

forms of interaction between representatives of different cultures and nationalities. It was concluded that the key in cross-cultural business communication is the issue of interaction, mutual influence, mutual penetration. The article also explores the cross-cultural context of modern business communication, defining it as an integral multi-level integrity, «immersion» in culture. Important factors of the cross-cultural context of modern business communication are singled out – values, stereotypes, language, relations between people in different cultures, emotionality, ethnocentrism, relation to time and space, perception and attitude to nature. It was concluded that taking into account these and other factors in their variability will allow to determine the most important values and priorities, as well as to overcome contradictions for effective interaction in cross-cultural business communication. The prospects for further research into the cross-cultural component of modern business communication are outlined, namely, the clarification of the mechanisms of successful interaction with the support of the coexistence of ethnic cultures while preserving their diversity and creating conditions for consensus in a multicultural business environment.

Key words: communication, intercultural communication, cross-cultural methodology, cultural approach, cross-cultural research, business communication.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 130.2/7.06 7.08 (791-2)

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРОБЛЕМАТИКА АВТОРСЬКОГО КІНО У ПРОСТОРИ
ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ: ЖАНРОВА РІЗНОРІДНІСТЬ КІНОТВОРЧОСТІ КІРИ МУРАТОВОЇ
(НА ПРИКЛАДІ АНТИКАЗКИ «МЕЛОДІЯ ДЛЯ ШАРМАНКИ»)**

Погасій Світлана Миколаївна – аспірантка кафедри мистецтвознавства та загально-гуманітарних дисциплін спеціальності 034 «Культурологія», Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0001-8419-4399>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.724>
kidsmoviefest@gmail.com

Досліджується категорія «жанр» у культурі. Встановлено, що категорія жанру є історично рухомою, жанрові ознаки постійно еволюціонують. Проаналізовано специфіку кінематографічних жанрів та доведено, що процес жанроутворення в кіно є динамічним, межі між кіножанрами вельми умовні, загальна кількість жанрів є потенційно нескінченною. Виокремлено і проаналізовано жанрову різноманітність авторського кінематографу, еволюцію жанрових експериментів К. Муратової в контексті становлення вітчизняного авторського кіно. Аналіз кіноробіт режисерки свідчить, що її творчість характеризується складним вираженням зв'язку з жанровими канонами та змішуванням жанрів. Уперше на прикладі фільму «Мелодія для шарманки» досліджено специфіку жанру антиказки. Зроблено висновок, що специфічними рисами жанру є психологічна глибина, недосконалість героїв, не традиційність фіналу, моральна неоднозначність, десимволізація культурних образів, складність та неоднозначність моральних тем, потворність та гротескність персонажів.

Ключові слова: жанр, кінематографічні жанри, авторський кінематограф, Кіра Муратова, антиказка.

Актуальність проблеми. Авторський кінематограф є специфічним мистецьким явищем, що активно розвивається, змінюється, постає в численних варіаціях та залишається затребуваним у сучасному вітчизняному соціокультурному середовищі. Однією з причин жвавого інтересу до авторського кіно є показова тенденція в сучасній художній творчості, зокрема й кіномистецтві, до максимальної самореалізації митця через посилення суб'єктивного авторського начала.

Аналіз останніх публікацій. Проблема сутності й виявлення авторства в мистецькому творі у контексті світової культури не нова, проте жанрова визначеність авторського твору залишається відкритою у наукових дискусіях. У першу чергу – це низка наукових робіт філософів – М. Бахтіна, К. Беркенкоттер, В. Бхатті, Дж. Гі, Е. Девітт, Ж. Дерріди, Дж. Ейтс, В. Орліковскі, Дж. Р. Мартіна, К. Міллер, Г. Смарт, Д. Сволза та ін., у яких об'єктом дослідження була жанрова теорія. Але здебільшого в їх роботах представлені загальні питання теорії жанру.

Окремої уваги в контексті сучасних перспектив розвитку жанрологічної проблематики заслуговує монографія С. Овчаренко «Інформаційність жанру», де розкривається соціокультурне значення жанру як форми «інонаціонального» мислення. Переосмислення автором принципів типологізації жанрів дозволило розглядати напрям, в якому категорія досліджується в цьому контексті як цілісний, структуруючий мистецтво за внутрішньовидовою специфікою і за поза видовими ознаками жанр, який, у свою чергу, представлений як елемент морфології мистецтва.

Осмисленням сутності жанру як однієї з проблем створення та сприйняття художнього твору займалися літературознавці, зокрема вітчизняні – Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, Т. Кушнірова та ін., у дослідженнях яких жанр та жанрова система розглядалась як структурована категорія сучасного літературознавства.

Грунтовним внеском у дослідження культурно-мистецької проблематики авторського кіно складають роботи вітчизняних та зарубіжних науковців, зокрема З. Алфьорової, Д. Бордвелла, О. Брюховецької, М. Братерської-Дронь, В. Виноградова, Е. Єфимова, Л. Зайцевої, І. Зубавіної, Г. Маршала, А. Маттелара, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, О. Нечай, А. Плахова, К. Разлогова, Н. Самутіної, Е. Сарріса, В. Горпенка, В. Скуратівського, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль, Т. Шак та ін. Феномен автора в сучасному українському кіно, його світоглядні засади, творчі орієнтири досліджувала Г. Погребняк, у розвідках якої представлено комплексне міждисциплінарне дослідження присвячене авторському кінематографу як культурно-мистецькому явищу [6].

Аналіз наукових напрацювань із даної проблематики дозволяє констатувати, що основний вектор уваги в роботах згаданих дослідників в основному спрямований на представлення різноманітних дефініцій феномену авторського кіно, а також на здійснення спроб виявити й визначити його сутнісні ознаки.

