

У пошуку сенсів культури

Наукові студії на пошану академікині

Танни Чміль

УДК 130.2(477):791.43:1:008

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(протокол № 8 від 25.09.2025)*

Виконано в межах фундаментальних наукових досліджень
Інституту культурології
Національної академії мистецтв України 2025 року

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, академік
Національної академії мистецтв України

Ігор ЮДКІН, доктор мистецтвознавства, с.н.с., член-кореспондент
Національної академії мистецтв України

Лариса БАБУШКА, докторка культурології, професорка

**У пошуку сенсів культури. Наукові студії на пошану академікині Ганни
ЧМІЛЬ** / Монографія: [упорядники: О. Берегова, І. Кузнецова, А. Ятченко]
К.: Ін-т культурології НАМ України, 2025. – 352 с.
ISBN 978-966-2241-83-9
DOI 10.5281/zenodo.18336257

Монографію присвячено знаковій для культури України постаті – докторці філософських наук, професорці, академікині НАМ України, державній та громадській діячці, організаторці реформування і розбудови галузі кіномистецтва, директорці Інституту культурології НАМ України ЧМІЛЬ Ганні Павлівні.

Видання містить наукові статті та есеї провідних дослідників наукових інституцій Національної академії мистецтв України: Інституту культурології та Інституту проблем сучасного мистецтва, інтерв'ю з Ганною ЧМІЛЬ з питань розвитку кінематографу в незалежній Україні та організації кіновиробництва. Доповнене фотографіями з архіву Інституту культурології НАМ України та архівів ЗМІ.

Для фахівців у галузі філософії культури, кінознавства, культурології, мистецтвознавства, дослідників наукових інституцій, викладачів та студентів мистецьких вищих навчальних закладів.

УДК 130.2(477):791.43:1:008

ISBN 978-966-2241-83-9

- © Інститут культурології НАМ України, 2025
- © Берегова Олена Миколаївна, 2025
- © Кузнецова Інна Володимирівна, 2025
- © Ятченко Анатолій Дмитрович, 2025
- © Загоскіна Наталія Юріївна, (живопис, графіка), 2025
- © Автори, 2025

Від упорядників

Монографію «У пошуку сенсів культури. Наукові студії на пошану академікині Ганни ЧМІЛЬ» присвячено знаковій для культури України постаті – відомій вченій, педагогині, докторці філософських наук, професорці, академікині Національної академії мистецтв України, дослідниці, організаторці реформування і розбудови кіномистецтва в незалежній Україні, директорці Інституту культурології НАМ України **Ганні Павлівні ЧМІЛЬ**.

Діяльність Ганни Павлівни – гармонійна синергія плідних наукових розвідок, державницької позиції, мистецького пошуку й громадянської відповідальності – у всі часи наповнена професіоналізмом, людяністю, глибокою ерудицією та стратегічним мисленням. Ім'я Ганни ЧМІЛЬ – синонім інтелектуальної гідності, культурної дипломатії та істинної любові до України. Продюсерський талант Ганни ЧМІЛЬ сприяв появі художніх фільмів «Другорядні люди», «Чеховські мотиви» (режисер Кіра Муратова), «Мамай» (режисер Олесь Санін), інші кінострічки, що стали маркерами української культури, відкриваючи світові глибину національної душі.

Орден Княгині Ольги III ступеня, Велика Золота медаль НАМ України, численні нагороди й почесні відзнаки означили здобутки Ганни Павлівни ЧМІЛЬ.

В Інституті культурології НАМ України Ганна Павлівна ЧМІЛЬ створила простір ефективного наукового пошуку, міждисциплінарного діалогу та формування сучасного культурологічного і філософського дискурсу, що сприяє становленню нових поколінь дослідників культури.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

Видання, ініційоване колективом Інституту культурології НАМ України, містить наукові статті та есеї провідних дослідників наукових інституцій Національної академії мистецтв України: Інституту культурології та Інституту проблем сучасного мистецтва, інтерв'ю з Ганною ЧМІЛЬ з питань розвитку кінематографу та організації кіновиробництва, матеріали архівів ЗМІ.

Видання адресоване всім, хто цікавиться філософією, кіномистецтвом і культурою України.



Eeci

Ольга БЕНЧ,
*PhD, ArtD, професор,
професорка Католицького університету
в Ружомберку, Словацька республіка,
Київського столичного університету ім. Б. Грінченка,
народна артистка України*

ЖИТТЯ – ЦЕ ЗУСТРІЧ З ЛЮДЬМИ: ДОБРОЧЕСНІСТЬ ГАННИ ПАВЛІВНИ ЧМІЛЬ

Наш національний геній Микола Гоголь сказав такі мудрі слова, що кожна людина в житті прагне, щоб її розуміли так, ким вона є насправді, але кожен розуміє її так, ким він є сам. Тому на довгій життєвій дорозі зустрічі з людьми, які світоглядно споріднені тобі у питаннях сутності Життя, є, звісно, Щастям. З Ганною Павлівною мені в Житті дуже пощастило (приватно я називаю її ласкаво, по-нашому – Ганнуся). Ми зустрілися вперше віч-на-віч у Міністерстві культури 2005 року, куди мене призначили заступником Міністра культури, й донині йдемо дорогою взаємної поваги, порозуміння і підтримки.

Чеснота, яку я хочу насамперед виокремити в цій яскравій особистості, – це Справедливість. Для Ганни Павлівни Справедливість є щоденною звичкою, через яку вона вільно робить те, що об'єктивно справедливо: привласнює не так багато, а дає не надто мало, а коли приходять тяжкі часи, то навпаки, вона бере на себе не надто мало, а іншим завдає не так багато. Справедливість для Ганни Павлівни не має ознак зовнішнього, формального припису, а діє як внутрішня спонука, притаманна приро-

ді українського звичаєвого права, – умінню ладувати Життя за законами гараздів. Це і є сутністю Справедливості за вченням Арістотеля.

Друга Чеснота, якою наділена Ганна Павлівна, – це потреба й уміння жити в спілці з іншими людьми за принципами взаємної поваги один до одного, яку можна означити як Дружба. Розуміння того, що не лише матеріальні потреби змушують людину єднатися і жити у суспільстві, але є й моральна необхідність жити й діяти з подібними собі людьми задля спільного Добра. Як керівник на різних посадах, Ганна Павлівна має Талант єднати людей у духовну цілісність на засадах спільної мети задля інтересів держави.

Ганна Павлівна Чміль є напрочуд органічною постаттю, яка поєднує у собі Талант ученого, педагога, керівника й культурно-громадського діяча. Кожна із цих граней її Таланту репрезентує одвічний моральний принцип українців, який Григорій Сковорода геніально окреслював як триєдність думки, слова й дії: як думаю, так говорю, як говорю, так і дію. Оця міцна духовна системність мислення Ганни Павлівни дала їй міцний фундамент у самореалізації себе як цілісної особистості й послідовному утвердженні впродовж Життя принципів Добра, Справедливості та Правди.

Олена БЕРЕГОВА,
*докторка мистецтвознавства, професорка,
заступниця директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України,
членкиня-кореспондентка Національної
академії мистецтв України*

ГАННА ЧМІЛЬ – АРХІТЕКТОРКА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

У світі, де кадри змінюються швидше, ніж думки, де культура часто губиться в шумі інформаційного простору, є люди, які тримають її, як свічу, – обережно, з любов'ю, не даючи їй згаснути. Ганна Павлівна Чміль – одна з таких берегинь української культури. Її життя і діяльність – це приклад невтомного подвижницького служіння українській культурі, мові, мистецтву, людині.

У період становлення української державності після 1991 року, коли національний культурний простір ще залишався фрагментованим і здебільшого русифікованим, Ганна Павлівна Чміль стала однією з ключових фігур, які системно впроваджували українізацію в сферу культури. Її діяльність як заступниці міністра культури і мистецтв України (1995–2001), а згодом заступниці державного секретаря цього ж Міністерства (2001–2003), була спрямована на відновлення української мови, традицій та культурної пам'яті в публічному просторі.

Одним із найважливіших напрямів її роботи було запровадження системи дублювання, озвучення і субтитрування фільмів іноземного виробництва українською мовою, що стало пе-

реломним моментом у формуванні україномовного медіаполя. До цього більшість фільмів трансливалися російською, що підсилювало мовну асиміляцію, розмивало українську національну ідентичність і заважало формуванню української політичної нації. Завдяки зусиллям Ганни Чміль українська мова почала звучати на телебаченні, у кінотеатрах, під час культурних заходів – не як виняток, а як норма.

На початку 2000-х років Ганна Чміль активно долучилася до розвитку українського кіновиробництва не лише як державна діячка, а й як продюсерка художніх і документальних фільмів, що здобули визнання на міжнародному рівні. Завдяки реалізованому нею продюсуванню фільмів видатних українських кінорежисерів Кіри Муратової, Олеса Саніна, Оксани Чепелик та інших український кінематограф вийшов з-під впливу російського медіаринку і почав завоювати самостійні позиції у світовому кіномистецтві. У цьому контексті доречно буде пригадати художні фільми, продюсеркою яких виступила Ганна Чміль. Це, зокрема, фільми всесвітньо відомої режисерки Кіри Муратової «Другорядні люди» (2001) та «Чеховські мотиви» (2002) – обидві стрічки отримали численні призи міжнародних кінофестивалів та схвальні відгуки критиків за експериментальну форму та глибокий психологізм. «Мамай» (2003, режисер Олесь Санін) – один з перших українських фільмів, номінованих на премію «Оскар» як претендент від України. Стрічка отримала Державну премію України імені Олександра Довженка.

Ганна Чміль стала також продюсеркою документального фільму «Реальний майстер-клас» (2008, режисерка Оксана Чепелик), присвяченого дослідженню процесів творчості та культурної взаємодії.

Окрім продюсерської роботи, Ганна Павлівна неодноразово брала участь у створенні сценаріїв таких кінострічок, як «Леопольд, або Втеча від свободи» (1999) (режисер – Роман Ширман), фільми режисера Ростислава Плахова-Модестова «Витоки. Повість минулих літ» (2001), «Ще як були козаками. У колі першим»

(2002), «Загублений рай» (2008). До речі, у фільмі «Загублений рай», який було знято до 200-річчя Миколи Гоголя, Г. Чміль виступила як авторка сценарію, продюсерка та наукова консультантка, що підкреслює її глибоку залученість у створення фільму не лише як управлінця у сфері кінематографу, а й як інтелектуальної співтворчині. Усі ці сценарії склали серію культурологічних проєктів, які Г. Чміль реалізовувала у співпраці з українськими кінорежисерами, поєднуючи історичну реконструкцію з філософським осмисленням української культурної спадщини.

Вагомим внеском Ганни Павлівни Чміль у формування сучасного культурного простору України була її управлінська діяльність у сфері кінематографії, зокрема на посаді голови Державної служби кінематографії Міністерства культури і туризму України (2006–2010), де вона координувала державну політику у сфері кіно, сприяла впровадженню продюсерської моделі кіновиробництва, захисту авторських прав кіномитців та українізації кіно. Також Г. П. Чміль активно працювала над збереженням та популяризацією національної кіноспадщини, виконуючи у 2010–2011 роках обов'язки генерального директора Національного центру Олександра Довженка – головної архівної установи українського кінематографу.

Вона також була однією з ініціаторів створення телеканалу «Культура», який став платформою для трансляції україномовного контенту: театральних вистав, документальних фільмів, музичних програм, дискусій з митцями та інтелектуалами. Це був унікальний в українському культурному просторі медіапроєкт та одночасно інструмент культурної політики, що сприяв формуванню національної ідентичності через екранну комунікацію.

На початку 2000-х років, коли український медіапростір переживав трансформацію від пострадянської інерції до пошуку національної ідентичності, виникла потреба у створенні телеканалу, який би не просто інформував громадян про важливі події суспільного життя, а формував культурну свідомість. Не в

останню чергу завдяки зусиллям Ганни Павлівни Чміль – філософа, культурологині, медіаекспертки, державної діячки – було створено умови для запуску телеканалу «Культура».

Ганна Павлівна Чміль активно просувала ідею створення спеціалізованого державного телеканалу, присвяченого культурі. Її бачення було чітким: телеканал має стати платформою для збереження, популяризації та осмислення української культурної спадщини, а також для підтримки сучасного мистецтва, освіти і духовного розвитку. Ганна Павлівна також запропонувала власне бачення механізму фінансової підтримки новоствореного каналу.

В одному з інтерв'ю, яке мені пощастило взяти у березні 2000 року у Ганни Павлівни як тодішньої заступниці міністра культури і мистецтв, вона запропонувала прискорити прийняття закону про збір від реклами і спрямувати п'ять відсотків від суми збору не тільки на розвиток національного кінематографу, як було визначено в проєкті закону, а й на створення культурологічних програм. Також Ганна Павлівна повідомила про альтернативний проєкт телеканалу «Культура», який розроблявся на базі Національної кінематеки України з урахуванням культурних потреб українського глядача. «Зважаючи на те, що основним програмним продуктом телебачення більшість наших громадян вважає фільм, то п'ять тисяч фільмів вітчизняного виробництва, що зберігаються у фондах Національної кінематеки, вже зараз могли б стати основою для щоденного 2–3-годинного мовлення каналу «Культура», – сказала тоді Г. П. Чміль (Берегова, с. 5).

Ганна Чміль не лише ініціювала створення каналу, а й розробила його концептуальну модель, яка поєднувала культурологічні, філософські та медіакомунікаційні підходи. Вона наполягала на тому, що «Культура» має бути не комерційним, а просвітницьким проєктом, здатним протистояти засиллю розважального контенту. Її ідеї знайшли відображення у програмній політиці каналу: трансляції театральних вистав, документаль-

них фільмів, музичних концертів, лекцій, дискусій з митцями та інтелектуалами.

Сьогодні телеканал «Культура» – це не просто телевізійна станція, а символ культурної стійкості, і його поява – результат стратегічного мислення, наукової глибини та державницької позиції Ганни Чміль. Її внесок у розвиток україномовного мовлення та культурологічного контенту українського телеєфіру є неоціненним.

Діяльність Ганни Чміль часто охоплювала законотворчу сферу: вона брала участь у розробленні низки законів, що регулювали авторські права, продюсерську систему кіновиробництва, публічний показ фільмів, а також розвиток кінообслуговування громадян – усе це в контексті українізації інформаційного простору.

Від 2011 року діяльність Ганни Павлівни Чміль пов'язана з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України, де вона обіймала посади радника при дирекції (2011–2013), завідувачки відділу світової культури та міжнародних культурних зв'язків (2013–2019), а від 2019 року і до сьогодні вона є директоркою цієї наукової установи.

У своїх наукових працях, зокрема в монографії «Екранна культура: плюральність проявів» (2003), Чміль обґрунтовує роль медіа в сучасній культурній реальності, які вважає не лише засобом передачі інформації, а механізмом конструювання нової культурної реальності, інструментом культурної політики, здатним впливати на суспільні цінності, естетичні орієнтири та національну пам'ять. Вона пише: «Українізація – це не повернення до минулого, а створення нового культурного простору, де українська мова і смисли є основою комунікації» (Чміль, с. 64).

За час роботи в Інституті культурології НАМ України Г. П. Чміль була керівником тем фундаментальних наукових досліджень «Візуалізація сучасного культурного простору» (2013–2017), «Культуротворчий простір екрану: сучасні інтерпретації і смисли» (2018–2020), «Екранна культура в реаліях по-

стсучасності: глобальне суспільство, медіа-технології, рекламна пам'ять» (2021–2024). Результатом розробки цих актуальних у сучасній гуманітаристиці тем стали численні статті вченої, її монографічні праці «Візуалізація реального в сучасному культурному просторі» (2013, у співавторстві з Н. Корабльовою), «Людина – екран: візуальна антропологія (пост)сучасності» (2020), «Антропологія образів Ното на екранній поверхні» (2024), присвячені трансформації образу людини в умовах візуального перенасичення.

