в следующем тезисе: «Бесконечно конструируя самые разные варианты возможных отношений бытия, мастер (Ю. Ильенко – Т. К.) демонстрирует тенденцию собственного творчества к искажению обычной системы условности. Экспериментируя в области жанра, режиссёр стремится соединить притчевые мотивы с широким философским обобщением, реальное с ирреальным, и тем самым делает возможным выявление присущей ему синтетичности мышления»¹⁸. В контекст анализа творчества Ю. Ильенко попадает и проблема символа, и проблема традиций, и присущий ему интерес к ассоциативности и аллегоричности в осмыслении материала. При этом Г. Погребняк совершенно справедливо «не привязывает» эстетико-художественные искания режиссёра к какой-бы то ни было системе философских взглядов. Такая «привязка» была бы не только искусственной, но и извратила бы «чисто» притчевый характер большинства фильмов Ю. Ильенко, созданных в манере «поэтического кино», и заставивших критиков говорить о самобытности его киноязыка.

Суммируя представленный в статье материал, следует отметить, что на протяжении 2000 – 2010 годов украинское киноведение, во-первых, попыталось подвести итоги тем «за» и «против» в развитии этой сферы гуманистики, которые четко определились на рубеже XX – XXI ст., во-вторых, представляя некоторые из работ украинских киноведов, мы стремились показать целенаправленность сегодняшних теоретических исследований, их очевидную целостность. А это, на наш взгляд, очень важные и положительные признаки в процессе дальнейшего развития украинского киноведения.

¹⁷ Pohrebnyak H. Tvorchyy eksperyment v avtors'komu kinematohrafii // Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. Vypusk tretiy. K., 2003.

¹⁸ Pohrebnyak H. Tvorchyy eksperyment v avtors'komu kinematohrafii // Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. Vypusk tretiy. K., 2003, s. 209.

Библиографія:

1. *Українське кіно: євроформат. Хроніки громадських обговорень 1996–2003 рр.* Кіносоціологія. К., Альтерпрес, 2003.
2. *Українське кіно: ідентифікація у часі. Хроніки громадських обговорень 2001–2003 рр.* К., Альтерпрес, 2003.
3. Тримбач Сергій. *Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі.* Вінниця, ГЛОБУС-ПРЕС, 2007.
4. Зубавіна Ірина. *Час і простір у кінематографії.* К., Видавництво «Щек», 2008.
5. *Філософський енциклопедичний словник.* К., Абрис, 2002.
6. Братерська-Дронь Марина. *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві.* К., Вид-во Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, 2009.
7. Брюховецька Лариса. *Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов // Кіно.Театр. № 3, 2004.*
8. Зубавіна Ірина. *Жіночий образ на екрані: етико-естетичний імператив // Мистецтвознавство України. Випуск перший. К., 2000.*
9. Чміль Ганна. *Еротизація суб'єкта в екранному наративі // Мистецькі обрії - 2003. Альманах. К., 2004.*
10. Погребняк Галина. *Творчий експеримент в авторському кінематографі // Мистецтвознавство України. Випуск третій. К., 2003.*

Bibliografiya:

1. *Ukrayins'ke kino: yevroformat. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 1996–2003 rr.* Kinosotsiolohiya. K., Al'terpres, 2003.
2. *Ukrayins'ke kino: identyfikatsiya u chasi. Khroniky hromads'kykh obhovoren' 2001–2003 rr.* K., Al'terpres, 2003.
3. Trymbach Serhiy. *Oleksandr Dovzhenko: zahybel' bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsional'nomu chaso-prostori.* Vinnytsya, HLOBUS-PRES, 2007.
4. Zubavina Iryna. *Chas i prostir u kinematohrafiyi.* K., Vydavnytstvo «Shchek», 2008.
5. *Filosofs'kyu entsyklopedychnyy slovnyk.* K., Abrys, 2002.
6. Braters'ka-Dron' Maryna. *Interpretatsiya narizhnykh ponyat' moral'nisnoyi svidomosti v kinomystetstvi.* K., Vyd-vo Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova, 2009.

7. Bryukhovets'ka Larysa. *Kino yak svitohlyad. Dovzhenko i Paradzhanov* // Kino.Teatr. № 3, 2004.
8. Zubavina Iryna. *Zhinochyy obraz na ekrani: etyko-estetychnyy imperatyv* // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk pershyy. K., 2000.
9. Chmil' Hanna. *Erotyzatsiya sub'yekta v ekrannomu naratyvi* //Mystets'ki obriyi 2003. Al'manakh. K., 2004.
10. Pohrebnyak Halyna. *Tvorchyy eksperyment v avtors'komu kinematohrafii* // Mystetstvoznnavstvo Ukrayiny. Vypusk tretyy. K., 2003.