Дослідження творчості К. Муратової, як представника авторського кінематографу, також достатнім чином висвітлено у кіно мистецьких та культурологічних доробках Г. Чміль [11], Д. Золоєвої [3] та ін. Проте, незважаючи на те, що авторський кінематограф став об'єктом уваги в роботах широкого кола науковців, проблема жанрової специфіки авторського кіно в контексті оригінальної кінематографічної світомоделі та жанрового втілення авторського задуму К. Муратової, висвітлена в них частково, що і обумовило *мету даного наукового дослідження*.

Задля досягнення мети у роботі використано загальнонауковий методологічний інструментарій, а також методи культурології та мистецтвознавства. Застосовано структурно-функціональний метод для визначення основних елементів, притаманних авторському кіно. Методи систематизації та узагальнення стали в нагоді для аргументації самотності феномену авторського кінематографу. Міждисциплінарний підхід дозволив окреслити об'єктивні закономірності категорії «жанр» у культурі та простежити жанрову еволюцію кінотворів К. Муратової. Завдяки мистецтвознавчому аналізу виявлено жанрову специфіку атниказки та виділені її специфічні ознаки на прикладі кінофільму К. Муратової «Мелодія для шарманки». Культурологічний підхід забезпечив панорамний багатовимірний погляд на досліджувану проблематику і дозволив надати полісистемне пояснення сутності досліджуваних явищ.

Категорія «жанр» у культурно-мистецькій практиці. Культурологія оперує *системою категорій*, які є найбільш фундаментальними поняттями про культурні закономірності, процеси та зв'язки, на основі яких здійснюється пізнання явищ культури. Під категоріями розуміють найбільш загальні поняття, що відображають універсальні властивості й ставлення до об'єктивної дійсності.

Жанр є категорією, що визначається своєрідністю зображення, тематично та технічно усталеним типом художньої творчості, специфічним для кожного різновиду мистецтва. Досліджуючи категорію «жанр», М. Бахтін вважав, що він є «посередником між індивідуальним і колективним, одиничним і загальним. Іншими словами, жанр виступає як колективно-індивідуальний регулятор складного процесу людського спілкування. Учений досліджував традиційні жанри, вказуючи на їх сувору регламентацію, окреме існування, чіткі межі та використання лише «свого» матеріалу. Жанрові угруповання мають певні традиції та обов'язки для авторів. Дослідник говорив про канон жанру – «певну систему стійких і твердих жанрових ознак» [5; 182]. Водночас, у сучасності жанри як «вмістища традиції» піддаються критиці і переосмислюються. Американський теоретик кіно Р. Стам ставить питання: «Чи справді жанри «існують» у світі, чи вони лише конструкції аналітиків? Чи існує кінцева таксономія жанрів, чи вони в принципі нескінченні? Чи є жанри позачасовими платонівськими сутностями чи ефемерними, обмеженими часом сутностями? Жанри пов'язані з культурою чи транскультурами?» [9; 62].

Аналіз наукової літератури засвідчує, що категорія «жанр» є ще не до кінця усталеною та визначеною. На певних історичних етапах жанровий розподіл був характерний для більшості галузей мистецтва, однак у кожній з них мав свої відмінності залежно від специфіки конкретної сфери художньої діяльності. Загальні для всіх мистецтв жанрові диференціації, по-своєму відбиваються в кожному виді. Окрім того, будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів. У сучасності відбувається все більше змішування жанрових форм, паралельне потрясінню соціальних ієрархій. У кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація залежна від специфіки виду мистецтва. Категорія жанру історично рухома, як і вся шкала художніх цінностей, тобто жанрові ознаки не є незмінними, вони постійно еволюціонують, зберігаючи водночас свої основні ознаки. Втрата цих ознак веде до злиття даного жанру з іншими чи його відмирання.

Розглядаючи категорію жанру у кінематографі, можемо зазначити, що не існує усталеної диференціації жанрів. «Начебто жанри щось абсолютно елементарне, але насправді це одна з найтемніших проблем у кіно» <...> «Жанрова структура кінопотоку не відрефлексована <...> та й сам феномен жанру не дуже добре зрозумілий і пояснений. У дослідженнях та навчальних посібниках на цю тему йдеться про класику, а сучасна ситуація не відображена». Кількість жанрів постійно

змінюється, вони взаємопроникають один в одного, поділяються, відмирають і з'являються, і таким чином вся сукупність жанрів загалом теж постійно змінюється [5; 179].

Жанроутворення є динамічним процесом, а не статичною структурою. Творчим продуктом, артефактом, стає не лише фільм, а й жанрова формула. Так звані «чисті» жанри існують, але між ними – неявні, прозорі межі, і таким чином один жанр може переходити в інший за допомогою суміжних форм: трилер – детективний трилер – детектив – іронічний детектив – іронічна комедія – комедія – комедійна мелодрама – мелодрама – мелодраматичний трилер. І оскільки всередині цих переходів усі жанри так чи інакше перетинаються між собою, то «жанрова характеристика фільму стає відкритою системою», яка може бути продовжена в будь-який бік. Отже, загальна кількість жанрів є потенційно нескінченною.

Слід зауважити, що значним є вплив соціальних рис на жанрову специфіку кіно. Суворі жанрові системи виникали в авторитарні епохи, чи то класицизм часів Буало, чи соцреалізм. Та й Греція часів Аристотеля була відносно демократичною.