Сьогодні Ганна Павлівна Чміль є одним з духовних стратегів формування українського культурного простору, вона доклала багато зусиль і продовжує плекати інформаційний ландшафт України, нову культурну екосистему, де українська мова, мистецтво, пам'ять і культурна спадщина є основою національного самовираження. Її внесок у розвиток української культури – це приклад стратегічного мислення, глибокої наукової рефлексії та державницької відповідальності.

Література:

1. Берегова О. Україні – свою «Культуру». *Україна молода*, 1 квітня 2000 року, № 60 (1380), с. 5.
2. Чміль Г. «Людина – екран: візуальна антропологія (пост)сучасності» (2020): монографія. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 256 с.

Оксана БІТАЄВА,

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
заступниця директора з науково-грантових питань
Інституту культурології НАМ України*

КЕРІВНИК, НАУКОВЕЦЬ, ОСОБИСТІСТЬ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ГАННИ ПАВЛІВНИ ЧМІЛЬ

Коли я згадую роботу поруч із Ганною Павлівною, то з'являється відчуття, ніби я прожила цілу маленьку епоху. Здається, ніби зовсім недавно вперше увійшла до її кабінету на посаді старшого наукового співробітника, а згодом і заступника. У пам'яті ще свіже те хвилювання, коли доводилося звикати до нового місця, до нових обов'язків і, що найважливіше, до нового керівника. У мене, як у кожної людини, яка вперше приходить у новий колектив, виникали хвилювання, чи зможу виправдати довіру керівника, чи зможу знайти правильні слова і зробити відповідні вчинки, щоб стати гідним членом команди.

Але всі ці сумніви розвіялися вже після перших днів роботи з Ганною Павлівною. Вона зустріла мене спокійно, уважно, з тією теплотою, яка одразу надає впевненості. Я побачила перед собою не просто керівника, а людину, в якій дивовижним чином поєдналися наукова глибина, мудрість, вимогливість і водночас щирість та людяність. У той момент прийшло розуміння: працювати під її керівництвом – це справжній шанс і велика честь.

Шановна Ганно Павлівно! Значну частину життя Ви присвятили науці, а саме культурології. Це слово для багатьох здається абстрактним, але у Вашому житті воно набуло конкретного змісту. Ви довели, що культурологія – це не лише про культурологічні дослідження, а про саму людину, про наше вміння чути один одного, бачити цінність у традиціях і водночас сміливо крокувати у майбутнє. Ваші наукові праці, Ваша здатність пояснювати складні речі простою мовою – усе це сформувало цілу школу послідовників. Але для мене найцінніше – те, що Ви самі є живим

утіленням цієї науки. У кожному Вашому слові відчувається повага до культури, до людського світу, до духовних основ, на яких ми всі стоїмо, якими керуємось у складних ситуаціях сьогодення.

Коли я думаю про Ваш шлях, то бачу перед собою довгу й насичену дорогу. Це конференції та статті, монографії, численні наукові праці а також багато людей, яким пощастило працювати з Вами, які пам'ятають Вас і завжди згадують із вдячністю. Це вміння не зупинятися навіть тоді, коли інші втомлюються. Це сила характеру, яка дає змогу долати труднощі й надихати тих, хто поруч. У Вашому житті є чимало досягнень, якими можна пишатися, але найголовніше досягнення – це Ви самі, Ваша особистість, яка лишає слід у серцях людей. Я маю честь спостерігати за тим, як Ви керуєте нашим колективом. Це особливе мистецтво. Ви вмієте бути вимогливою, але ніколи – байдужою. Ви вмієте підтримати словом, навіть коли критикуєте. Ви бачите сильні сторони кожного й даєте можливість розкритися. І це справді безцінно. Адже в сучасному світі так рідко зустрінеш керівника, який не лише організовує роботу, а й створює атмосферу довіри та співпраці. Для мене робота поруч з Вами – це школа. Школа не лише професійних навичок, а й людяності, відповідальності, вміння мислити широко. Ви показали мені, що справжній керівник – це не лише посада чи титул, а людина, яка вміє вести інших за собою прикладом, а не наказами. І за це я вдячна Вам найбільше.

Ваш ювілей – це не лише Ваше свято. Це свято для нас усіх, хто має щастя працювати з Вами. Бо Ваша енергія, Ваша відданість справі, Ваша доброта відчутні у кожній справі, у кожному дні нашої роботи. Ви залишаєтесь прикладом активності й невичерпного оптимізму, який надихає нас вірити, що вік – це не межа, а лише число, за яким стоїть мудрість і досвід.

Дякую Вам за час роботи поруч із Вами, який для мене став дорогоцінним досвідом. Я вірю, що попереду ще багато спільних проєктів, багато успіхів і здобутків. І хай цей ювілей стане лише ще одним кроком до нових вершин.

Олександр БУЦЕНКО,

*радник при дирекції Інституту культурології НАМ України,
директор Центру розвитку «Демократія через культуру»*

УСТРЕМЛІННЯ ЯК МОРАЛЬНИЙ ІМПЕРАТИВ

Цей спогад невпинно повторюється, наче сон, хоч я виразно пам'ятаю ті миті, навіть обличчя перехожих, запах центральної вулиці Нурчепинга, другого за розміром шведського міста, після Стокгольма, коли ми, три-чотири особи, учасники української делегації до Швеції, зокрема Ганна Павлівна Чміль, тоді голова Державної служби кінематографії Міністерства культури і туризму України, я та мери двох українських міст поспішали з однієї зустрічі на іншу, запізнювались, а тому трохи не бігли вулицею. «Що трапилось? Якесь лихо, пожежа?» – співчутливо зупинялися перехожі. Ні-ні, заспокоювали ми, засапуючись, просто запізнюємося на важливу зустріч. Тоді все гаразд, посміхалися шведи, не варто бігти, нікуди не втече зустріч, і все буде гаразд.

Спершу я думав, що повторюваний спогад – це ніби метафора нашого постійного поспіху, звички незмінно бігти, виправдовуючи цим неминучі втрати. Але недавно, гортаючи монографію Г.П. Чміль «Екранна культура: плюральність проявів» (2003), я наштотхнувся на один із, як модно казати, «маркерів» сучасної творчої людини – устремління.

Словник української мови в 20-ти томах дає визначення слову «устремління» як «цілеспрямоване прагнення до чогось». І той спогад, пов'язаний з Ганною Павлівною Чміль, набув зовсім

іншої тональності, ніби розкриваючи прихований образ. Незмінне прагнення до нової висоти – чи то в професійній мистецькій, чи організаторсько-продюсерській діяльності, чи в суспільному й особистому житті, є і живильною силою, і тягарем, який Ганна Павлівна мужньо несе вже багато років. Устремління – це не просто прагнення чогось досягнути та рух уперед, але й уміння озирнутися, осмислити, а часом – переосмислити пройдений шлях. Це численні здобутки і в галузі культури, і мови, і кіно, які часто-густо привласнені іншими, але від того не втратили своєї цінності. Це вміння розгледіти та підтримати таланти, надихнути їх і порадіти їхнім успіхам. Це мужність витримати критику та опалу, але не поступитися сумлінням. Це, власне, те, що примушує не зупинятися, бігти до бажаної мети, хоч як це буває складно. Мабуть, тому той невпинний спогад я умисно повторюю в пам'яті, шукаючи нового й нового змісту, такого необхідного в наш час.

Віолета ДЕМЕЩЕНКО,
докторка філософії (PhD, історія),
кандидатка історичних наук, доцентка,
завідувачка відділу культурної антропології
ІК НАМ України

ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ ГАННІ ПАВЛІВНІ ЧМІЛЬ

Я надзвичайно вдячна долі за зустріч з Ганною Павлівною Чміль. Вона є відомим українським науковцем, культурологом, філософом, кінознавцем, організатором кіновиробництва, членом Спілки кінематографістів України, педагогом.

Окрім того, що Ганна Павлівна – прекрасна, талановита, розумна інтелігентна людина, серйозний учений, академік і керівник Інституту культурології, вона завжди вражає мене своєю людяністю. Важко уявити іншого керівника на її місці. Може здаватися, що в її кишені багато ключів до душі кожного, з ким вона спілкується, але так і є: у неї з кожним своя розмова, і вона завжди може знайти потрібний ключ до людини й правильну ноту в спілкуванні. У скрутні життєві моменти вона завжди допомагає людям, і неодноразово це було і в нашому інститутському колективі. Це говорить про те, що вона надійний колега, партнер і товариш.

Мені подобається в Ганні Павлівні те, що вона не відстає від сучасності і завжди намагається бути в тренді як у житті, так і в науці. У неї прекрасне почуття гумору, вона вміє гарненько пошуткувати сама з себе, а це насамперед ознака високого інтелекту. Вона із захватом підхоплює і розвиває нові ідеї, нові наукові віяння у своїх дослідженнях. Ганна Павлівна завжди підтримує

молодь, намагається допомогти порадами, радіє, коли молодим ученим вдається зробити внесок в українську науку, підвищити свій статус, оприлюднити дослідження на міжнародному рівні.

Я завжди зацікавлено спостерігаю, коли вона в «муках народжує» нову монографію і бідкається, що думок немає, а потім може перекреслити все і зробити зовсім інакше, ніж було, і, що цікаво, навіть краще, бо якось увечері за кавою в неї відкрився потік свідомості, і вона знайшла те, над чим так довго мучилася. Оскільки Ганна Павлівна за знаком зодіаку Терези, то вона постійно шукає рівновагу, але її перфекціонізм досить серйозно заважає це робити.

У робочому кабінеті Ганни Павлівни стіл завжди заповнений паперами: дисертаціями, статтями, монографіями, службовими документами. Я завжди дивуюсь, звідки в неї стільки енергії і сили на цю титанічну роботу, хоча вона сама визнає, що по суті для неї кава, як паливо для машини, а звідти й сили.

Ганна Павлівна, окрім інтенсивної і напруженої наукової роботи, відповідальності за колектив інституту і загалом його існування, ще успішно встигає здійснювати педагогічну діяльність, зокрема працюючи з магістрами факультету кіно і телебачення КНУКиМ.

Сміливо можна говорити про те, що сучасне українське кіномистецтво має подякувати Ганні Павлівні за її серйозний внесок в його розвиток і підтримку. З 1995 по 2001 р. вона працювала заступником міністра культури і мистецтв України. З 2006 по 2010 р. вона була головою Державної служби кінематографії Міністерства культури і туризму України, а з 2010 по 2011 р. в.о. генерального директора Національного центру Олександра Довженка. Вона постійно підтримувала й підтримує талановитих кінорежисерів, була продюсером художніх фільмів: «Другорядні люди» (2001 р.) та «Чеховські мотиви» (2002 р.) режисера К. Муратової, «Мамай» (2003 р.) режисера О. Саніна; документального фільму «Реальний майстер-клас» режисер О. Чепелик (2008 р.). Окрім цього, вона брала участь у створенні сценарі-

їв фільмів «Леопольд, або Втеча від свободи» (1999 р.), також у співавторстві з Р. Плаховим-Модестовим: «Витоки. Повість минулих літ», «Ще як були козаками. У колі першим» (2002 р.), «Загублений рай» (2008 р.), до 200-річчя М. Гоголя. За її участю було підготовлено низку законів і підзаконних актів, пов'язаних із запровадженням продюсерської системи кіновиробництва в Україні, захистом інтелектуальної власності й авторських прав, регулюванням правил публічного показу та розповсюдження фільмів, розвитком кіноіндустрії і поліпшенням кінообслуговування.

Ганна Павлівна і сьогодні проводить активну роботу з розроблення української кінотематики, публікує статті, монографії, тези, бере участь в міжнародних конференціях та форумах. Завдяки її працям з проблем філософії культури, кіномистецтва і кінематографії нашим розмовам, в яких вона щедро ділиться досвідом щодо проведення досліджень у галузі української кінематографії, я зовсім по-іншому почала сприймати як історію українського кіно, так і усвідомлювати суть його національної специфіки й мистецької складової, за що їй дуже вдячна.

Сьогодні, в ювілейний день народження, хочеться побажати Ганні Павлівні міцного здоров'я, нових досягнень, творчого натхнення, любові й тепла від рідних, близьких і друзів, визнання колективу, довгих років життя, мирного неба й перемоги України.

Руслана ДЕМЧУК,

*докторка культурології (культурологія),
кандидатка філософських наук (релігієзнавство), доцентка,
завідувачка відділу культурно-цивілізаційних досліджень
Інституту культурології НАМ України*

ПОСТАТЬ ГАННИ ПАВЛІВНИ ЧМІЛЬ У РАКУРСІ ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

У перше я потрапила до Інституту культурології НАМ України на початку 2012 року з питання організації Переддипломної практики магістрів-культурологів. Перед тим Акредитаційна комісія Магістерської програми кафедри культурології НаУК-МА (місце моєї роботи) вказала на відсутність у навчальному плані кафедри Переддипломної практики як на суттєвий недолік навчального процесу.

Справді, від часу розпаду радянської квазіімперії СРСР, коли швидко змінювалися менталітет та колективна свідомість, зокрема закладів освіти, культурологія набула актуальності як така царина знання, що функціонально здатна замінити історичний матеріалізм, спішно вилучений з вузівських навчальних планів задля європейської кореляції та інтеграції. Адже саме там критичне переосмислення модерну спонукало до ініціювання культурології як науки, презентованої Cultural Studies, Histoire culturelle, Kulturwissenschaften. Отже, культурологія була трансплантована до пострадянської системи освіти, хоча через це її сприймали або як суцільне запозичення, або вона адаптувалася, зазнаючи у процесі серйозних модифікацій. Від початку культурологія України формувалася як університетська наука, яку

розробляли фактично на трьох кафедрах культурології з акцентуацією теорії культури – у Національному університеті «Киево-Могилянська академія» (від 1992 р.) та його філії Острозькій академії, згодом у Національному педагогічному університеті ім. М. Драгоманова (від 2005 р). Також у 90-х роках було відкрито факультет культурології в Київському національному університеті культури і мистецтв, де ця спеціальність набула прикладного характеру й була пов'язана з організацією культурно-масових заходів та менеджментом культурних проєктів. (Кирилова, 2011). Тоді ж постали питання про основні атрибутивні характеристики спеціальності: проблемне поле, цілі, завдання, предмет і об'єкт, методологію та провідні методи, що ентузіастично викладачі вирішували самотужки. Хоча культурологія увійшла до системи освіти, але на момент своєї появи ще не входила до системи офіційної науки. Тож її неспланованість та несанкціонованість з боку владних структур від самого початку створили «проблему місця під сонцем» як проблему інституалізації культурології (Чумаченко, 2025).

Лише 2007 р. було створено наукову інституцію – Інститут культурології у складі Національної академії мистецтв України, який став провідною науково-дослідною установою в Україні, що мав здійснювати фундаментальні наукові дослідження в галузі культурології фахівцями-культурологами, адже наука є соціальним інститутом. Тож, коли постала чергова потреба в поетапній підготовці культурологів, то виникла ідея проведення практики МП кафедри культурології саме на базі Інституту культурології як діяльності, спрямованої, зокрема, на оволодіння навичками, необхідними для подальшої дослідницької роботи в наукових установах сфери культури. Адже проблему напрацювання принципів ідентифікації культурологічного знання, його системної організації та усвідомлення меж предметного простору не було вирішено остаточно.

Алгоритм практики передбачав, що за кожним практикантом індивідуально закріплювався відповідний куратор з числа

наукових співробітників ІК НАМ України, чії наукові інтереси перегукувалися/збігалися/корелювалися з обраними темами дипломних робіт магістрів. Підсумком практики обрано проведення Наукових круглих столів з акцентуацією тематичних досліджень молодшої генерації культурологів українських ЗВО, бо до ініціативи НаУКМА доєдналися інші кафедри культурології (Демчук, 2025). Саме в процесі організації Переддипломної практики я познайомилася з Г. Чміль як кураторкою дипломних робіт наших студентів. Слід наголосити, що Ганна Павлівна дуже сумлінно ставилася до цих обов'язків, патронуючи напрям досліджень «кіномистецтво», тим самим збагачуючи дипломи здобувачів магістерського ступеня непересічним досвідом та власними напрацюваннями. Дотепер випускники-культурологи НаУКМА згадують про їхню співпрацю з вдячністю.

У серпні 2019 р. Ганну Чміль було обрано директором Інституту культурології НАМ України, що відкрило чергові перспективи для інституалізації культурологічної науки. Адже ситуація постмодерну суттєво відкоригувала культурну рефлексію відповідно до «культурологічного повороту», тенденції тлумачити всі соціальні процеси як культурні, причому не в оцінному розумінні, а буквально, як вираження загалом критерію «людського». Культура виступає тотальністю, що не має альтернативи, її зміст ототожнюють з поняттями «світ людини», людство, соціум. Після краху численних проєктів об'єднання людства, нині культуру розглядають як останню панацею від соціальних проблем. Отже, культурологія як метатеорія являє собою втілення культуроцентризму, коли розчарування в історії призвело до зачарування культурою. Самоусвідомлення (або саморефлексія культури) і є культурологією, витлумаченою у найширшому сенсі. Втім треба визнати, що культурологія як багаторівнева система знань про культуру лише формується, розробляє свій предметний ракурс, проблемне поле та концептуальний апарат з огляду на власну методологію. Зокрема, культурологія лише структурує власний вертикальний рівень, а в горизонтальному плані вона пов'язана

з іншими науками про культуру як системна гуманітарна дисципліна. Культурологія розглядає культуру в конкретних формах, спираючись на певний матеріал (отже, допустимим є різноманітність методів залежно від типу реконструктивних культур) за допомогою так званих «теорій середнього рівня», що спираються на конкретний фактологічний матеріал. Зазначена «проективність» аж ніяк не відмінює культурологію як гуманітарне знання нового типу, тим паче не позбавляє того місця, яке вона несвідомо/свідомо посіла у сучасній світовій науці.

Нині культурологію розуміють і як нову модель існування наук, адже рефлексія культури як цілісності можлива лише в іншій, контекстуальній системі координат. Невипадково культурологія виникла у ХХ ст., коли глобальні проблеми та виклики, що постали перед людством (світові війни та революції, розпад колоніальної системи та утворення національних держав, глобалізація, етнічна диференціація), потребували нового ракурсу осмислення й репрезентації.

Тривала рефлексія стосовно культурологічного проекту якраз засвідчує його здійсненність і спроможність, а не навпаки. Обговорення культурології як навчальної дисципліни та системної науки не припиняється, навіть у поточному році опубліковано фундаментальні дослідження про це (Сабадаш, 2025). Причому в Україні дискурс академічної культурологічної науки набув національної інтерпретації у форматі скоріше *Culturology*, а не *Cultural Studies*, чия проблематика вже потребує означення як «культурографія» (Король, 2025). Адже навіть наукове пізнання світу, незважаючи на декларацію неупередженості, не може бути суцільно нейтральним без латентного впливу на дослідника ментальної картини світу. Тож постнекласична галузь знання – Культурологія розвивається, ускладнюється, детермінується, проте універсальним може стати не лише константне, а й мінливе.

Культурологія – комплексна гуманітарна наука про культуру як основу людського буття, її генезу та історико-соціальні кон-

тексти, зміст, структуру і функції, закономірності, системні взаємозв'язки, засоби і форми оприявлення. Має міждисциплінарний статус, проте утримує власне предметно-проблемне ядро. Культурологія «компонує» культурну реальність, розпорошену між предметними царинами соціогуманітарного знання, онтологізуючи культуру як цілісність.

Не сумніваюсь, що під керівництвом Ганни Павлівни Чміль, чий ювілей ми цьогоріч відзначаємо, Інститут культурології НАМ України не лише подолає різноманітні виклики, а й реалізує амбітні проекти. Зокрема і надалі досліджуватиме проблематику культурологічного знання, у тому числі обумовлену (доцільним/недоцільним) зміненням шифрів освітніх програм галузі на В 12 «Culturology and Museology», що спонукатиме до подальшої академічної рефлексії шляхів розвитку культурології України.

Література:

1. Демчук, Руслана (2025). Переддипломна дослідницька практика в системі культурологічної освіти (на прикладі кафедри культурології НаУКМА). *Культурно-цивілізаційна проблематика у дослідженнях молодих науковців*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглого столу Інституту культурології НАМ України та каф. культурології НаУКМА, Київ, 17 квітня 2025 р. Київ: ІК НАМ України. С. 70–73.
2. Кирилова, Ольга (2011). Українська культурологія у східно-західних контекстах. *Критика*. Число 7–8 (165–166). С. 29–35.
3. Король, Денис (2025). Culturology vs Cultural Studies the Kyiv-Mohyla academy case. *Культурно-цивілізаційна проблематика у дослідженнях молодих науковців*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглого столу Інституту культурології НАМ України та каф. культурології НаУКМА, Київ, 17 квітня 2025 р. Київ: ІК НАМ України. С. 74–76.
4. Сабадаш, Юлія (2025). *Дослідницький простір української культурології: сучасний стан, перспективи*. Київ: Ліра-К, 2025. 236 с.
5. Чумаченко, Борис (2025). Культурологія: вчора, сьогодні, завтра. *Культурно-цивілізаційна проблематика у дослідженнях молодих науковців*: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглого столу Інституту культурології НАМ України та каф. культурології НаУКМА, Київ, 17 квітня 2025 р. Київ: ІК НАМ України. С. 31–33.

Валентина ДЕМ'ЯН,
*наукова співробітниця відділу екранної культури
та інформаціоналізму Інституту культурології НАМ України*

ГАННА ЧМІЛЬ: ЛЮДСЬКЕ В ЛЮДСЬКОМУ

У продовж останнього часу ми все частіше звертаємося до дискурсу щодо ролі людини в процесах, пов'язаних з культурою, філософією, переосмисленнями історичних цінностей. Уперше вислів «побачити людське в людському» я почула на одній з конференцій у доповіді наприкінці 90-х від Ганни Павлівни Чміль. Це, скоріше, була не так наукова доповідь, як намагання побудови діалогу, порушення подекуди складних питань, на кшталт тих, які постають з особливою гостротою перед нами сьогодні, а саме: чи можемо ми дозволити, як колись влучно висловився Вацлав Гавел, людині стати центром всесвіту і призвести до його руйнування, чи все таки, як тоді зазначала Ганна Павлівна, ми будемо намагатися знайти ті цінності, які зроблять інший поворот до людини, її духовності, інтелекту, зрештою, осмислення критеріїв людяності.

Мені б не хотілося у цьому короткому нарисі говорити про Ганну Чміль ні як про блискучого науковця, що, звісно, є правдою – її роботи скажуть самі за себе, ні як про професійного менеджера, а в її діяльності органічно вплетена здатність до філософського осмислення світу й блискучого менеджменту. Для мене є більш важливим її здатність спонукати замислитися над глибокими і важливими питаннями, водночас робити це так, ніби ти як людина, дослідник сам прийшов до цих тем чи проблем. І саме такими питаннями є оце її «людське в людському».

Вона, розмірковуючи, ставила питання, які спонукали замислитися, то де це людське, оцей світ з його жорстокістю й милосердям, порушенням прав людини чи всебічною підтримкою, мистецтво, яке балансує на межі геніальності та провалу, чи може воно стати опорою для людини, дати їй відповіді на питання, які турбують, чи зроблять людину центром всесвіту та призведуть до власної кризи на особистісному рівні.

Другим не менш важливим критерієм, як на мене, є її глибоке розуміння та повага до особистості, підхід, що кожна людина насамперед є джерелом знань і натхнення, особистість, яка не тільки бере, а й віддає, почасти цього не усвідомлюючи, і ця особистість має право на пошуки себе, помилки, чи й втечу від себе. У моєму випадку, а тут я можу говорити тільки про власний досвід, її сприйняття мене такою, якою є, було свого роду ударом об реальність, поворотом до давно відкинутих чи схованих тем, пошуку відповідей на ті складні питання, зокрема пошуку людського в людині, певної істини для себе чи в собі.

Закінчу цей короткий та дещо сумбурний допис словами вдячності за натхнення до пошуку, повернення до питань, які були відкладені в шафку. Мені здається, що кожен з авторів цього збірника хотів розповісти про своє. Моєю метою було показати, що є люди, які спонукають до роздумів та пошуків. І такою людиною є Ганна Чміль.

Наталія ЗАГОСКІНА,
*завідувачка відділу наукового редагування та видавничої
діяльності Інституту культурології НАМ України*

ГАННА ПАВЛІВНА ЧМІЛЬ: АСТРОПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ

Характеристика градусу, в якому стоїть Сонце

«Місячне світло падає на маленьку хатину, що стоїть серед лісових дерев. Тільки-но минула буря» – вказує на людину, на яку злобливі планети не мають впливу і яка задовольняється малим, виявляючи доброту й симпатію до людей і тварин. Маючи благочестивий і сприйнятливий характер, вона здатна здобувати знання з астральних джерел, а також спостерігаючи за атмосферними явищами. Ця людина має хороший вплив на інших людей, вносячи мир і злагоду туди, де їх немає. Це символ Гармонії» (Ісидор Космінський).

Сонце знаходиться в I-му домі натальної карти і ототожнюється із сильною волею, життєвою силою, сильною самосвідомістю, підприємливістю. Це яскраво виражені індивідуалісти. Хороша здатність до регенерації, яка допомагає швидко побороти нездужання і хвороби. Готові довго і важко працювати, щоб досягти поваги і престижу, що для них дуже важливо.

Надзвичайно виражене почуття власного «я», і тому людина та її бажання справляють сильне враження на інших. Лідер для тих, хто чекає, щоб їх направили, але можливе суперництво і часто конфліктність з іншими сильними індивідуальностями.

Сонце в Терезах

Людина–Терези: тонка, вишукана, делікатна. Найменша неприємність, сварка виводить її з рівноваги. Вона все життя лише тим і займається, що береже і відновлює цю рівновагу.

Хоче кохати і бути коханою; взагалі почувається добре тільки в атмосфері симпатії. В атмосфері байдужості тужить і може захворіти. Схильна поступатися чужій думці і першою миритися у сварці.

Боротьба за місце під Сонцем, насильство для неї – чужі.

У цілому Терези – тендітна, акуратна й вразлива людина. Найменша образа, чиєсь зухвальство – і вона може захворіти. Терезам рекомендовано пити більше рідини в години відпочинку, влаштовувати собі «яблучні дні» (дренаж нирок). З елементів – сірка, фосфор. З трав – базилік. Корисні прогулянки, робота в саду, танці. Терезам необхідна атмосфера сердечності й тепла, а також сексуальна рівновага (задовільний партнер).

Влада розвинених Терезів полягає в тому, що вони зможуть збалансувати найважчу, напружену і суперечливу ситуацію, користуючись дуже глибоким і точним її сприйняттям (яким вони багато в чому завдячують Венері) і легкими впливами, виконаними з венеріанською межею і невимушеністю; точно виконана венеріанська усмішка може зробити більше, ніж здається взагалі мислимим більш прямолінійним планетам і знакам.

Кульмінуючий Сатурн символізує стрижень розвинених Терезів, який надає їм стійкості й водночас мудрості у вирішенні проблеми досягнення гармонії в конкретних ситуаціях. Сатурн буквально матеріалізує занадто повітряні Терези, звертаючи їх до більш практичного погляду на речі і скорочуючи розмах їхніх коливань в ідеальних ментальних сферах, до чого вони в своїй вищій октаві дуже схильні. Непропрацьовані Терези можуть викликати сильне роздратування, відходячи від вирішення конкретної проблеми шляхом розгляду її з нескінченної кількості різних поглядів, які ніяк не пов'язані із сутністю справи. Пропрацьований Сатурн дає Терезам мудрість царя Соломона і

його методи вирішення суперечок, іноді занадто мудрі на шкоду Марсу, який при прояві Сатурна може піти в остаточне вигнання; тільки у вищій октаві Терезів досягається повний узгоджений розвиток принципів цих планет; це справжні дипломати, юристи і законодавці-практики, які тонко відчують свій народ і його спосіб інтерпретації системи законів.

Аспекти Сонця і Місяця: гармонія створення й потенціалу сил, зі спадковістю і звичками, хороші життєві сили, здоров'я, опірність, відновлюваність. Рівновага чоловічих і жіночих складових частин. Притягують протилежну стать.

Сонце в гармонійному аспекті з Юпітером: вогняний відтінок, ентузіазм, оптимізм, стихійність у релігійних, філософських, соціальних і законодавчих питаннях, але не тільки в фізичному плані, як у Марса: позитивізм, альтруїзм, користуються довірою і співпрацею, що дає успіх у справах. Випромінюють задоволення і впевненість у собі, ніколи не бувають до кінця переможені, великодушно допомагають іншим. Порядні, дотримуються моральних і релігійних норм. Дар пророцтва, часто відходять від світського життя, щоб бути серед книжок і близьких друзів.

Місяць у Водолії: у гармонійних аспектах у характері людини проявляються такі якості, як вірність, сталість у почуттях, щирість, товарицькість, доброзичливість, гуманність, впевненість, бажання допомагати, незалежність, передбачливість, розсудливість, оригінальність, винахідливість. Найсильніша інтуїція і сприйнятливість, оригінальний таланти і багата уява, підсвідомий потяг до всього дивного і незвичайного, інтерес до політики, освіти, науки.

Місяць у гармонійній взаємодії з Меркурієм: Місяць одухотворює розум, а Меркурій наділяє розумом душу. Розум живий, плідний, ясний, світлий, сприйнятливий, практичний, кмітливий, дотепний, всебічний; сильний інтелект, мудрість; вроджені здібності й таланти аж до геніальності. Здібності та інтерес до літератури і мов, логічне, ясне викладення думок, дар

красномовства. Здатність розуміти інших, привітність, пристосовність, велика духовна і фізична активність, розумна поведінка. Любов до змін і різноманітності; здібності до торгівлі. Уміння знайти потрібне слово, що доходить до серця кожної людини, що добре для популярного письменника, журналіста, політика.

Місяць у поєднанні та гармонійних аспектах з Венерою: вказує на доброту, ніжність, симпатичність, ласкавість, привабливість, чарівність, співчуття, милосердя, душевну м'якість, уважність, тактовність, миролюбність, поступливість, смиренність, веселу вдачу, святковість, талант у мистецтві та літературі, матеріальне благополуччя; смак, шарм, елегантність.

Місяць у гармонійних аспектах з Марсом: дає енергійну, сміливу, підприємливу натуру; ентузіазм, натхнення, винахідливість, доброзичливість, довіру оточення, багато друзів і знайомих; здоровий глузд, практичність, вміння знаходити практичну вигоду, реалізм, матеріальне благополуччя, успіх і удачу, вигоду й прибуток у справах та заняттях; сприятливі зміни, удачу в коханні.

Місяць у гармонійних аспектах з Нептуном: багата уява, чуйність, чутливість, сприйнятливність, сенситивність (аспект екстрасенсів), здатність до телепатії, високі стани свідомості; обережність; співчуття, милосердя; хороший матеріальний добробут.

Ірина ЗУБАВІНА,

*докторка мистецтвознавства, професорка,
академікиня Національної академії мистецтв України*

[НЕ]ОДА

Чарівна, мудра, незламна, чуйна, справедлива, не пафосна, елегантна, тактовна, надійна, сильна, стильна, дружня... Усе, що хочеться написати про Ганну Павлівну, матиме вигляд відчайдушно комплементарного панегірика попри глибоку щирість кожного слова. Щоб уникнути певної одоподібності, умисно вирішила навести маленький епізод, про який Ганна Павлівна точно не пам'ятає, а для мене виявився справжнім уроком.