Будь-яка система служить цілям управління. У тому числі й жанрова. Адже жанри виникли спочатку з різних видів ритуалу. І ритуальна, регулююча основа залишається в них, хоча зараз вона менш помітна. У ринкових державах, як США, жанри важливі як інструменти усвідомлення та регулювання кіноринку. Ринок вільний, але робить людей невільними. Він працює як тоталітарна держава. Безперервна поява нових жанрів протягом історії кінематографа пов'язана з саморефлексією і самоусвідомленням, що зачіпають як окрему людину, так і конкретні феномени культури: «навіть для одного твору створюються жанрові визначення, якщо автор дуже прагне якимось себе позначити, визначитися. Проблема визначення жанру в кіно, теоретик кіно Р. Стам, називає теоретичним мінним полем та виділяє чотири ключові проблеми із загальними рисами: розширення (широта або вузькість ярликів); нормативізм (наявність упереджених уявлень про умови приналежності до жанру); монолітні визначення (якби предмет належав тільки до одного жанру); біологізм (свого роду есенціалізм, у якому жанри розглядаються, як еволюціонуючі у межах стандартизованого життєвого циклу) [9; 61].

Отже жанр у мистецтві є пластичним і мінливим, оскільки жанрові ознаки для кожного виду мистецтва будуть свої, для них немає критерію, який їх об'єднує: ця система досі зберігає внутрішню рухливість. Категорія «жанр» хоча й не має до тепер остаточного визначення, проте залишається у полі дослідницьких інтересів, оскільки має важливе значення для осмислення сучасної культури та мистецтва. Адже у жанрі акумулюються загальні закономірності доби, а також окремі здобутки митців. Жанр як «образ світу», який фіксує певне світоспоглядання, як межа між естетичною реальністю і поза естетичною дійсністю.

Жанрова специфіка авторського кінематографу

Аналізувати авторське кінематограф з точки зору жанру, доволі складно, адже він частіше всього створюється на перетині різноманітних жанрів, або вибудовується «від супротивного», розламаючи буквально традиційний жанр на частини. Тобто при аналізі таких фільмів мова має йти не тільки про вибір жанру режисером-автором, а і про живу взаємодію митця з його жанром, осмислення ним жанрової структури, своєрідною грою і заграванням з різноманітними жанрами.

Проблема автора в кіно актуалізувалася вже в 20-х роках ХХ ст., коли постать кінорежисера-деміурга набула особливої ваги, хоча й не отримала потужного теоретичного підґрунтя. Кіномистецтво, на переконання В. Скуратівського, «починаючи з його перших французьких і німецьких фільмів типу так званого абстрактного кіно, рішуче витворило власну, «по-своєму» естетично високоякісну авангардистську альтернативу тому ж «реальному» світові» [10; 21].

Виникнення теорії авторства в кіно пов'язано з теоретичним осмисленням, яке зародилася у Франції в 1950-х роках так званої «Нової хвилі» та поширилась у працях французьких кінокритиків та кіно діячів, що групувалися навколо заснованого 1951 р. журналу «Кайє дю сінема». А. Базен, Ж.-Л. Годар, Ж. Ріветт, Е. Ромер, Ф. Трюффо, К. Шаброль у своїх публікаціях виступили проти «індустріалізації кінематографу, недоліків конвеєрної студійної системи, диктату продюсерів та орієнтації на смаки пересічного (як найчисленнішого й тому економічно привабливого) глядача. Натомість, обстоювалося право режисера (як ключової фігури кінопроцесу, автора – творця фільму) на творчу свободу та втілення власного задуму. «Причина крилася в тому, що представники цієї течії виробили свій, унікальний, що характеризує їх художній кіно-стиль, «почерк», який простежувався у всіх їхніх картинах. Це тисячі картин різних жанрів з яскраво вираженими авторським поглядом і авторською манерою оповіді режисера» [7; 126]. Саме ж поняття «авторське кіно» було сформовано у 1954 р. кінокритиком Ф. Трюффо. Воно було прийнято його французькими колегами, а пізніше підтримано в Німеччині і поступово стало визнаним у світовому кінематографічному суспільстві.

Формування концепції «авторства» в кіно, становлення «Арт-сінема» як міжнародного явища, його максимальна популярність збіглася з тим періодом, коли працювали Фелліні, Антоніоні,

Бертолуччі, Пазоліні, Вісконті, Бергман, Годар, Трюффо, Рене, Тарковський, Вендерс, Херцог, Фассбіндер. Тому так історично склалося, що класичне, еталонне уявлення про авторське кіно безпосередньо пов'язано і асоціюється з творчістю цих режисерів. Тим більше, що своє наукове обґрунтування воно отримало в той період на основі їхніх картин. Проведений кінознавцями аналіз робіт цих кінематографістів дозволив виокремити їх узагальнений підхід до створення твору, систему поглядів на його побудову. Таким чином, дослідники кінематографа сформулювали основну теорію, відповідно до якої до сих пір визначається: чи стосується конкретний фільм до числа авторських чи ні.

«За деякими визначеннями до авторського кіно належать кінофільми, у яких художньо-естетичні та ідейно-інтелектуальні, філософські аспекти виразно домінують над комерційними цілями кінотовиробництва. Такі кінострічки переважно є результатом значної творчої незалежності автора-режисера та його особистісного бачення теми або проблеми. Тобто в основі моделі авторського кіно є те, що режисер фільму виступає як повноправний автор твору, як особа, що несе відповідальність за картину.

Подібна функція режисера реалізується у знімальному процесі. Тобто режисери, не допускаючи втручання сторонніх в авторську ідею фільму, ставилися до кіно як до можливості сконструювати «реальність» за своїми правилами, орієнтуючись виключно на своє індивідуальне самовираження, прагнучи, висловити свою думку про світ, глибоко досліджувати життєві явища, художники відволікалися від пошуку конкретної форми, жанрової моделі, в якій вони втілюють задум» [4; 65]. При цьому – іноді отримана форма часто має багатозначний і несподіваний вигляд. Розмірковуючи над визначенням авторського кінематографа як специфічної кіномоделі, де «режисер виступає повноправним автором твору, особою, що несе відповідальність за фільм у цілому», резонно постає питання, у якій площині лежить указана «відповідальність»? Очевидно, як зазначає Г. Погребняк, «вона торкається передовсім глибини змісту, тих меседжів, котрі митець як «концентроване втілення суті твору» прагне донести до глядача, високої зображально-виражальної культури, обов'язкового авторського контролю «результатів глядацького сприйняття» [6; 75].