Перша зустріч з Ганною Павлівною в її робочому кабінеті відбулася років тридцять тому, ще за часів існування касетних диктофонів. Пам'ятаю свою ретельну підготовку до інтерв'ю із заступником міністра культури, радше – міністром кіно, адже саме так кінематографічна спільнота величала Ганну Чміль. До того мені доводилось зустрічати її, тендітну, гарну, розумну, хіба що на різноманітних гомінких заходах – кінофестивалях, зібраннях у Будинку кіно тощо. А тут – справжнісінька «аудієнція» в знаковому приміщенні на вулиці Франка! Пафосний вхід до міністерства, кілька сходинок до охорони, потім – двері праворуч з іменною табличкою. Дизайн кабінету не привернув уваги. Здається, мінімалістичний: стіл, шафа, пара стільців. То було неважливим, оскільки центрувала простір енергія господині цього приміщення. Під час бесіди я захопилась цікавими

міркуваннями Ганни Павлівни (а сформулювати небанально думку вона-таки вміє!). Сиджу, тішусь, який чудовий матеріал може вийти для газети, на той час доволі популярного видання. На превеликий жаль, не все сталося, як гадалося. Виявилось, що диктофон з якоїсь причини записав лише перші кілька хвилин з довгого діалогу, а насправді – яскравого, переконливого монологу Ганни Павлівни. Не наважившись відступити від тексту оригіналу (а текст-то й не записався!) та перекрутити розумні думки поважного фахівця, мені довелося включити в публікацію лише ті фрази, що вдалося запам'ятати. Тому замість розлогого матеріалу вийшов дуже короткий. Не знаю, чи бачила його Ганна Павлівна і що подумала про лаконічність публікації, зважаючи на свій витрачений час...

Чому згадую саме цей, невинуватий для себе епізод з віддаленого минулого? Насамперед тому, що була вражена щирою доброзичливістю та демократичністю Ганни Павлівни – рисами, які притаманні далеко не всім посадовцям високого рівня. По-друге, випадок остаточно похитнув мою довіру до технічних засобів. Відтоді ведення швидкого конспекту ключових слів у паралель диктофонному запису стало моєю звичкою.

Є і більш відчутний результат впливу Ганни Павлівни: зміцнення віри в порядних людей. Роками, сказати б десятиліттями, стежу, як вона щиро допомагає колегам, всім, хто потребує підтримки і, навіть якщо весь світ проти, чинить відповідно до внутрішнього відчуття справедливості.

Насправді маю чимало підстав бути вдячною Ганні Павлівні. Неодноразово переконавшись в її найкращих людських якостях, хочу побажати ювілярці, щоб вона на довгі роки залишалася саме такою, бо кращою, гадаю, стати неможливо. Сердечно бажаю здоров'я, внутрішнього балансу, радості, творчої наснаги! Хай заповітні мрії збудуться, а найкращі очікування виправдаються!

Тимофій КОХАН,

*завідувач відділу екранної культури та інформаціоналізму
Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (PhD,
мистецтвознавство), доцент, заслужений діяч
мистецтв України*

Олена ОНІЩЕНКО,

*старша наукова співробітниця відділу теорії та історії
культури Інституту культурології НАМ України,
докторка філософських наук, професорка,
заслужена діячка науки і техніки*

ГАННА ЧМІЛЬ: ЛЮДСЬКЕ, ЗАНАДТО ЛЮДСЬКЕ

35

Турбулентні процеси, що охопили фактично всі сфери нашого сьогодення, як ніколи, актуалізують роль Особистості, яка здатна відповідати всім його вимогам і викликам. І такою Особистістю для нас, без перебільшення, є Ганна Павлівна Чміль, яку, не вдаючись до надмірного пафосу, ми вважаємо Людиною метамодерністської доби.

Загалом пані Ганна дуже органічно «вписалася» у логіку культуротворчого руху: «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм», проте саме останній етап найпоказовішим чином висвітлює особливості її творчої й людської індивідуальності.

Серед засадничих чинників метамодернізму наразі виокремимо три, що значною мірою вплинули на формування його концептуального простору – «ремісничий поворот», «постіро-нію» і рух «Нова щирість», що у своєрідний спосіб, так би мовити, акумулює в собі постать Ганни Чміль.

Варто зауважити, що її інтенції як теоретика екстрапольовані у площину і антропологічного, і методологічного, і візуального поворотів, проте саме «ремісничий», на нашу думку, так би мовити, відбиває вкрай показові індивідуальні особливості Ганни Павлівни.

Один з провідних дослідників метамодернізму Сьєрд ван Туїнен, презентуючи сутнісні ознаки «ремісничого повороту», артикулював, що він аж ніяк не протиставляє теорію й практику мистецтва, а тому, фактично, позиціонував ідею теоретико-практичного паритету в опції сучасного культуротворення.

На нашу думку, Ганна Павлівна Чміль є, вочевидь, блискучим репрезентантом цієї інтенції, оскільки, з одного боку – її ім'я практично пов'язане з культуротворчими процесами в царині української культури взагалі і українського кінематографа зокрема, а з іншого – асоціюється з визначними теоретичними проривами на теренах вітчизняної філософії, культурології та кінознавства.

І ще один конче важливий момент, що у латентному форматі містить ідея «ремісничого повороту» і який актуалізує персоналія Ганни Чміль. Йдеться про її безсумнівний Професіоналізм, Професіоналізм з великої літери, що сьогодні, як ніколи, набуває особливого значення. Адже Ганна Павлівна належить до того визначного покоління Професіоналів, котрі уможливлювали рух, що в усі часи є основою творчого процесу: *традиція – спадкоємність – новаторство*.

Другий чинник метамодерністського дискурсу, що актуалізує наше есе, пов'язаний з феноменом «постіронії», яким доволі послідовно займається Лі Константину. У своїй розвідці «Чотири обличчя постіронії» вчений, зокрема, підкреслював, що на зміну іронії приходить новий творчий, філософський та політичний проект, названий «постіронією», який все активніше входить у нашу реальність. Ці слова, ми переконані, повною мірою віддзеркалюють специфіку мислення й способу життя Ганни Павлівни Чміль, блискуче іронічне світобачення якої за-

кономірно трансформується у простір постіронії, допомагаючи їй впевнено почувати себе у карколомних реаліях нашого часу.

І останнє. У поступі «постмодернізм» – «метамодернізм» неабиякого резонансу набув концепт «Нової щирості», що актуалізує смисложиттєві проблеми сучасності й особливо наголошує на ідеї Людяності, яка, на жаль, все частіше опиняється на маргінесах нашого життя. Ми вважаємо, оскільки мали можливість переконатися на власному досвіді, що концепти «Нової щирості» дуже суголосні поглядам, позиції, а головне – вчинкам Ганни Павлівни Чміль, які для нас завжди залишатимуться людськими, занадто людськими...

Інна КУЗНЕЦОВА,

*докторка філософії (PhD, філософія), с. н. с., доцентка,
вчена секретарка Інституту культурології НАМ України*

ФІЛОСОФІЯ. КУЛЬТУРА КІНО. КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОШУК «СРОДНОЇ ПРАЦІ» ГАННИ ЧМІЛЬ

Час пошуку людиною відповіді на питання щодо свого призначення в цьому світі – час народження *філософа*...

Час пошуку людиною нової мови для образного осмислення дійсності – час народження наймолодшого виду мистецтва (за синергії науки – оптики, хімії, фотографії та мистецтва – літератури, театру, живопису, музики, хореографії) став часом народження *кіномитця*...

Час пошуку людиною культурних смислів у конструюванні реальності – час народження *культуролога*, здібного до дослідження та аналізу творення, трансляції, інтерпретації й споживання культури як цілісного явища.

Час...Час...Час...як екзистенція...як не втрачене минуле, а усвідомлений досвід...як реалізація себе в сучасному...як свобода/відповідальність у/перед майбутньому/майбутнім...

Отже, час...

Час вступного іспиту до Університету імені Тараса Шевченка тендітної юнки, яка своєю кмітливою відповіддю на каверзне запитання екзаменатора обстоювала своє право на освіту саме на філософському факультеті попри зверхність частини комісії, попри партійну рознарядку – став доленосним часом становлення філософині Ганни Павлівни Чміль.

Роки навчання в історичній будівля Червоного корпусу Київського університету надихали спраглу до знань пані Ганну на віднайдення власного унікального шляху, наснажували на формування стилю та сенсу життя через потребу/вміння занурюватися у самопізнання для розуміння себе і свого призначення. Варто акцентувати, вивчення «науки про вічне» мало добрий бекграунд – перечитану пані Ганною всієї Піщаницької бібліотеки. Навчання на філософському факультеті означило не тільки любов Ганни Павлівни до філософії, а й схарактеризувало її готовність стати творцем своєї реальності – вдруге відстояти своє право, право на послуговування українською – рідною – мовою в навчальному процесі (відповіді на лекціях та іспитах, курсові роботи тощо) у стінах українського університету. І це за два десятиліття до 1989 року, коли Законом про мови було відновлено статус української мови як державної, а 1991 року українська мова стала державною мовою незалежної України. Проте процес домінування української у вищих навчальних закладів нашої держави досі опановує свій простір. Загострене відчуття справедливості прислужилося пані Ганні в подоланні упередженості викладачів-русифікаторів та набутті одного з ключових досвідів – встановленні особистих кордонів. Обстоювання власної оцінки та позиції щодо престижності української мови для наукових пошуків аргументувало комісії, яку скликав «ідеологічно підкований» викладач, готовність пані Ганни поціновувати цінності як детермінанти змін та життєтворчості, що спонукає до постійного пошуку нового через повагу до індивідуального у полі загального,

Після університету пошук себе та своєї «сродної праці» сприяв самовизначенню й самореалізації Ганні Павлівні Чміль через чудовий випадок, коли культура українського кіна знайшла свою захисницю.

Утім до того був захист кандидатської дисертації в 1984 році – і ця подія теж відбулася не за всеосяжної підтримки керівників професійної діяльності Ганни Павлівни, а ще й у поєднанні з необхідністю подолати власне нерозуміння значення своєї моно-

тонної наперед заданої (на той період) діяльності. Проте «м'які/гнучкі» навички (soft skills, *англ.*) пані Ганни довели її уміння піддавати сумніву власний досвід, відкритість до критичної оцінки своїх упереджень, що сприяло успішному спілкуванню на шляху подолання викликів. Здобуття та осмислення різного досвіду в процесі постійного навчання заради втамування жаги пізнання у неодмінному подоланні викликів, досягнення гармонії точного мислення та глибоких емоційних переживань наповнювали життєтворчість Ганни Павлівни, яка проявляла здатність бути рушієм змін галузі культури, що охоплює створення, поширення та демонстрування фільмів та є формою мистецтва, що достеменно впливає на широту гуманістичного світогляду людей.

Захоплення своєю справою наповнило життя Ганни Павлівни ризикованими діями, реалізувати які можливо було тільки за прийняття априорі невідомих або несприятливих наслідків. Ганна Павлівна прийняла виклики як партнерів.

Культура кіно подарувало Ганні Павлівні – пасіонарію своєї справи – дружбу/наставництво/співдіяльність з особливими людьми, захопленими своєю справою, які пропонували суспільству найкращий рівень у своєму ремеслі та Людяність, їхній професійний та людський досвід стали опертям у її особистих критеріях та життєвих цілях; опертям у прагненні до істини у своїй свідомості та серці; опертям у здійсненні розвідки з осмислення «ремісничого повороту» «в контексті метамодерної культурно-філософської парадигми, особливостей метамодерної ситуації у філософії і мистецтві» (за Г. Чміль); опертям у поборенні в суспільстві апатії, байдужості, цинізму, розгубленості, непевності, споживацтві; опертям у руйнуванні звичних стереотипів мислення та виведенням людини з буденного у духовне, свободне для віднайдення особливого погляду на минуле через фокусування на потенціал майбутнього за умов переломної епохи.

Час українського кіна в житті Ганни Павлівни означений синтезом волі та амбітними цілями для розвитку галузі – час за-

хисту права глядача на співчуття Текстам кінокультури, що звучать українською мовою, як за авторства українських кіномитців, так і дубльованих та субтитрованих українською світового кінематографу. Попри українофобію ряду міністрів України Ганна Павлівна вкотре (як і в студентські роки) відстоювала право українського кіна та української мови на екрані як заступник голови Державного фонду кінематографії України (1991–1993), заступник міністра культури і мистецтв України (1995–2001), заступник державного секретаря Міністерства культури і мистецтв України (2001–2003), голова Державної служби кінематографії Міністерства культури і туризму України (2006–2010), опікуючись формуванням відповідального ставлення держави до української кінокультури, зокрема щодо запровадження продюсерської системи кіновиробництва, врегулювання захисту інтелектуальної власності та публічного оприявлення результатів пошуку кіномитців тощо.

Підґрунтям законодавчого внеску Ганни Павлівни слугував і власний творчий досвід як продюсерки художніх фільмів – лауреатів міжнародних конкурсів: «Другорядні люди» (К. Муратова, 2001), «Чеховські мотиви» (К. Муратова, 2002), «Мамай» (О. Санін, 2003 – авторському колективу присуджено Державну премію України імені О. Довженка) та продюсерки документального фільму «Реальний майстер-клас» (О. Чепелик, 2008). Літературні сценарії (створені у співавторстві) до науково-популярних фільмів: «Витоки. Повість минулих літ» (2001), «Ще як були козаками. У колі першим» (2002), «Загублений рай» (2008, до 200-річчя М. Гоголя) зберегли художнє слово Ганни Павлівни.

Період творення Ганною Павлівною реальності українського кінематографу позначено викликом, який послугував її науковому зростанню: 2005 року була захищена докторська дисертація «Антропологічні засади екранної культури», .

Час культурологічного повороту в гуманітарному знанні засвідчив потребу в перегляді теоретичних моделей та інтерпре-

тацій поняття «культура» за складних і суперечливих процесів пошуку нових шляхів розвитку для модерної моделі історичної й соціально-культурної самоідентифікації. Відмова від світоглядної системи, що виконала своє завдання, призвела до хаотизації звичних ціннісних норм та соціального змісту суспільного буття. Привабливим методологічним рішенням для побудови нової систематизація (порядку) став концепт «повороту», що вивів на авансцену ідею кардинальних парадигмальних змін у мисленні – культурцентризм, що дозволяє пояснити «соціальне через культурне, витлумачення соціуму як феномену, зануреного в культуру. Сьогодні саме культура розглядається як найширше антропологічне поняття, найбільш загальний термін для позначення середовища людського існування» (за В. Корабльовою). Культурологічний поворот став вагомим методологічним знаряддям у концептуалізації значення тексту культури, мови, образів, медіа та наративів для конституювання культури.

Час культурологічного повороту у філософській розвідці Ганни Чміль означений пошуком смислів культуротворчого простору екрану та їх сучасних інтерпретацій у науковій спільноті Інституту культурології НАМ України як радниця дирекції, керівниця наукового підрозділу, директор. Ганна Павлівна дослідила екран як специфічний феномен (пост)сучасної культури, що адекватно відображає життя людини і, водночас, формує нові способи людського переживання, мислення, дії, буття у взаємодії екранного дискурсу та особи. Пролонгацією цього дослідження стала наукова розвідка екранної культура в реаліях постсучасності: глобального суспільства, медіатехнологій, рекламної пам'яті. Ганна Чміль досліджує екран, який «демонструє не стільки відзняті події, скільки способи їх бачення і розуміння, долучаючи і глядача до культурного переживання часу» та розглядає Ното у трагічній і доленосній події для України – екзистенційній війні з московитами.

Ганна Павлівна тримає хвилю розвитку культури і Людини – розпочинає дослідження за темою «Культурні права як антропо-

логічний вимір ХХІ століття», де аналізуються проблеми сучасного суспільства, зокрема прояви дедалі більшої зневаги до прав особи, громади й суспільства, чим наповнені швидкоплинні політичні рішення; розвідка сфокусована на культурних правах «людини творчої», «людини вдумливої», «людини моральної» та правах культури.

Час стрімкий.

Неспинний науковий і творчий пошук «сродної праці» доктора філософських наук, професора, академіка НАМ України Ганни Павлівни ЧМІЛЬ, чиє незупинне прагнення до саморозвитку, пошуку нових ідей і точного Слова заряджає особливим темпоритмом і настроєм, створює безкінечний спектр інтелектуального впливу на колег. Обравши собі «спокійного, щирого провідника» – науку, авторитетна вітчизняна вчена Ганна Чміль, знана і за межами України, окрилює Інститут культурології НАМ України на нові здобутки.

З роси і води, шановна Ювілярко!

Благодатного багатоліття та миру, плідного наукового і творчого пошуку та здобутків, гармонії у житті, шановно Ганно Павлівно!

Світлана ОЛЯНІНА,

*докторка мистецтвознавства, професорка
провідна наукова співробітниця відділу екранної культури
та інформаціоналізму Інституту культурології НАМ України*

ДО ЮВІЛЕЮ ГАННИ ПАВЛІВНИ ЧМІЛЬ

Моє знайомство з Ганною Павлівною Чміль відбулося в 2013 р., коли вона перейшла на роботу до Інституту культурології НАМ України. Під час першої зустрічі я ще не знала, що доля дарує мені можливість працювати поруч з постаттю, вже легендарною для сучасного українського кіновиробництва й кінознавства. Лише згодом я зрозуміла, що сьогодні в Україні навряд чи можна знайти діяча, чий внесок дорівнював би зробленому нею для підтримки та розвитку вітчизняного кінематографу і водночас для фундаментального наукового осмислення екранної культури в умовах постмодернізму. Усвідомивши масштаб її особистості, спостерігала за нею з незмінною цікавістю та увагою. Неймовірне поєднання енергії й твердості керівника, оригінальності, сміливості, іноді навіть різкості суджень науковця, сповненість ідеями та задумами нових наукових проєктів (вражає вже наявний перелік її монографій та статей) та унікальна її особиста чарівність, добре відомі всім, кому щастило працювати й спілкуватися з нею.

Властива Ганні Павлівні точність в оцінках людей і подій впливає на виховання не лише її учнів. Добре пам'ятаю, що з того часу, як вона почала працювати в Інституті культурології, рутинні наради, на яких планувалася подальша робота, перетворилися на цікаві наукові дискусії з обговоренням гострих пи-

тань, сповнені її критичних та іронічних зауважень. Я на той час ще розмірковувала щодо написання докторської дисертації, розробляла план та структуру роботи, тож уважно прислухалася до висловлених нею порад та думок. Найбільш запам'яталася теза про те, що проблема сучасних дослідників-інтерпретаторів – це ковзання по поверхні смислів через нездатність чи небажання занурюватися у глибокі роздуми. Замислюючись над цим, відчуваю вдячність Ганні Павлівні за висловлену думку, до якої я постійно зверталася, коли, працюючи над дисертацією, намагалася знайти свій підхід до вивчення обраної теми.

У подальшому кожне спілкування з Ганною Павлівною було позначене незмінною приязню й зацікавленістю з її боку до моїх наукових розвідок. Черговий раз її доброзичливе ставлення підтвердилося, коли вже як директор Інституту культурології вона запросила мене повернутися до колективу Інституту. Цю пропозицію я з радістю прийняла, відчуючи нагальну потребу знову зануритися в справжнє наукове життя. Так, з її легкої руки, обставини моєї професійної кар'єри змінилися в бажаному для мене напрямі.

Напередодні її славетного ювілею мені особливо радісно висловити слова вітання і велику вдячність за більш ніж десятиліття спілкування і дружби. Від усього серця бажаю дорогій Ганні Павлівні довголіття, здоров'я та внутрішньої гармонії на радість нам усім, з незмінною надією на довге та натхненне спілкування.

Євген ПРИЧЕПІЙ,

*доктор філософських наук,
професор, провідний науковий співробітник відділу
культурної антропології
Інституту культурології НАМ України,
академік Української академії політичних наук*

SELF MADE MAN

46 Я познайомився з Ганною Павлівною на початку її роботи в нашому Інституті. Раніше наші дороги не перетиналися. Перше враження: приємна жінка з відкритим, доброзичливим, дещо допитливим поглядом. Під час розмови ми виявили спільних знайомих із філософського середовища, обмінялися деякими думками і цього було достатньо для відчуття, що переді мною *особистість*.

Це перше враження підсилювалося при зустрічах і розмовах в Інституті. Ганна Павлівна не схильна розповідати про особисте життя, але одного разу за нагоди згадала, як після закінчення школи її, дочку колгоспників, не відпускали із села для вступу до вузу: голова колгоспу (чи сільради?) не давав документів для отримання паспорта. Мені це запало в душу, тому що свого часу сам був у подібній ситуації. Знаючи радянську і нашу сучасну дійсність, неважко уявити, з якими труднощами на життєвій дорозі їй, жінці (!), довелося зіткнутись і яку волю та здібності потрібно мати, щоб пройти шлях від дочки колгоспника з поліського села до заступника міністра культури, доктора філософських наук, професора, академіка НАМУ (Шановна Ганно Павлівно! Це справжній сюжет для роману, буде гріх, якщо Ви його не на-

пишете!). Якщо до цього додати, що ця тендітна інтелектуалка під час перебудови не цуралася грубої фізичної праці як підробітку для виживання сім'ї, то перед нами постане справжній образ людини, яка досягла всього в житті наполегливою працею і талантом. Мабуть, завдяки таким жінкам і вижив наш народ.

Я нічого не можу сказати про роботу Ганни Павлівни як заступника міністра культури. Не знав її і не стежив за її особистою діяльністю. Знаю тільки про її щирі патріотичні переконання, які при її енергії напевно давали свої результати. Для мене про її роботу свідчить такий факт. Мимоволі був присутній при телефонній розмові Ганни Павлівни з відомою кінорежисеркою Кірою Муратовою. Здогадуюсь про непростий характер цієї незвичайної особистості й можу тільки уявити, скільки таланту, такту й уміння потрібно було проявити Ганні Павлівні, щоб завоювати її довіру та підтримувати дружбу з нею.

За час свого наукового життя я був членом кількох вчених рад, був членом акредитаційної комісії України при МОН. Тому слова доктор наук, професор на мене не навіюють туману. Знаю, що ці слова часто є прикриттям досить посереднього інтелекту. Я також досить скептично ставлюся до вчених, які поєднують адміністративну й наукову діяльність. На щастя, Ганна Павлівна в цьому плані є винятком. Її дослідження порушують актуальні проблеми, багаті посиланнями на іноземні джерела, цитуються вченими. Це ознака того, що вони відповідають на запити, які ставить сьогодняшня наука й практика. Слід відзначити також високий авторитет вченої серед філософської спільноти. Саме тому Ганна Павлівна для мене є *справжнім* доктором і професором.

Наш Інститут Ганна Павлівна очолила в непростий час. По-стало питання про існування його як установи взагалі. І тут проявився її адміністративний талант. Вона переконала скептиків у його необхідності. А плідна робота Інституту в останні роки є доказом того, що він насправді вносить свій вклад у духовне життя України. Це є виявом того, що Ганна Павлівна

заслужено отримала звання академіка Академії мистецтв (Можна тільки уявити, скільки часу і енергії, життєвих сил йде на цю діяльність!).

Ще Ганна Павлівна працює зі студентами (додам: з сучасними, а не колишніми студентами, знаю їх, бо сам ще вчора працював з ними). Це нелегка праця, але наскільки можу судити з почутих суджень, вона змогла знайти підхід до них, завоювати авторитет.

Я дуже вдячний Ганні Павлівні за підтримку, яку вона надала мені кілька років тому на Вченій раді, коли йшлося про доцільність моєї роботи в Інституті культурології. Таке не забувається і надихає на працю.

Пригадую виступ нашої керівниці в музеї Івана Гончара на відкритті нашої з дружиною виставки подільської вишивки. Приємно було почути від знайомих: «Хто ця така розумна і красива жінка?».

Шановна пані Ганно, я дуже вдячний Вам за те, що виявили віру в мене як вченого. Сподіваюся, що в грудні представлю на Вчену раду монографію, присвячену дослідженню семантики трипільських орнаментів. Якщо не помиляюся (на жаль, таке буває), концепція, що представлена в роботі, може бути новим словом у науці. У тому, що вона написана, є і Ваша заслуга.

Вірю, що Ганна Павлівна ще порадує нас своїми творчими здобутками. Разом з усіма співробітниками Інституту бажаю доброго здоров'я і многих літ нашої ювілярці!

Олесь САНІН,
*кінорежисер, віцепрезидент Національної академії
мистецтв України,
член-кореспондент НАМ України, народний артист України,
лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка*

ГАННА ПАВЛІВНА ЧМІЛЬ – ПРО ЖИВУ ФІЛОСОФІЮ, ЛЮДЯНІСТЬ І ВИХОВАННЯ ТАЛАНТУ

Сьогодні ми вітаємо з ювілеєм людини, чиє Ім'я стало синонімом не лише академічної шани, а й людяної мудрості. Ганна Павлівна Чміль – професор, доктор філософських наук, академік Національної академії мистецтв – це той рідкісний приклад, коли наукове звання служить не самоціллю, а інструментом служіння людям: студентам, колегам, молодим митцям і дослідникам.

У час, коли інтелектуальні традиції іноді перетворюються на формальні знання, Ганна Павлівна постає іншим шляхом. Вона твердо переконана, що філософія – це жива наука. Під цим не лише слова: це стиль роботи, спосіб поставлення питань і, найважливіше, спосіб ставлення до людини. Для неї філософія – не музейна експозиція великої думки, а кузня, де загартовують світосприйняття, вчать помічати суттєве і зберігати людське в людині.

Однією з її найважливіших чеснот є любов до людей і дар знаходити таланти. Ця здатність не має нічого спільного з випадковим відчуттям симпатії: вона виникає з уважного слухання, з уміння поставити потрібне запитання вчасно, з готовності підставити плече. У результаті – з'явилися фільми, наукові роботи, проекти, які без її підтримки могли б залишитися на рівні намірів. Вона допомогла статися дуже багатьом кінематографістам і молодим ученим; я – один з тих, кому її підтримка відкрила шлях у професію.

Ще одна риса, яка вирізняє Ганну Павлівну, – зваженість і чесність її суджень. Коли йдеться про оцінку ідей чи творчих напрацювань, вона не піддається хвилям моди й публічної кон'юнктури. Її слово – важить. Воно не каже «так» заради ласки й не критикує, щоб принизити. Її критика має мету зрозуміти й виховати; її похвала – не салонне підлабузництво, а справжнє визнання праці й зусиль.

Філософія Ганни Павлівни – практична, спрямована на те, щоб розширити горизонти бачення світу. Вона вчить, як у темряві безнадії знайти справжню суть, як у кризі – відшукати можливість для нового початку, як у поразці – бачити матеріал для майбутньої перемоги. Для її студентів це було завжди важливіше за парадоксальні теоретичні вправи: не який вислів красивіший, а який допоможе людині стати кращою, відповідальнішою й більш людяною.

Вплив Ганни Павлівни не обмежується аудиторіями її лекцій чи підписами під дисертаціями. Він живе у фільмах, у дослідженнях, у педагогічній практиці тих, хто пройшов через її опіку. Її метод – це поєднання серця й розуму: уважність до індивідуальності й вимогливість до мислення; підтримка й стимул до самостійного пошуку. Саме так виростають митці й науковці, які не бояться шукати власну мову та відповідальність.

Що лишається в спадок від людини, яка все життя віддавала інтелект і серце? Респектабельні звання й бібліографія – важливі, але справжня спадщина – це люди. Ті, хто стали професіоналами й морально сильними особистостями завдяки її увазі; ті, хто вміє тепер поділитися тією ж увагою з іншими. Ця ланцюжкова передача людяності – найважливіший дарунок, який дає їй справжнє ім'я серед тих, хто знає її особисто.

У день ювілею хочеться сказати просто: дякуємо! За те, що вірила, помічала, навчала і плакала. За те, що вчила нас не боятися темряви, бо в ній іноді видно істину ясніше. Нехай ця врода душі – любов до людей і вміння вирощувати талант – залишається прикладом для наступних поколінь.



Haykobi pozbigku

Олена БЕРЕГОВА,

*докторка мистецтвознавства, професорка,
заступниця директора з наукової роботи Інституту
культурології НАМ України,
членкиня-кореспондентка Національної академії мистецтв
України*

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>

beregova@ukr.net

УДК: 78.03(477):316.347:791.221(091)»20»

КІНОМУЗИКА ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ДОСВІД ХХІ СТОЛІТТЯ

53

Анотація. У статті досліджується роль кіномузики як засобу репрезентації української національної ідентичності у фільмах ХХІ століття. Авторка аналізує, як музичний супровід у кіно відображає культурні коди, історичну пам'ять, ментальні особливості та соціальні трансформації українського суспільства. Розглядаються приклади з документального та ігрового кіно, зокрема стрічки «Жива ватра» (2017, режисер Остап Костюк) та «Довбуш» (2024, режисер Олесь Санін), де музика виступає не лише як естетичний елемент, а як інструмент ідентифікації, опору та національного самоусвідомлення. Особлива увага приділяється творчій діяльності композиторів Алли Загайкевич та Олександра Чорного, які формують сучасне звукове обличчя українського кінематографу. Робота має міждисциплінарний характер завдяки поєднанню музикознавчого та культурологічного підходів, актуалізує значення аудіовізуального мистецтва у

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

процесах національного самовираження, особливо в умовах соціальних викликів та російсько-української війни. Стаття може бути корисною для дослідників у сферах музикознавства, кіно, культурології, національної ідентичності.

Ключові слова: українська музика ХХІ століття, музика в кінематографі, електронна музика, кінодокументалістика, фільм «Жива ватра», фільм «Довбуш», кіномузика Алли Загайкевич, кіномузика Олександра Чорного.

Olena BEREHOVA,

*Doctor hab. (Musicology), Professor, Deputy Director for
Research at the Institute for Cultural Research
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Corresponding Member of the National Academy of Arts
of Ukraine*

UDC: 78.03(477):316.347:791.221(091)»20»

FILM MUSIC AS A REPRESENTATION OF UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY: THE EXPERIENCE OF THE 21ST CENTURY

55

Abstract. The article examines the role of film music as a means of representing Ukrainian national identity in 21st-century films. The author analyzes how musical accompaniment in cinema reflects cultural codes, historical memory, mental characteristics, and social transformations of Ukrainian society. Examples from documentary and feature films are considered, in particular the films “The Living Fire” (2017, directed by Ostep Kostyuk) and “Dovbush” (2024, directed by Oles Sanin), where music acts not only as an aesthetic element, but also as an instrument of identification, resistance, and national self-awareness. Particular attention is paid to the creative work of composers Alla Zagaikevych and Oleksandr Chorny, who shape the contemporary soundscape of Ukrainian cinema. The work is interdisciplinary in nature, combining musicological and cultural studies approaches, and highlights the importance of audiovisual art in the processes of national self-expression, especially in the context of social challenges and the Russian-Ukrainian war. The article may

be useful for researchers in the fields of musicology, cinema, cultural studies, and national identity.

Keywords: Ukrainian music of the 21st century, music in cinema, electronic music, documentary cinema, the film “The Living Fire”, the film “Dovbush”, film music by Alla Zagaykevych, film music by Oleksandr Chorny.