Авторський кінематограф передбачає глибший зміст і більшу свободу стильового вираження в порівнянні з комерційним кіно, проте не будь-який фільм, знятий режисером із достатньою мірою творчої свободи, можна віднести до авторського кіно. Адже формально «авторським» фільм може бути й у режисера доволі скромних талантів, який з цієї причини змушений задовольнятися співпрацею з кіностудіями, що дозволяють реалізувати авторську ідею за скромний бюджет. З іншого боку, високо бюджетні й комерційно успішні стрічки можуть мати й серйозну, суспільно важливу тематику. Талановитий, відомий режисер цілком може претендувати на достатню свободу творчості, співпрацюючи з великою, відомою кіностудією та розраховуючи на значний бюджет. Результатом такої роботи може бути талановита, глибока за змістом й водночас комерційно успішна кінострічка. Межі між авторським і комерційним кінематографом іноді бувають доволі розмиті. Мета авторського кіно не в тому, щоб зняти дешеве кіно чи отримати прибуток від прокату, а в тому, щоб фільм був твором глибокого, високого мистецтва, мав суттєві художньо-естетичні якості та порушував значні, важливі, глибокі, іноді несподівані світоглядні питання й проблеми людського буття. Такий задум іноді можливо втілити і з порівняно невеликим бюджетом. Адже для пробудження в глядача тонких внутрішніх відчуттів та переживань, міркувань, роздумів, для спонукання інтелектуальних, духовних, світоглядних пошуків може вистачити, наприклад, діалогу чи монологу кіногероїв, драматургії їхніх взаємин тощо. Натомість видовищний блокбастер покликаний, насамперед, вразити яскравістю й масштабом, панорамністю й масовістю сцен, і тому він апріорі потребує значних бюджетних ресурсів на декорації, масовку або на складні аудіовізуальні технології. Представники авторського кіно, не маючи комерційної мети, не підлаштовуються під смаки, розуміння й уподобання наймасовішої пересічної публіки, а навпаки, намагаються своїм кіно твором сприяти прогресу в суспільних орієнтирах, цінностях та переконаннях, у розумінні сутності буття тощо. Авторське кіно потребує від пересічного глядача певної зосередженості й зусиль, спонукає до осмислення й інтелектуального аналізу, складнішого, вищого, духовнішого рівня взаємодії з кіно текстом.

Зазвичай авторські фільми це кіно інтелектуальне, «не для всякого глядача. Тому їх показують не в усіх кінотеатрах. Такі фільми хочеться переглянути кілька разів, тому що з першого разу всі дрібниці вловити практично нереально. У цих фільмах багато символів» – зазначає Є. Алієв [1; 135]. Авторське кіно являє собою певний цілісний спосіб думати. Він склався в досить стійку кінематографічну систему, що має низку постійних ідеологічних, іконографічних та технологічних ознак. Авторське кіно сприймає кінематограф, перш за все, як мистецтво, духовну та інтелектуальну діяльність; безумовно виділяє фігуру режисера-учасника, контролюючого роботу свого винаходу на всіх її рівнях; використовує ім'я автора в якості бренду і свідоцтва відповідної творчої якості; зорієнтоване на проблемність, «на змогу вирішення засобами кіно серйозних філософських або соціальних питань»; курс на новаторство художніх форм зображення дійсності, на самобутність мови, захопленість неординарними стилістичними прийомами [8;

180]. Саме авторське кіно, на нашу думку, змушує глядача задуматися над своїм життям, своєю поведінкою і над тим, що відбувається навколо нього.

Як близькі до авторського кіно часто згадуються такі явища, як-от арт-хаус, інтелектуальне кіно, альтернативне кіно, експериментальне кіно тощо. Проте ці терміни не слід вважати синонімічними до авторського кіно, радше вони є різними гранями ширшого за них поняття авторського кіно.

Жанрова своєрідність фільмів Кіри Муратової в контексті вітчизняного авторського кіно

Поняття авторського кіно у пострадянських країнах сформувалося пізніше, ніж за кордоном – лише наприкінці ХХ ст. Хоча до перших «авторів» кінематографу часів радянського німого кіно можна віднести всесвітньо визнаних С. Ейзенштейна і О. Довженка. Також у витоках становлення українського авторського кіно знаходився режисерський кінематограф Дз. Вертова, пізніше авторське «поетичне кіно» С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики та творчість К. Муратової, яка стала своєрідним явищем в українському авторському кінематографі.

Поняття «авторське кіно» вперше з'явилося на сторінках радянських ЗМІ у роки перебудови, коли на екрани вийшли фільми, що тривалий час пролежали на «поличках». Ця подія розділила радянський кінематограф на авторський (той, що не пройшов цензуру) та жанровий (який створювався за держзамовленням, задля ідеалізації радянських реалій). До цього періоду, основною з характеристик авторського кінематографу вбачалося розширення усталених, загальноприйнятих меж жанру. Функціонування різноманітних жанрів авторського кінематографу у вітчизняному кінознавстві здебільшого не досліджувалося. Український кінематограф отримав свій подальший розвиток вже у «після радянському» просторі. Але в технічному, і ідейному плані йому довелося мати той же вектор розвитку, що і кінематографу інших країн, що були у складі Радянського Союзу.

Перші роки становлення незалежного українського кіно прийшлися на період економічної кризи і характеризувалися занепадом індустрії. На екранах з'являлася велика кількість історичних фільмів і бойовиків невисокої якості. І як не прикро констатувати, але на всьому пострадянському просторі часи, коли держава, несучи фінансові збитки, а тому чинячи певний спротив, усе-таки виступала генеральним «продюсером» авторського кіно (і приклад тому – творчість О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Ейзенштейна, А. Тарковського, О. Сокурова, Л. Шепітько, О. Іоселіані, Д. Асанової та ін.) [6; 75].

За часів державної незалежності український кінематограф почав відроджуватися; з'явилась плеяда молодих режисерів, які створювали експериментальні авторські фільми – О. Чепелик, М. Слабошпицький, В. Васянович, М. Врода, І. Стрембіцький та інші прогресивні режисери-автори, які надавали особистісний погляд і індивідуальну рефлексію гострій соціальній проблематиці. Серед фундаментально «нових» українських режисерів-авторів, К. Муратова, яка у 1990 та 2000 роки, після утисків радянського «кіноначальства», стала найбільш плодотворою українською режисеркою. Своєю творчістю вона не лише збагатила палітру стилю українського кіномистецтва, а й привнесла у нього особливу манеру викладення художнього матеріалу.

Жанрова різноманітність творів К. Муратової досить широка. Еволюцію кінематографічного жанру можна прослідкувати з її перших самостійних повнометражних робіт, які стали класикою кінематографу. Вже з перших своїх робіт Муратова відрізняється непересічним творчим мисленням. Реальність у її режисерській інтерпретації нерідко постає парадоксальною і абсурдною, що досягається завдяки поєднанню філософського усвідомлення буття з естетикою гротеску.

Перші фільми режисери «Короткі зустрічі» (1967 р.), «Довгі проводи» (1971 р.) і «Пізнаючи білий світ» (1979 р.) були близькими до традиційного оповідного кіно і присвячені темі кохання, що поступово втрачає суттєве значення в її наступних фільмах. Як називали тоді їх критики – «провінційні мелодрами про простих людей і їх прості почуття».

Дійсно, спочатку Муратова використовує крупні плани, підкреслюючи деталі і фрагменти, перемішуючи емоції, спогади і мрії героїв. Пізніше вона відмовиться як від цього прийому, так і від мелодраматичного жанру чи більш менш класичного. Інша, більш зріла творчість починається з фільмів «Серед сірих каменів» (1983 р.) та «Зміна долі» (1987 р.). Інтонаційно фільми схожі, проте у їх жанровій своєрідності, простежується місток, що пов'яже їх із зовсім іншою жанровою стилістикою «Астенічного синдрому» (1989 р.), те що інтерпретується як «подолання жанру всередині жанрової моделі, з проривом скрізь мелодраму до драми». «Астенічний синдром» є безсумнівним шедевром, признаним маніфестом епохи, фільм, який багато у чому визначив авторську стилістику К. Муратової.

Зовсім іншими є фільми «Другорядні люди» (2001 р.), «Налаштовувач» (2004 р.) – «чорний фарс», «інтелігентно елеґійно шахрайський», «народний жанр» – таку узагальнену жанрову оцінку давали тогочасні критики.

У більш пізній період творчості К. Муратова створює фільми, з більш складним вираженням зв'язку з канонами жанрів – близький до трагіфарсу фільм «Чеховські мотиви» (2002 р.), різдвяно-святочний, близький до абсурду – «Два в одному» (2007 р.), жанровий експеримент – фільм-прощання – «Мелодія для шарманки» (2009 р.) та трагікомічна притча – «Вічне повернення» (2012 р.).

Індивідуальність фільмів К. Муратової у контексті авторського кінематографу – це власна її інтерпретація і упереджене ставлення до канонів драматургії, як вважає дослідниця [6; 80]. На прикладі її фільмів дослідниця розглядає одну з сучасних моделей авторства.

У контексті авторської реалізації жанру у своїх фільмах Муратова тяжіє до перепадів – з одного боку, близькість до атракціону, з іншого, – ультрареалізм, замішаний на гротеску. А також – містерія, буфонада, трагіфарс – змішування жанрів – природа творчості Кіри Георгіївни. Вона сплітає стилістичні фрагменти, жанрові уламки і метає акторів уперед і назад, зліва-направо, жонглюючи колізіями і масками. Ці колізії стають предметом обговорення у монологіях, коли персонажі, неначе виключаються з сюжетних перепитій та пускаються в сновидіння, поетичні чи сповідальні мандри. Так чи інакше, авторський кінематограф на то і авторський, щоб завжди викликати суперечки, викликати рефлексію.

Фільми К. Муратової до цих пір приваблюють неоднозначністю режисерського почерку та художньої думки. Саме неповторний «режисерський почерк», стиль є основною умовою «авторства» у кіно. Унікальність творчого підходу Муратової, насамперед, полягає у тому, що її авторське висловлювання завжди було абсолютно автономним. Більш того, за півстоліття роботи їй вдалось створити неповторний авторський стиль, легко впізнаний у кожному фрагменті.

*Антиказка як жанровий різновид авторського кінематографу
(на прикладі фільму «Мелодія для шарманки»)*

Жанрова різноманітність та творчі експерименти К. Муратової важко укласти у будь-які межі – навіть просторово-часові. Її фільми до цих пір вражають мистецтвознавців, і головне – глядачів. Створюючи ще за радянських часів дещо «позажанрове» та унікальне, К. Муратова віднайшла особисті прийоми та власну художню виразність.

Подібно до більшості фільмів режисерки Муратової, «Мелодія для шарманки» зображує різноманітність соціально гротескних персонажів і відхилень – диваків, божевільних перехожих, волоцюги, п'яниць, бродячих собак і кішок тощо. Ці переважно потворні чи гротескні особистості передають уявлення про світ дещо зламаний, ненормальний, жахливий, особливо з огляду на те, що він все ще просякнутий пострадянськими реаліями та настроями. Але те, що відокремлює «Мелодію для шарманки» серед інших фільмів Муратової, – це структура антиказки, як специфічного мистецького жанру.