Кіномузика досі залишається практично недослідженою в сучасному мистецтвознавстві. Виникнення, швидке розповсюдження й завоювання популярності десятою Музою – кіномистецтвом – знаменувало собою новий етап розвитку сучасного художнього мислення й водночас кульмінацію візуального елемента в сучасній культурі. Видовищний аспект, закладений ще в синкретизмі прадавніх культур, де були злиті воєдино звукові й візуальні коди мистецтва, свого часу визначив появу театру, який протягом століть був одним з найбільш масових і демократичних форм мистецького спілкування. На сучасному витку історичної спіралі посилення візуального чинника в культурі спровокувало появу численних жанрів і форм, що демонструються на екранах різного формату й призначення (кіно, телебачення, електронні медіа, соціальні мережі тощо). З’явився навіть новий термін – «екранна культура», а разом з ним і ціла низка наукових досліджень, що висвітлюють нові засоби моделювання художньої реальності та плюральність проявів «екранної епохи» XX–XXI століть. Але яким би розмаїтим не був арсенал сучасної екранної індустрії, одне з чільних місць у ньому посідає кінематограф. Його здатність привертати увагу величезних глядацьких аудиторій визначає популярність цього жанру в сучасній культурі.

У системі художньо-виражальних засобів, якими оперує кінематограф як синтетичний вид мистецтва (зокрема, засоби акторської гри, пластики тіла, міміки, жестикуляції, вербально-мовленнєвої культури, фотографії, живопису, освітлення,

декорації, звуко-шумові ефекти, тощо), музиці належить особлива роль. Робота композитора в кіно пройшла довгий і складний шлях еволюції: від ілюстративних функцій своєрідного пояснення та «підтримки» змісту зображення до оригінальних партитур, що мають самодостатнє значення. Робота композитора в кіно тривалий час вважалася другорядною, несамостійною, прикладною, та й самі композитори ставилися до неї поверхово, як до швидкого заробітку. Лише в останні десятиріччя була усвідомлена значущість ролі композитора в кіно, здатність його музики впливати на художню вартість кінокартини.

Аналіз літератури. Дослідження музики в кінематографі розпочалися в другій половині ХХ століття. Польська музикознавиця Зофія Лісса була однією з перших, хто звернув увагу на особливості кіномузики та необхідність розроблення окремих методик і підходів щодо її аналізу. Зофія Лісса вважала, що дослідження музики в кінематографі має ґрунтуватися на аналізі драматургічної функції музики та її взаємодії з візуальним рядом фільму. У фундаментальній праці «Естетика кіномузики» (Лісса, 1970) Зофія Лісса запропонувала методологію, яка розглядає кіномузику не як ізольований елемент, а як інтегральну складову аудіовізуального твору. Вона наголошувала, що музика у фільмі виконує драматургічну функцію, тобто бере участь у побудові наративу, створенні емоційного тону та формуванні образної системи. Лісса писала: «Систематизувати методи співпраці зорової і звукової сфер фільму – це означає осмислити естетику кіномузики» (Лісса, с. 7).

Методика З. Лісси передбачає аналіз таких аспектів:

- Типи музичного супроводу: дієгетична (у межах сюжету) та недієгетична (фонова).
- Функції музики: емоційна, символічна, ритмічна, структурна.
- Взаємодія з монтажем: музика як засіб темпоритмічного організування кадрів.

- Семантична роль: музика як носій значення, що може підсилювати або контрастувати з візуальним рядом.

Особливу увагу Лісса приділяла синхронізації музики з візуальними подіями, вважаючи, що саме точне узгодження звуку й зображення створює кінематографічну єдність. Вона також підкреслювала важливість історико-культурного контексту музики, що використовується у фільмі, та її здатність викликати асоціації у глядача.

Праця З. Лісси започаткувала окремий напрям музикознавчої науки – кіномузикознавство, стала основою для подальших досліджень у цій сфері й досі залишається актуальною для аналізу музики у фільмах, що прагнуть глибокої естетичної виразності.

Французький теоретик кіно Мішель Шион (Michel Chion) – автор монографії «Аудіовізуальне: звук на екрані». Це класична праця, в якій автор вводить поняття аудіовізуального синтезу, акузматичного звуку та аналізує функції звуку в кінематографі. Розвиваючи плідні ідеї Зофії Лісси, М. Шион класифікує типи музики у фільмі: дієгетичну, недієгетичну, метадієгетичну (Chion, 1994). У подальших працях Мішель Шион приходиться до власної розгорнутої теорії звукової естетики кіно, яку ілюструє яскравими прикладами з фільмів Кубрика, Таті, Лінча (Chion, 2009).

Сербський музикознавець Горан Гуревич (Goran Gurevich) є автором монографії, присвяченої семіотичному аналізу музики у фільмі, яку також візуалізує прикладами з європейського кіно (Gurevich, 2012). Важливим напрямком досліджень Горана Гуревича стали міждисциплінарні студії кіномузики, свідченням чого є, зокрема, стаття «Музика та значення у фільмах: когнітивний підхід», в якій органічно поєднано когнітивну психологію та методологію музикознавства для пояснення сприйняття музики в кіно (Gurevich, 2016).

Італійський дослідник Клаудіо Коппеттіні (Claudio Corpettini) аналізує музичні цитати у фільмах, їхню інтертекстуальну функцію роль у формуванні культурної пам'яті

(Corpettini, 2015). В іншій роботі цього дослідника запропоновано аналіз саундтреку як засобу ідентифікації персонажів та наративного конструювання (Corpettini, 2018).

Європейські дослідники формують міждисциплінарне поле кіномузикознавства, де поєднуються естетика, семіотика, психологія сприйняття та технології звуку.

Українські дослідники вносять свою частку у вивчення методології дослідження музики в кінематографі.

Молода українська дослідниця Катерина Жданович, намагаючись перевірити алгеброю гармонію, запропонувала формулу $x + y = z$, де x – це звуковий ряд, y – візуальний ряд, а z – звуко-зоровий образ, що виникає у результаті їх поєднання. Звісно, ця формула є умовною, вона значно спрощує процес появи кінотвору, адже з простого поєднання будь-якого відеоряду з будь-якою музикою не завжди виникає звуко-зоровий образ як категорія екранного мистецтва. За дужками цієї формули залишаються деякі невідомі складові, які неможливо виміряти і вписати в готові схеми, як-от: талант, натхнення, творчий стан, творча комунікація режисера і композитора та інших творців фільму тощо. Водночас формула К. Жданович є корисною для розуміння важливості ролі кіномузики в кінематографічному образотворенні. Цей підхід також наголошує на необхідності досліджувати кіномузику не окремо від візуального ряду, а в комплексі з ним, отже, є інтегративним та інтердисциплінарним (Жданович, 2009).

Тетяна Юник та Микола Царев розглядають мультимодальність музичного супроводу та його роль у створенні екранного образу. У праці «Саундтрек у сучасному кіно» автори аналізують функції музики в екранному тексті, зокрема її образотворчу, емоційну та ритмічну роль, наголошують на прикладному характері саундтреку та його здатності формувати глядацьке сприйняття (Юник, Царев, 2021).

Поліна Харченко у статті «Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв» розглядає музику як інструмент синтезу, що

поєднує часово-просторові та семантичні компоненти фільму. Вона акцентує увагу на драматургічній структурі музики та її взаємодії з іншими мистецькими елементами (Харченко, 2021).

Кілька наукових розвідок присвячено аналізу кіномузики композиторки Алли Загайкевич. Наталія Коваль аналізує музику Загайкевич як інтермедіальний компонент, що поєднує візуальне, звукове та етнографічне (Коваль, 2018). Олена Ковальчук аналізує естетичні принципи музики Загайкевич у фільмах Олеся Саніна, зокрема «Мамай» і «Поводир», акцентуючи увагу на електроакустичних техніках та фольклорних цитатах (Ковальчук, 2019). Г. Бреславець аналізує особливості музичної драматургії Алли Загайкевич на прикладі її роботи над фільмом «Мамай» (реж. Олесь Санін, 2003), зокрема в аспекті синтезу фольклорного тексту з електронною музикою та особливості авторської інтерпретації культурного коду.

Проте в науковій літературі не знайшла висвітлення робота Алли Загайкевич останнього десятиліття у сфері кіномузики, а робота Олександра Чорного як кінокомпозитора взагалі ще не стала предметом наукових досліджень. Цим зумовлена актуальність пропонованої розвідки. Метою статті є дослідження кіномузики як засобу репрезентації української національної ідентичності, зокрема через аналіз естетичних, етнокультурних та інтермедіальних стратегій музики до кінострічок «Жива ватра» і «Довбуш».

Виклад основного матеріалу. Українську ідентичність ми пов'язуємо не тільки з побутом і повсякденним життям українців, але і з традиціями і здобутками національної культури, творчими доробками митців, які ідентифікують себе з Україною. Нова культурна реальність, в якій відбувається презентація української ідентичності, формується в нових соціокультурних умовах. Артефакти української національної ідентичності створюють українські митці нового покоління, які не заангажовані ідеологічними критеріями тоталітарного суспільства й комуністичними ідеями.

Нове покоління митців володіє широким і дієвим спектром засобів впливу на людську свідомість. Вагоме місце в переліку цих засобів посідають сучасні аудіовізуальні медіа, які використовують широкий арсенал засобів художньої виразності. Зокрема, кінематограф, який пройшов шлях від Великого Німого до цифрових 3D аудіовізуальних систем відтворення зображення і звуку, здатних забезпечувати об'ємне тривимірне звучання, і сьогодні залишається одним з найбільш впливових й улюблених видів мистецтва.

Розвиток комп'ютерних технологій і засобів музичної комунікації, пошуки у сфері електронної музики для створення нової якості звучання, нове сприйняття звуку в його акустичних, тембральних і просторово-часових вимірах відкрили перед сучасними композиторами нові технологічні, творчі та естетичні горизонти в жанрі кіномузики.

Серед українських композиторів, які найбільш вдало експериментували й залишили яскравий слід у цій сфері, варто згадати імена композиторів-шістдесятників Віталія Годзяцького, Володимира Губи, Святослава Крутикова та ін.

Поряд з українськими класиками авангардної кіномузики плідно працюють їхні молодші колеги, чия творча діяльність стала помітним явищем як в Україні, так і за її межами. До цієї когорти належить композиторка Алла Загайкевич, яка вдало поєднала роботу в академічних концертних жанрах (симфонічна, камерна, електроакустична музика, камерна опера) та в сучасних мультидисциплінарних проєктах (аудіо-візуальні інсталяції, перформанси, музика до кінофільмів і театральних вистав). Алла Загайкевич є учасницею багатьох міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні, Франції, Швеції, Японії, Китаї, Чехії, Литві, Канаді, Німеччині, Польщі, володаркою численних грантів і нагород. Особливо плідною є діяльність Алли Загайкевич у сфері кіномузики: вона створила музику до кінофільмів «Сховок» (1991, режисерка Неля Пасічник), «Тисмениця» (1994, режисерка Неля Пасічник), «Мамай» (2003, режисер Олесь Санін),

«Second Hand» (2005, режисер Ярослав Лупій), «Олігарх» (2005, режисер Олекса Росич), «Ілюзія існування» (2006, режисер Вадим Йович), «Поводир» (2014, режисер Олесь Санін), «Будинок «Слово» (2017, режисер Тарас Томенко).

Важливе місце у творчому доробку композиторки посідає робота над мистецьким документальним фільмом «Жива ватра» (2015). Відразу після прем'єри стрічка отримала низку національних та міжнародних призів, зокрема Спеціальну нагороду журі Канадського міжнародного фестивалю документального кіно Hot Docs (2015, Торонто, Канада), нагороду найкращому документальному фільму 18-го Міжнародного кінофестивалю для дітей та юнацтва Olympia (2015, Греція), нагороду за операторську роботу на Salem Film Fest (2016, США), спеціальний диплом журі Одеського міжнародного кінофестивалю (2015, Одеса, Україна), диплом міжнародного кінофестивалю «Лістапад» (2015, Мінськ, Білорусь) тощо. У 2017 році стрічка отримала призи Першої Національної Кінопремії «Золота Дзига» за двома номінаціями: «Найкращий документальний фільм» (режисер Остап Костюк, продюсери: Данил Вулицький, Геннадій Кофман, Ольга Безхмельніцина) і «Найкращий композитор» (Алла Загайкевич).

Фільм «Жива ватра» розповідає про життя сучасних українських гуцулів і сумну долю одного з давніх традиційних ремесел цього краю – вівчарства, яке практично зникає. Сьогодні в українських Карпатах залишилися лише поодинокі люди, які, перейнявши традиції випасання овець на полонинах і сироваріння, ще продовжують заняття своїх предків. Цей фільм не тільки про побут, звичаї, традиції мешканців Карпат, красу природи і Карпатських гір, людські долі, кохання, родину, віру. Ця стрічка символічно оповідає й про конфлікт двох світів – новітнього і стародавнього, про щиру відданість улюбленій справі, вогонь якої ще не загасила сучасна цивілізація. У фільмі представлено три покоління людей: старий 82-річний вівчар, десятирічний хлопчик і його хрещений, 39-річний чоловік, який сьогодні, в

умовах цивілізації ХХІ століття, ще займається вівчарством. Дія відбувається на полонині Радул, яка залишилася єдиною з 78 полонин району, де займаються вівчарством. Жива ватра – вогонь, який добувають тертям дерева і підтримуваний упродовж чотиримісячного сезону на полонині. Обряд запалювання ватри здійснювався на Гуцульщині до середини ХХ століття. Його згадка у фільмі – це символ сьогоденного занепаду вівчарського ремесла.

Творці фільму мали на меті продемонструвати глядачеві, що сьогодні в окремих місцях нашої планети ще існує інший, відмінний від урбанізованої цивілізації світ, який є неймовірним у своїй первозданній свіжості й красі і функціонує за іншими законами та моральними цінностями. Водночас нова глобалістична реальність ставить перед суспільством нові завдання, які можуть зруйнувати споконвічні природні ритми і спотворити красу природи. Як сказала композиторка Алла Загайкевич в одному з інтерв'ю, «у фільмі кожен з героїв індивідуально – і візуально, і внутрішньо – дуже красивий. І Остап [режисер Остап Костюк – О.Б.] вирішив, що саме музика має передати відчуття роз'ятреності, якесь зародження не те щоб прірви, але вже якихось щілин у цій красі, якихось тріщин» (Вовк, 2017).

Співпраця над музичною партитурою документальної кінострічки «Жива ватра» режисера Остапа Костюка та композиторки Алли Загайкевич, подібність їхніх поглядів щодо природи кінотвору й жанрової специфіки кіномузики сприяли виробленню стратегії звукового оформлення картини. У цій стратегії два світи – природний і людський – мають специфічне звукове оформлення. Так, світ природи пов'язаний із пластом електроакустичного звучання у вигляді сонорно-алеаторичної плями або кластера, який за допомогою генерованих звукових семплів створює ефекти гулу, шуму вітру, курликання птахів, що відлітають. Електронна музика з'являється у картині в моменти образного втілення гір, хмар, овець, корів, коней, снігу, смерек, місяця, окремих частин дня (ніч, ранок) і пір року (зима, весна)

тощо. Кіноілюстрація процесу сироваріння також здійснюється за допомогою електроакустичного звучання.

Вся електроніка будується на реальних записах виконання музики аматорськими музикантами. При створенні звукової партитури фільму композиторка використовувала технологію синтезу на основі семплювання. Фрагменти записів народних інструментів (семпли) є ніби фільтрами для інших звуків, переважно шумів. Ця технологія має назву є імпульсна реверберація, або конволюція.

Другий звуковий пласт стрічки «Жива ватра» – це «живі» акустичні інструменти струнного квартету, які символізують людський світ. Цей тип звучання з'являється переважно в моменти спогадів старого вівчара про своє життя, померлу дружину, з якою він прожив 51 рік і 3 місяці, та його філософських роздумів про сенс людського існування. Режисер Остап Костюк поставив композиторці завдання створити таку музику, яка б символізувала дистанцію між життям, звичаєвим побутом і вищими проявами людської сутності, моментами усвідомлення істини. На думку композиторки, найбільш прийнятною для виконання такого завдання є сучасна авангардна стилістика та нові виконавські техніки. Зауважу, що режисер зазнав критики за таке нетрадиційне музичне вирішення, хоча, на мій погляд, музика А. Загайкевич – як електронна, так і камерно-ансамблева, – є абсолютно органічною в цьому кінотворі.

Найбільш вдалим прикладом використання струнного квартету може бути епізод, де старий вівчар демонструє вишиті рушники, сорочку, капелюха і кожух – вбрання, яке він приготував собі «на смерть».

Алла Загайкевич у роботі над документальним кінофільмом «Жива ватра» демонструє тонке образне мислення і вміння вибудовувати драматургію навіть у такому, здавалося б, прикладному жанрі, як кіномузика. Як вона зізналася під час особистого спілкування, кінокомпозитор є більше «виконавцем» у фільмі, він повинен бути чуйним, допомагати режисерові роз-

крити його задум. Саме завдяки її музиці у фільмі відбувається драматургічне крещендо і кульмінація за законами класичного мистецтва – у «точці золотого перетину». У цій кульмінації, яка демонструє унікальні кадри народження ягняти, практично єдиний раз у фільмі електронна музика і звучання струнного квартету накладаються один на одного, що символізує єднання природного й людського світів, минулого й майбутнього.

Також у звукове поле кінокартини інтегровані автентичні звуки вівчарського побуту (зокрема звуки металевих дзвіночків на шиях овець, щоб не загубилися) і цілий пласт побутово-звичаєвої карпатської інструментальної і вокальної автентики зі специфічним музичним інструментарієм (трембіта, дрімба, флюяра, дуда, скрипка, акордеон тощо) та жанровим забарвленням (церковний спів, сучасна естрадна пісня про Карпати, коломийки, колядки тощо).

Загалом у цьому фільмі всі музичні засоби – і народна музика, і електронна музика, і акустичний квартет, написаний сучасною академічною мовою, – чудово взаємодіють. Така багаторівнева ексклюзивна музична партитура фільму підсилює множинність семантико-сміслових інтерпретацій кінотексту, сприяє розкриттю унікальної української ідентичності. Тому фільм є не просто красивою картинкою – він насправді дає відчуття щемливості, роз'ятреності та неспокою, які зворушують і бентежать душу глядача, але водночас вселяють надію на краще майбутнє.

Фільм «Жива ватра» є не просто репрезентацією української національної ідентичності на прикладі культури вівчарства в регіоні українських Карпат. Він привертає увагу до загальнолюдської проблеми збереження нематеріальної культурної спадщини та національних традицій, які є джерелом культурного поступу й самоідентифікації нації.

Інший приклад репрезентації української національної ідентичності через кіномузику – це стрічка «Довбуш» – український пригодницько-історичний блокбастер режисера Олеся Саніна. В

основу його сюжету покладені фольклорні легенди про ватажка опришків Олексу Довбуша. Події стрічки відбуваються на Гуцульщині у XVIII столітті, коли Довбуш разом з братом Іваном, прагнучи справедливості й вільного життя на своїй землі, очолює повстання проти місцевої шляхти. Прем'єра фільму відбулася в День Незалежності України, 24 серпня 2024 року.

Музику до фільму «Довбуш» Алла Загайкевич створювала у співавторстві з молодим композитором Олександром Чорним. Алла Загайкевич відповідає за загальну музичну концепцію фільму «Довбуш», а Олександр Чорний – за створення музики до найбільш експериментальних сцен, зокрема бойових епізодів.

У процесі створення саундтреку до фільму «Довбуш» А. Загайкевич, яка вже мала досвід співпраці з режисером Олесем Саніним, зосередилася на інтермедіальному поєднанні електроніки, автентичного вокалу та оркестрового звучання. Її завданням було сформуванню загальну музичну драматургію стрічки, забезпечити стилістичну єдність та глибину емоційного впливу. Водночас Олександр Чорний, який уперше працював у форматі співавторства, створював музику до найбільш експериментальних частин фільму – сцен боїв, спротиву опришків, де використовувалися гранульовані звуки, електронні імпульси та обробка голосу. Таке розмежування дозволило поєднати авторський стиль Загайкевич, що базується на академічній електроніці та етномузиці, з кінематографічною динамікою Чорного, який має досвід роботи над трилерами та екшенами. Результатом стала оригінальна звукова палітра, що не лише супроводжує візуальний ряд, а й створює окремий художній простір, занурюючи глядача в атмосферу Карпат й опришківського спротиву.

Композиторам вдалося створити багатошаровий саундтрек, який поєднує електронні текстури, автентичний вокал та оркестрове звучання понад десяти інструментів. Такий підхід дав змогу передати дух свободи, притаманний образу Олекси Довбуша, та атмосферу Карпатських гір, де розгортаються події стрічки.

У сцені нападу опришків на панський маєток електронна музика відіграє роль драматургічного каталізатора. Тут звучання синтезованих шумових текстур формує атмосферу напруженості та хаосу. Електроніка не просто супроводжує дії – вона моделює простір, де реальність змішується з міфом, а звукові імпульси підкреслюють ритм бою. За словами Загайкевич, саме у бойових сценах композитори дозволили собі найбільше експериментів, використовуючи гранульований звук та обробку голосу, що створює ефект «розмитості присутності».

У сцені дитинства Довбуша, що супроводжується композицією «Childhood», домінує автентичний вокал, записаний з карпатськими співаками. Тут музика виконує функцію етнографічного маркера, занурюючи глядача у культурний контекст. Вокальні фрази, виконані у традиційній манері, не мають чіткої гармонічної підтримки, що дозволяє зосередитися на тембровій глибині голосу. Це створює інтимний зв'язок між персонажем і його корінням, а також контрастує з подальшими сценами спротиву, де вокал трансформується у крик, заклик, ритуал.

Сцена похорону побратима – приклад використання симфонічного оркестру. Тут звучить повільна, мінорна тема, де домінують струнні інструменти у низькому регістрі. Оркестрове аранжування не лише передає скорботу, а й виконує функцію наративного переходу – від особистої втрати до колективного спротиву. Загайкевич використовує контрапункт між струнними і дерев'яними духовими, що символізує внутрішню боротьбу героя. У цій сцені музика набуває літургійного характеру, наближаючись до реквієму, що підкреслює сакральність моменту.

У фінальній сцені зіткнення з ворогом, всі три компоненти – електроніка, вокал і оркестр – зливаються в поліфонічну тканину. Електронні імпульси задають ритм, вокальні інтервенції – емоційний пік, а оркестр – епічну масштабність. Така синестезія звуку створює кінематографічний катарсис, де музика не просто супроводжує зображення, а перетворюється на його емоційний еквівалент.

Таким чином, робота Алли Загайкевич та Олександра Чорного над музикою до фільму «Довбуш» демонструє багатогранне поєднання електроніки, автентичного вокалу та оркестрового звучання, що втілюється в ключових сценах стрічки як засіб емоційного та семантичного підсилення наративу. Це не лише саундтрек, а інтермедіальний текст, що взаємодіє з візуальним рядом, драматургією та культурним кодом. Композиції саундтреку функціонують як звукові архетипи, що втілюють свободу, втрату, спротив і пам'ять.

За цю роботу Алла Загайкевич і Олександр Чорний були нагороджені Золотою медаллю Національної академії мистецтв України, що засвідчує високу художню цінність внеску композиторів у сучасне українське кіно.

Висновки. Розглянуті в цій статті фільми «Жива ватра» і «Довбуш» є різними за жанровими ознаками й кіномовою як способами творення національної ідентичності. Перший – це документальна стрічка, яка оповідає про сучасне повсякдення далекого гірського села в Карпатах, зокрема про три покоління чоловіків-вівчарів, які зберігають традицію пастушого ремесла. Через етнографічну точність, візуальну поетику та музику Алли Загайкевич стрічка створює образ живої традиції, що є частиною української ідентичності. Фільм демонструє гармонію людини з природою, цінність спадкоємності та етичні застави буття, які протистоять урбанізованому світу. «Жива ватра» утверджує ідею, що національна ідентичність – це не лише мова чи символи, а спосіб життя, вкорінений у ландшафт і ритуал.

Гостросюжетний історичний екшн, що реконструює постать Олексі Довбуша – легендарного ватажка опришків, символу боротьби за свободу – поєднує міфологічний наратив, історичну реконструкцію та музичну драматургію, де саундтрек Алли Загайкевич і Олександра Чорного підсилює епічність і драму. Через образ Довбуша як народного месника стрічка формує ге-

роїчний архетип українця, здатного до спротиву, самопожертви та солідарності. «Довбуш» актуалізує національну пам'ять, звертаючись до теми колективної травми, втрати й відновлення, що є ключовими для сучасної української ідентичності, особливо в умовах війни.

Водночас ці кінострічки мають чимало спільних рис: автори обох фільмів звертаються до карпатського регіону як джерела культурного коду, використовують музику як засіб ідентифікації – автентичний вокал, народні інструменти, електроніку – для створення звукового образу України. Через персональні історії (Іванко в «Живій ватрі», Олекса в «Довбуші») глядач отримує доступ до національного через індивідуальне. Фільми «Жива ватра» та «Довбуш» сприяють формуванню української національної ідентичності через репрезентацію карпатської культури, історичної пам'яті та героїчного наративу, що утворює зв'язок між минулим і сучасністю. Завдяки самобутній і оригінальній кіномузиці обидві стрічки не лише репрезентують українську культуру, а й активно формують її, пропонуючи глядачеві естетичний, емоційний і символічний досвід національної приналежності.

Література:

1. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
2. Chion M. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009. 320 p.
3. Coppettini C. Music and Cinema: Intertextuality and Cultural Memory. *Journal of Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2015. Vol. 9. P. 45–58.
4. Coppettini C. Soundtrack and Identity: Music as Narrative Device in Contemporary Cinema. *Italian Journal of Cultural Studies*. 2018. Vol. 12(2). P. 101–117.
5. Gurevich G. Music and Meaning in Film: A Cognitive Approach. *Soundtrack Studies*. 2016. Vol. 3(1). P. 23–39.
6. Gurevich G. *Semiotics of Film Music: Sound as Signifier*. Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, 2012. 198 p.

7. Бреславець Г. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай»). *Культура і сучасність*. 2017. № 1 (38). С. 112–117. Режим доступу: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/21.pdf
8. Вовк Тетяна. Алла Загайкевич: «Щоб електроакустична музика існувала, мусять бути твори, концерти, критика й наука». *Український тиждень*, 20 червня 2017 року. <https://tyzhden.ua/Culture/194575>
9. Жданович К. Музика в системі звукозорових образів кінофільму «Гуляща» (режисер – І. Кавалерідзе, композитор – Б. Лятошинський): кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра зі спеціальності «Музичне мистецтво». К.: НМАУ, 2009. 67 с.
10. Коваль Н. Інтермедіальність музики у фільмі «Мамай». *Наукові записки НаУКМА. Мистецтвознавство*. 2019. Т. 2. С. 67–73. Режим доступу: <https://journals.ukma.edu.ua/index.php/myst/article/view/432>
11. Ковальчук О. Кіномузика Алли Загайкевич у контексті сучасного українського кіно. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 102–108. Режим доступу: <https://mz.knukim.edu.ua/article/view/143066>
12. Лісса З. Естетика кіномузики: пер. з пол. О. Ковальчук. К.: Музична Україна, 1970. 212 с.
13. Усова А. Киномузыка как объект музыковедения: к проблеме определения аналитических подходов. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 99–107. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_14
14. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 85–91. Режим доступу: <http://sm.mari.kyiv.ua/article/view/248469>
15. Юник Т., Царев М. Саундтрек у сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Аудіовізуальні мистецтва та виробництво», 2021, вип. 4 (1), С. 67–77.
16. Саундтрек до фільму Олеса Саніна «Довбуш» Довбуш (Original Motion Picture Soundtrack): альбом виконавця Alexander Chorny.

Оксана БІТАЄВА,

*заступниця директора з науково-грантових питань
Інституту культурології НАМ України,
докторка філософії (PhD, мистецтвознавство), доцентка
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7297-8452>*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСУ: ОБРАЗ МИНУЛОГО В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНИХ СМИСЛІВ

Анотація

Стаття аналізує культурологічні механізми створення й репрезентації образу минулого в історичному живописі. Поєднуючи тези культурної пам'яті та теорії репрезентації, дослідження показує, як жанр історичного живопису виконує функцію медіатора між професійною історіографією та колективною пам'яттю, формуючи культурні смисли та ідентичності. Особлива увага приділяється візуальним стратегіям, метафорикам і канонам, які конструюють образ минулого, та соціокультурному контексту їхньої циркуляції. Наведено приклади із польського та українського історичного живопису XIX–XX ст., які демонструють актуалізацію пам'яті та наративів національної ідентичності.

Ключові слова: історичний живопис, культурна пам'ять, репрезентація, образ минулого, візуальна культура.

Abstract

This article examines the culturological mechanisms of constructing and representing images of the past in historical painting. Combining cultural memory theory and representational studies, the paper argues that historical painting mediates between professional historiography and collective memory, shaping cultural meanings and identities. The study focuses on visual strategies, metaphors and canons that constitute the 'image of the past' and their socio-cultural circulation. Case studies from Polish and Ukrainian historical painting (19th–20th centuries) illustrate memory activation and national narrative formation.

Keywords: historical painting, cultural memory, representation, image of the past, visual culture.

Вступ

72

Історичний живопис традиційно розглядався як один з головних інструментів візуалізації минулого – жанр, який не лише відтворює сюжети, але й формує в глядача уявлення про історичні події, постаті та цінності. У культурологічному ключі історична картина виступає як середовище, де перетинаються наративи офіційної історіографії та народної пам'яті, а також як майданчик для конструювання культурних смислів, що визначають самоідентифікацію спільнот.

Дослідження історичного живопису як культурного феномену вимагає виходу за межі суто мистецтвознавчого аналізу й звернення до ширшого культурологічного контексту. Йдеться про розуміння того, що образотворче мистецтво не просто ілюструє історичні факти, а активно бере участь у процесах культурної комунікації, трансляції колективної пам'яті та формування ціннісних орієнтирів суспільства.

Історичний живопис завжди функціонував у складній системі взаємодій між художником, замовником, інституціями влади, освітніми закладами та широкою публікою. Кожна історична картина є результатом не лише індивідуального творчого тво-

ріння, але й соціокультурного контексту, який визначає, які саме образи минулого потрібні суспільству в конкретний історичний момент. Тому культурологічний підхід до вивчення історичного живопису передбачає аналіз не тільки художніх особливостей творів, але й механізмів їхнього створення, презентації та включення до культурного канону.

У сучасній гуманітаристиці спостерігається зростання інтересу до проблематики візуальної культури та культурної пам'яті. Дослідники все частіше звертають увагу на те, як візуальні образи впливають на формування колективних ідентичностей, як вони використовуються в політичних та ідеологічних цілях, як трансформуються під впливом соціальних змін. Історичний живопис, будучи одним із найважливіших жанрів образотворчого мистецтва XIX–XX століть, представляє особливий інтерес для такого роду досліджень.

Метою цієї статті є культурологічний аналіз механізмів створення та функціонування образу минулого в історичному живописі. Дослідження визначає своїм завданням показати, як історичний живопис працює медіумом культурної пам'яті, які візуальні стратегії використовуються художниками для конструювання переконливих образів минулого, і як ці образи циркулюють у культурному просторі, впливаючи на колективну свідомість та ідентичність.

1. Теоретичні засади: культурна пам'ять та репрезентація

Теоретична рамка статті базується на дослідженнях у сфері культурної пам'яті та культурології репрезентації. Культурна пам'ять визначається як сукупність матеріальних, соціальних та ментальних вимірів, через які відбувається збереження й трансмісія колективних уявлень про минуле. Ключові положення сучасних студій підкреслюють інтердисциплінарний характер пам'яті, її зв'язок з архівами, місцями пам'яті, мистецькими практиками та інституціями, що продукують канонізовані наративи.

Поняття культурної пам'яті, запроваджене в науковий обіг Яном та Алейдою Ассман, передбачає розуміння пам'яті не як індивідуального психологічного феномену, а як соціально конструйованого явища, що має культурну природу. Культурна пам'ять формується через спеціальні практики комеморації, ритуали, тексти, символи та образи, які забезпечують зв'язок між поколіннями та створюють відчуття культурної спадкоємності.