Узагалі антиказка у мистецтві розглядається як жанр, що відображає поетику фольклорних жанрів та, водночас, протистоїть класичним казкам. Основою антиказки є фантастичні елементи; у ній дійсність не підпорядковується фізичним законам. Зазвичай твори у цьому жанрі сповнені метаморфозами та неймовірними подіями.

«Мелодія для шарманки» К. Муратової, на нашу думку, має усі елементи антиказки. Першою такою характеристикою є зміна ролей: антиказки часто змінюють ролі персонажів, у цьому випадку дітей і дорослих. Сироти Микита, віком майже 7 років, і Олени, віком 10 років, часто поведуться більш розсудливо і мудро, ніж більшість дорослих, яких вони зустрічають на своєму шляху, який Дж. Кемпбелл називає «hero's journey» [2]. Ця героїчна подорож розповідає про пригоди героя, який проходить через трансформаційний досвід, як зовнішній, так і внутрішній.

Подорож героя, зазвичай, складається з кількох етапів, включаючи поклик до пригод, перетинання порогу в невідоме, зіткнення з випробуваннями та проблемами, набуття мудрості чи сили та повернення додому обов'язкового зміненням або просвітленням (за законами драматургії).

В антиказці Муратової, брат і сестра ніколи не повертаються додому, їх пригоди гнітять, вони страждають даремно, бо ніколи не знайдуть того, що шукають. Вони не змінюються, бо просто не мають навичок, необхідних для виживання в дикій природі байдужого зіпсованого дорослого світу. Але К. Муратова не порушує закони класичної драматургії структури героя, головний персонаж не змінюється буквально. Маленький хлопчик просто зникає з фільму через свою загибель, так і не знайшовши того, що шукав.

Моральна неоднозначність: замість чітких моральних уроків – одна з рис, притаманна жанру. Антиказки можуть представляти складні та неоднозначні моральні теми, кидаючи виклик спрощеній чорно-білій моралі, яку часто можна знайти в традиційних казках. Досить складно встановити, хто в цій історії герой, а хто лиходій. Героїня. Яку грає акторка Рената Литвинова буквально схожа на різдвяну фею з чарівною паличкою. У фільмі вона поводить себе як байдужа анти-фея, яка, загубивши Микиту, навіть не пробує його шукати. Багатий чоловік, що його знайшов, як різдвяний подарунок біля супермаркету, вирішив вручити своїй інфантильній бездітній дружині. На нашу

думку, Олену та Микиту важко назвати героями, вони скоріше жертви зіпсованого та жорстокого навколишнього світу, де їм доводиться жебракувати на вулицях або красти їжу у Різдвяну ніч, під час якої люди у фільмі навпаки перетворилися на жорстоких, байдужих, егоїстичних персонажів.

Не традиційність фіналу: на відміну від акуратних і щасливих кінцівок класичних казок, антиказки можуть мати несподівані або гірко-солодкі висновки, часто залишаючи читача з повідомленнями, що спонукають до роздумів. У фільмі Олену арештовує охорона супермаркету за розбиту скляну банку з солоними огірками та кишенькову крадіжку, але ж вона лише намагалася добути трохи хліба для неї та її голодуючого брата. Микита губить сестру і, зрештою, замерзає на смерть у ста метрах від свого батька, якого так і не знайшов.

Герої з недоліками (недосконалі герої): головні герої антиказок часто мають суттєві слабкості, внутрішніх демонів, роблять неправильний вибір. Ці якості людяності, простоти, побутовості, роблять їх простими, «документальними». Такі герої є ознакою авторських фільмів. Вони менш ідеалізовані, заземлені, ніж герої традиційних казок. Олена і Микита показані як звичайнісінькі діти без будь-яких видатних якостей. Вони не відрізняються особливою миловидністю і розумом; не мають якихось особливих талантів. Вони наївні і іноді поведуться необачно, що й приводить глядача до нещасливого кінця.

Сучасне середовище: дії деяких антиказок відбуваються в сучасному або футуристичному контексті, протиставляючи магічні елементи та реальний світ. Дія «Мелодії для шарманки» відбувається в сучасній Україні 2000-х, похмурій і депресивній, де ніхто не приходить піклуватися і захищати безпритульних дітей, де дорослі позбавлені християнського, стандартного співчуття і милосердя.

Пародії та алюзії: антиказки можуть пародіювати конкретні казки або робити алюзії на добре відомі історії, що дозволяє читачам розпізнавати та оцінювати підривні версії. Психологічна глибина: антиказки можуть заглиблюватися в психологічні аспекти персонажів, досліджуючи їх мотивацію та внутрішню боротьбу. Також у «Мелодії для шарманки» чітко проявляється байдужість, як основна емоція, що виражається майже без винятку всіма персонажами. Муратова постійно десимволізує відомі культурні образи, що також є характерною особливістю антиказки та ознакою авторського кінематографа. Діалоги та монологи, а також рефрени у фільмі структуровані, це спосіб показати порушену комунікацію або відсутність комунікації між ними.

Отже, антиказка визначає авторську реалізацію творчого задуму у фільмі «Мелодія для шарманки» К. Муратової. Специфікою жанрового експерименту антиказки є психологічна глибина, пародії і алюзії, недосконалість героїв, не традиційність фіналу, моральна неоднозначність, десимволізація культурних образів, складні та неоднозначні моральні теми, потворність та гротескність персонажів. «Мелодія для шарманки» демонструє специфіку авторського кінематографа, жанрове новаторство та цікаві кінематографічні експерименти непересічної, талановитої режисерки К. Муратової – найяскравішої представниці вітчизняного авторського кінематографа.

Висновки. В сучасності відбувається все більше змішування жанрових форм, паралельне потрясінню соціальних ієрархій. У кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація безпосередньо залежна від специфіки виду мистецтва. Категорія жанру історично рухома, як і вся шкала художніх цінностей, тобто жанрові ознаки не є незмінними, вони постійно еволюціонують, зберігаючи водночас свої основні ознаки. Втрата цих ознак веде до злиття даного жанру з іншими чи його відмирання. У кіномистецтві жанр також є пластичним і мінливим. Авторський кінематограф, як специфічне мистецьке явище й унікальна світо модель, що активно розвивається, змінюється, постає в численних жанрових варіаціях. фільмах. Жанрове розмаїття пов'язане з режисерськими експериментами та власним баченням втілення авторського задуму. Жанрова еволюція кіно творів К. Муратової це перш за все неповторний «режисерський почерк», неповторний стиль, який є основною умовою її «авторства» у кіно. Фільм «Мелодія для шарманки» демонструє її жанрове новаторство. Фільм, створений у жанрі анти казки, характеризується психологічною глибиною, використанням пародії і алюзії, недосконалістю героїв, не традиційністю фіналу, моральною неоднозначністю, де символізацією культурних образів, складними та неоднозначними моральними темами, потворністю та гротескністю персонажів.

Подальше дослідження жанрової специфіки авторського кінематографа у вітчизняній культурно-мистецькій практиці є актуальним. Це пов'язано з неухильним зростанням пізнавального потенціалу мистецтва і особливо його змістовним наповненням, що не в останню чергу залежить від інтелекту митця, його свідомого вольового начала в донесенні до реципієнта певної думки, ідеї. Сьогодні авторський кінематограф невтомно торує собі шлях до мислячої, небайдужої до світу, освіченої української кіно аудиторії. При цьому самотність режисера-автора виражається у вмінні свідомо й водночас несвідомо порушувати кордони професійної обмеженості, демонструючи «інтегральне вираження особистісної багатогранності» [6; 80].

Список використаної літератури

1. Алієв Є. Авторський кінематограф та його особливості. *Наук. вісник. Серія «Філософія»*. Харків : ХНПУ, 2018. Вип. 50. С. 132-137.
2. Джозеф Кемпбелл. Тисячолікий герой. *Terra Incognita*, 2020. 416 с.
3. Золоєва Д. Естетика абсурду як елемент кіносвіту Кіри Муратової. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*: зб. наук. пр. 2015. Вип. 16. С. 90-94.
4. Кохан Т. Проблема авторського кіно: від класичного досвіду до сучасних пошуків. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 60-67.
5. Погасій С. Категорія «жанр» в культурі. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених*: матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. студ., аспірантів та молодих учених, м. Одеса, 19 листоп., 2021 р. Одеса. 288 с.
6. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
7. Погребняк Г.П. Феномен авторства в кіномистецтві: традиції і сучасність. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. 2015. № 16. С. 124-128.
8. Погребняк Г.П. Функціонування режисерських моделей авторського кіно в культурно-мистецькому просторі міжнародних кінофестивалів. *АРТ-платФОРМА*. 2021. Т. 4. № 2. С. 164-188.
9. Stam Robert Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film: Review by: Christopher Sharrett. *Film Quarterly*, University of California Press, Vol. 43, No. 4 (Summer, 1990). P. 60-62 (3 pages).
10. Скуратівський В. З кінознавчого записника: *Статті в журналі «Кіно-Театр»*. *Кінематографічні студії*. Вип. 8. Київ : «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.
11. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ. 2003. Вип. 3. С. 341-349.

References

1. Aliiev Ye. Avtorskyi kinematohraf ta yoho osoblyvosti. *Naukovyi visnyk. Seriiia «Filosofiiia»*. Harkiv : XNPU, 2018. Vyp. 50. S.132-137.
2. Dzhozef Kempbell. Tysiacholykyi heroi. *Terra Incognita*, 2020, 416 s.
3. Zoloieva D. Estetyka absurdu yak element kinosvitu Kiry Muratovoi. *Nauk. visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho*: *zb. nauk. pr.* 2015. Vyp. 16. S. 90-94.
4. Kohan T. Problema avtorskogo kino: vid klasychnogo dosvidu do suchasnyx powukiv. *Kulturologichna dymka*. 2017. No 11. S. 60-67.
5. Pogasiy S. Kategorija janr v kulturi. *Gumanitarnyi I innovasiynyi rakyrs profesiynoi maisternosti: powuky molodyx vchenyx materialy VII Vseycrainskoi naykovo-praktychnoi konferensii stydentiv ta molodyx vchenyx*, m. Odesa, 19 lystopada 2021 roku, 288 s.
6. Pogrebnyak G.P. Avtorskyi kinematograf u kulturnomy prostori drugoi polovyny XX – pochatku XXI stolittya: monografia. Kyiv : NAKKKiM, 2020. 448 s.
7. Pogrebnyak G.P. Fenomem avtorstva v kinemystetstvi: tradysii I suchasnist. *Naukovyi visnyk kyivskogo nacionalnogo universytetu teatru, kino I telebachenna imeni I.K. Karpenka-Karogo*. 2015. No 16. S. 124-128.
8. Pogrebnyak G.P. Fynksionyvanna rejsyerskyx modelei avtorskogo kino vrulturno-mustetskomu prostori mijnarodnyx festyvaliv // ART-platFORMA. 2021. T. 4 No 2. S. 164-188.
9. Stam Robert Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film: Review by: Christopher Sharrett. *Film Quarterly*, University of California Press, Vol. 43, No. 4 (Summer, 1990). P. 60-62.
10. Skyrativskiy V. Zkinoznavchogozapysnyka: *Stattivjyrnali «Kino-Teatr»*. *Kinematografichni studii*. Vyp. 8. Kyiv : «Kino-Teatr»; «ART KNYGA», 2017. 184 s.
11. Chmil G. Avtorske kino Kiry Muratovoi. *Mystestvoznnavstvo Ucrainy*: *zb. st.* Kyiv. 2003. Vyp. 3. S. 341-349.

UDC 130.2/7.06 7.08 (791-2)

CULTURAL AND ARTISTIC ISSUES OF AUTEUR CINEMA IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE: GENRE DIVERSITY OF KIRA MURATOVA'S FILMMAKING (BASED ON THE EXAMPLE OF THE ANTI-FAIRY TALE «MELODY FOR A STREET ORGAN»)

Pohasiy Svitlana Mykolayvna – postgraduate student at the Chair of Cultural studies and General Humanitarian Disciplines, International Humanitarian University, Odessa, Ukraine

This article analyzes the category of «genre» in culture, identifying it as a not entirely fixed and determined concept. It acknowledges that genre distribution has its specificity depending on the specific sphere of artistic activity, and any genre can borrow specific features from other genres. The conclusion is drawn that the genre category is historically fluid, and genre characteristics constantly evolve. The article specifically examines the specifics of cinematic genres, noting that the process of genre formation in cinema is dynamic, with blurred boundaries between film genres and a potentially endless variety of genres. The study delves into the genre specifics of auteur cinema, highlighting features such as freedom of stylistic expression, the creative independence of the director-author, the absence of commercial intent, individual self-expression, depth of explored phenomena, and the freedom to choose a specific form and genre model embodying the author's concept.

A separate section of the scholarly work is dedicated to exploring the genre uniqueness of Kira Muratova's films. The evolution of her genre experiments is analyzed in the context of the formation of national auteur cinema. It is noted that the genre diversity of Muratova's works is quite broad, ranging from melodrama in her early independent feature works to drama, tragic farce, absurdity, tragicomedy, and parable. The analysis of Muratova's films leads to the conclusion that her creativity is characterized by a complex expression of the connection with genre canons, genre lending forming the basis of her artistic nature. Continuous genre experiments throughout her cinematographic career have defined her unique authorial style and «director's signature». Using the example of the film «Melody for a Street Organ», the specificity of the anti-fairy tale genre in Muratova's creative and genre experiments is explored for the first time. Specific features of the genre and their cinematic embodiment are identified, including psychological depth, parody, and allusions, imperfection of characters, unconventional endings, moral ambiguity, desymbolization of cultural images, complex and ambiguous moral themes, grotesqueness, and deformity of characters.

Key words: genre, cinematic genres, auteur cinema, Kira Muratova, anti-fairy tale.

Надійшла до редакції 14.02.2023 р.

УДК 008 (477): 316.346.2-055.1/2

ПРАКТИКИ STREET-FASHION У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Копилова Надія Олександрівна – кандидат культурології,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-0407-8185>
DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.725>
nadiya.kopylova02@gmail.com

Дана стаття досліджує культурологічні аспекти практик street-fashion у сучасній українській культурі. Встановлено, що практики street-fashion виступають інструментом презентації важливих для українського суспільства соціокультурних настанов, цінностей, ідеалів. Дослідження зосереджено на національному та гендерному аспектах повсякденної вуличної моди: ця проблематика є найбільш яскраво артикульованою у публічному просторі з огляду на соціально-політичну ситуацію. Аналіз гендерних репрезентацій street-fashion демонструє тенденції євроінтеграції, зокрема щодо руху українського суспільства до гендерної рівності. Національний аспект вуличної моди спирається на етнічні традиції української культури та є на сьогодні одним з найважливішим. Street-fashion виступає як один з інструментів конструювання ідентичності українців.

Ключові слова: street-fashion, мода, національна ідентичність, гендерні аспекти, українська культура.

Постановка проблеми. Мода як соціокультурний феномен здатна висвітлювати важливі світоглядні та суспільні зміни свого часу. Це не лише різні варіації одягу, взяття та аксесуарів, а сукупність соціальних норм, цінностей, ідеалів, що формуються відповідно до соціально-економічних, політичних і культурних настанов тієї чи іншої епохи. Дослідження репрезентацій моди й костюму дає можливість виявити, проаналізувати та навіть спрогнозувати певні соціокультурні процеси і трансформації, які відбуваються у суспільстві. Завдяки світовим тенденціям євроінтеграції українська культура стає помітною частиною подібних трансформацій у сьогоднішньому світі. З огляду на соціально-політичну ситуацію, що наразі склалася, для України є надзвичайно важливою проблема самоактуалізації власної культури, історії, мистецтва тощо, а також їхньої артикуляції на світовій соціокультурній арені. В цьому контексті мода є одним з інструментів, що дозволяє українській культурі публічно заявити про себе у культурному діалозі зі світовою спільнотою.

Невипадково об'єктом представленого дослідження обрано саме вуличну моду України або street-fashion. Вулична мода є порівняно молодим соціокультурним явищем. Попри те, що дослідники історії культури і моди вже не одне десятиліття вивчають особливості костюма різних епох, саме як самодостатня культурна практика зі своїми внутрішніми нормами й цінностями street-fashion сформувалася лише у ХХ столітті.

Ступінь розробленості проблеми. Феномен моди розглядається вітчизняними та зарубіжними дослідниками у різних галузях гуманітарної науки. Осмислення моди як соціального феномена представлено у роботах Г. Блумера, Г. Зімеля, Г. Спенсера, а також А. Воронкової, О. Гурової, Є. Павленко та інших. Семіотичні та символічні властивості моди й костюма розглядали Р. Барт, Ж. Бодрійяр, І. Кущик, А. Нечипоренко. Дослідженню культурологічних та мистецтвознавчих аспектів феномену моди присвячено роботи Л. Дихнич, О. Капітоненко, А. Кікоть, М. Костельної, М. Мельник, М. Сороки, О. Тканко, О. Шандаренко, О. Шевнюк, В. Шкурко, Д. Янковської. Зазвичай у наукових дослідженнях та матеріалах ЗМІ заведено розрізняти високу моду (haute couture) та масову моду