На відміну від комунікативної пам'яті, що охоплює живі спогади свідків подій (приблизно три покоління), культурна пам'ять має справу з віддаленим минулим, яке вже втратило зв'язок з живими носіями спогадів. Саме тому для культурної пам'яті критично важливими є матеріальні носії – тексти, пам'ятники, музейні експозиції, і, звісно, твори мистецтва, зокрема історичний живопис.

Теорія репрезентації, розроблена в рамках культурних студій, дає змогу зрозуміти, як саме створюються та функціонують культурні значення через системи знаків та символів. Історичний живопис у цьому контексті виступає як складна система репрезентації, де кожен елемент зображення – композиція, колір, жести персонажів, атрибути – несе певне семантичне навантаження.

Репрезентація не є простим відображенням реальності; натомість вона активно конструює значення, пропонує певні інтерпретації подій та явищ. У випадку історичного живопису, художник не просто фіксує історичний факт, а створює його візуальну інтерпретацію, яка може суттєво відрізнитися від історичної реальності, але водночас мати значний вплив на те, як ця подія буде пам'ятатися в культурі.

Концепція «місць пам'яті» (*lieux de mémoire*) П'єра Нора розширює розуміння того, як суспільство зберігає та актуалізує своє минуле. Місця пам'яті – це не обов'язково фізичні локації; це можуть бути символи, тексти, образи, ритуали – все, що функціонує як точка кристалізації колективної пам'яті. Історичні картини в цьому сенсі є потужними місцями пам'яті, які

можуть на століття закріпити певний образ історичної події в суспільній свідомості.

Візуальна культура як міждисциплінарне поле досліджень зосереджується на тому, як візуальні образи виробляються, циркулюють та споживаються в суспільстві. Історичний живопис займає особливе місце в системі візуальної культури, оскільки поєднує естетичні, дидактичні та ідеологічні функції. Такі твори часто експонуються в публічних просторах – музеях, навчальних закладах, урядових будівлях – і таким чином стають частиною повсякденного візуального досвіду людей.

2. Історичний живопис як медіум формування образу минулого

Через вибір сюжетів, репрезентацію героїв, символіку та сценографію художники формують полярні ідеї героїзму, жертви, перемоги чи трагедії – теми, що надалі інкорпорується в освітні, меморіальні та публічні практики.

Історична картина займає посереднє становище між документом і фікцією. З одного боку, вона претендує на історичну достовірність, спирається на історичні джерела, намагається відтворити автентичні деталі епохи. З іншого боку, вона завжди є художнім твором, продуктом творчої уяви, що підкоряється естетичним законам і виражає світогляд свого часу.

Історичний живопис виконує кілька взаємопов'язаних функцій у культурі. По-перше, це дидактична функція: історичні картини використовувалися (і продовжують використовуватися) як засіб історичної освіти, особливо в епоху до масового поширення фотографії та цифрових медіа. Вони надавали людям візуальне уявлення про події, про які вони знали лише з текстів.

По-друге, це меморіальна функція: історичний живопис служить засобом увічнення важливих подій та постатей, перетворюючи їх на частину культурної пам'яті. Твори історичного живопису часто створювалися на замовлення держави або інших інституцій саме з метою комеморації певних історичних моментів.

По-третє, це легітимаційна функція: образи минулого, створені історичним живописом, використовувалися (і використовуються) для легітимації політичних режимів, національних проєктів, соціальних ієрархій. Показуючи минуле нації, історичний живопис обґрунтовує її право на політичну суб'єктність у сьогоденні.

Особливо важливу роль історичний живопис відіграв у процесах націєтворення XIX–XX століть. У цей період багато народів Європи переживали процеси національного відродження, формування національних держав або боротьби за незалежність. У цьому контексті історичний живопис став потужним інструментом конструювання національної ідентичності.

Художники створювали візуальний канон національної історії, вибираючи з минулого ті події та постаті, які найкраще відповідали потребам національного проєкту. Це могли бути зображення великих перемог, героїчних битв, мученицької смерті національних героїв, моментів державотворення. Такі образи формували уявлення про національний характер, національні чесноти, історичну місію нації.

3. Візуальні стратегії конструювання минулого

До візуальних стратегій, що використовуються в історичному живописі, належать: персоніфікація історичної події через центральні фігури, сценічна метафоризація (символічні жести, реквізит), відтворення просторових і часових маркерів, а також маніпуляція перспективою та масштабом для підсилення емоційного резонансу. Ці техніки дають змогу трансформувати історичну інформацію в емоційно насичений наратив, доступний широкому загалу.

Персоніфікація історичної події означає її подання через дії та емоції конкретних персонажів. Замість абстрактного зображення історичного процесу, художник концентрується на драматичних моментах, пов'язаних з конкретними людьми. Це робить історію більш зрозумілою та емоційно близькою глядачеві.

Центральна фігура (або група фігур) історичної картини зазвичай організовує композицію та фокусує увагу глядача. Навколо цієї фігури вибудовується весь візуальний наратив. Часто центральною фігурою є історичний герой, лідер, монарх – особа, з якою пов'язується ключове значення події.

Історичний живопис використовує розвинену систему символів та алегорій. Це можуть бути традиційні іконографічні атрибути (корона як символ влади, меч як символ сили, олива як символ миру), кольорова символіка (червоний колір може символізувати жертву або революцію, білий – чистоту або капітуляцію), жестова мова (простягнута рука може означати заклик, благословення або звинувачення).

Символічна насиченість історичного живопису перетворює його на багатоплановий текст, який може прочитуватися на різних рівнях. Підготовлений глядач, знайомий з культурними кодами епохи, може розшифрувати складні алегоричні послання, закладені художником у картину.

Важливою візуальною стратегією є спосіб організації простору та часу в історичній картині. Художник може використовувати одночасну репрезентацію різних моментів події (симультанна композиція), створювати ілюзію глибокого простору або, навпаки, стискати простір для драматичного ефекту.

Архітектурні деталі, ландшафт, предмети побуту служать темпоральними маркерами, що вказують на історичну епоху. Ретельне відтворення історичних реалій створює ефект автентичності, хоча ця автентичність часто є стилізацією, що відповідає уявленням про епоху, а не історичній реальності.

Маніпуляція масштабом, світлотінню, кольором та композицією дозволяє художнику контролювати емоційну реакцію глядача. Монументальні розміри історичних полотен створюють ефект залучення глядача до події, а драматичне освітлення підсилює емоційний патос.

Історичний живопис часто використовує принципи театральної постановки: чітку побудову мізансцени, виразність

жестів та міміки персонажів, контрастність освітлення. Це перетворює історичну картину на своєрідну «застиглу драму», яка розгортається перед очима глядача.

4. Соціокультурний контекст і канонізація наративів

Процес канонізації певного образу минулого відбувається не лише в художніх колах, але й у міжінституційному полі: музейні виставки, історичні комісії, освітні програми й державна політика пам'яті беруть участь у легітимації одних зображень і маргіналізації інших. Внаслідок цього історичний живопис може стати інструментом націєтворення або, навпаки, місцем опору домінантним наративам.

Художні академії, музеї, державні установи, що замовляли історичні картини, формували систему цінностей та критеріїв, що визначали, які саме образи минулого заслуговують на увічнення. Система мистецької освіти передавала майбутнім художникам не тільки технічні навички, але й ідеологічні настанови щодо того, як слід зображувати історію.

Історичні картини не залишаються в межах музейних залів. Вони репродукуються в підручниках, на поштових марках, плакатах, у ювілейних виданнях. Ця широка циркуляція робить певні образи минулого загальновідомими, перетворює їх на іконічні зображення, що асоціюються з певними історичними подіями.

У різні історичні періоди одні й ті самі історичні сюжети можуть інтерпретуватися по-різному, а відповідно змінюється й оцінка історичних картин, присвячених цим сюжетам. Картина, що вважалася героїчною в одну епоху, може бути переосмислена як вираз імперської пропаганди в іншу епоху.

Поряд з офіційними, канонізованими образами минулого завжди існують альтернативні інтерпретації, контрнاراتиви, що пропонують інший погляд на історичні події. Деякі художники свідомо створюють твори, що суперечать домінантним історичним наративам, висвітлюючи забуті або приховані сторінки історії.

Вивчення таких контрнарративів дає змогу побачити множинність можливих інтерпретацій минулого, зрозуміти, які соціальні групи та чому були виключені з офіційної історичної пам'яті. Це також показує, що історичний живопис може бути не тільки інструментом влади, але й засобом критики та опору.

5. Ілюстративні приклади: польський та український історичний живопис

Розглянемо два приклади, що ілюструють викладені підходи. По-перше, польський історичний живопис ХІХ ст., зокрема творчість Яна Матейка та його послідовників, демонструє, як образи минулого формували національну ідентичність у період політичного бездержавного існування. Матейко використовує театральність композиції й символічні коди для створення образів-символів польської історії, які стали частиною національної пам'яті.

Творчість Яна Матейка представляє унікальний випадок, коли історичний живопис одного художника фактично створив візуальний канон національної історії. У період, коли Польща як держава не існувала, будучи розділеною між трьома імперіями, історичний живопис Матейка став потужним засобом збереження та актуалізації польської національної ідентичності.

Матейко створював монументальні полотна, присвячені ключовим моментам польської історії: «Грюнвальдська битва» (1878), «Проповідь Скарги» (1864), «Люблінська унія» (1869), «Конституція 3 травня 1791 року» (1891). Ці твори не просто ілюстрували історичні події, а пропонували їх певну інтерпретацію, що підкреслювала героїчне минуле польського народу та його право на державну незалежність.

Композиційна побудова картин Матейка часто нагадує театральну сцену з чітко організованими групами персонажів, драматичним освітленням та виразними жестами. Кожна постать у його картинах – це психологічно виписаний характер, а не просто історична фігура. Художник приділяв величезну увагу істо-

ричним деталям: костюмам, зброї, архітектурі, що створювало ефект автентичності та переконливості.

По-друге, український історичний живопис початку ХХ ст. та пізніші інтерпретації пам'яті також свідчать про прагнення через образ минулого формувати національну згуртованість, одночасно включаючи локальні й регіональні історії в загально-національний наратив.

Український історичний живопис розвивався в складних умовах, коли українські землі були розділені між різними імперіями, а сама ідея української нації зустрічала опір з боку імперських властей. Проте українські художники створювали роботи, що візуалізували українську історію та сприяли формуванню національної свідомості.

Особливу роль відіграли зображення козацької доби, яка сприймалася як золотий вік української державності. Твори, присвячені історії Запорозької Січі, гетьманам, козацьким повстанням, створювали образ героїчного минулого, що мав легітимувати прагнення до національної незалежності.

На початку та у середині ХХ ст. український історичний живопис опинився під жорстким ідеологічним контролем. Дозволялися лише ті інтерпретації історії, що відповідали офіційній радянській історіографії. Проте навіть у цих умовах художники іноді знаходили можливості для вираження національних почуттів через звернення до історичних сюжетів.

Порівняння польського та українського історичного живопису виявляє як спільні риси, так і важливі відмінності. Спільним є використання історичного живопису як засобу націєтворення в умовах політичної несuverенності або обмеженої суверенності. В обох випадках художники зверталися до минулого, щоб ствердити національні прагнення сучасності.

Водночас є й суттєві відмінності. Польський історичний живопис ХІХ століття розвивався в умовах відносної культурної автономії та мав підтримку польської аристократії та інтелігенції. Український історичний живопис часто створювався в

умовах більш жорстких обмежень та мав менш потужну інституційну підтримку.

6. Обговорення: від матеріальності до смислових матриць

Аналітична перспектива, поєднуючи матеріальність артоб'єкта й його смислові функції, дозволяє побачити, як історичний живопис працює у трьох площинах: як художній об'єкт, як інтелектуальний ресурс (джерело історичних уявлень), і як комунікативна практика, що продукує й репродукує культурні смисли. Важливо визнати, що змістовна наповненість зображень завжди контекстуалізована – від інституційного середовища до публічних ритуалів.

Як художній об'єкт, історична картина є матеріальним артефактом, що має фізичні характеристики (розмір, техніку виконання, матеріали), естетичні якості (композицію, колір, стиль) та вписується в історію мистецтва. У цій іпостасі картина є об'єктом мистецтвознавчого аналізу, експонування в музеях, реставрації.

Як інтелектуальний ресурс, історична картина функціонує як джерело знань про минуле, як візуальне свідчення епохи, як матеріал для історичної освіти. Водночас важливо розуміти, що це специфічне джерело, що містить не стільки факти, скільки інтерпретації, не стільки реальність минулого, скільки уявлення про цю реальність.

Як комунікативна практика, історичний живопис є засобом соціальної взаємодії, способом передачі культурних цінностей та смислів між різними поколіннями та соціальними групами. У цій функції історична картина бере участь у процесах культурної комунікації, формування ідентичностей, легітимації влади.

Змістове наповнення історичних образів ніколи не є фіксованим; воно змінюється залежно від контексту рецепції. Одна й та сама картина може сприйматися по-різному в залежності від того, де вона експонується (в національному музеї, в регіональній галереї, в приватній колекції), коли вона переглядається (у період національного піднесення, у час кризи, у мирний час,

під час війни), хто її переглядає (представники титульної нації, національних меншин, іноземці).

Інституційне середовище суттєво впливає на інтерпретацію історичних картин. Музейна експозиція, яка контекстуалізує картину через супровідні тексти, розміщення поряд з іншими творами, освітлення, створює певну рамку інтерпретації.

Висновки

Історичний живопис має суттєвий культурологічний вимір: через свої візуальні коди він формує образи минулого, які впливають на колективну пам'ять і ідентичність. Дослідження підтвердило необхідність комплексного підходу, що поєднує теорію культурної пам'яті й аналіз візуальних практик. Подальші дослідження мають зосередитися на міжмедіальних взаємодіях (живопис – музейні практики – публічна історія) та на аналізі маргіналізованих наративів, які здатні кинути виклик домінантній канонізації.

Література:

1. Бітаєва О. В. Історичний живопис у мистецтві польського малярства: монографія. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2023. – 176 с. (розділи: 1–3, с. 13–42, 59–91).
https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/Book-2023_Bitaieva.pdf
2. Нагорна Л. П. Історична культура: концепт, інформаційний ресурс, рефлексивний потенціал. – К.: ІПіЕНД НАН України, 2014. – 382 с. (гл. IV: Естетичні параметри, с. 193–211).
<https://ipend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/historical-culture.pdf>
3. Erll, Astrid (ed.). Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. – Berlin: De Gruyter, 2008. (Intro and ch.2: 'Dimensions of cultural memory, pp.10–18).
https://www.researchgate.net/profile/David-Manier/publication/256096723_Cultural_Memory_Studies/links/00b49521bd58a34751000000/Cultural-Memory-Studies.pdf
4. Бардаш О. Д. Розвиток історичного жанру в українському живописі (стаття/тези). – 2008. (с.1–5).
<https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/cf6a1929-add9-430f-99f2-ab627020010e/download>

Сергій ВОЛКОВ,

*доктор культурології, професор,
професор кафедри виконавських дисциплін №2
Київської муніципальної академії музики імені Р.М.Глієра
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0702-8826>
vsm1281@gmail.com
УДК 378.4:7.071.1+008(477)*

ІНСТИТУАЛІЗОВАНІ МИСТЕЦЬКІ ОСВІТНІ ПРОЄКТИ В РЕФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

83

Анотація. Питання впливу реформування освітньої системи на соціокультурні процеси в Україні в останні роки набули актуальності у зв'язку військовою та культурною агресією російської спільноти на територію України. Як складова загальної освітньої системи України, як інституалізована сукупність виконавських, педагогічних, композиторських, мистецтвознавчих та інших практик, мистецька освіта є вагомим складовим у реформаторських урядових концепціях. Простежити еволюційні зміни в її структурі в останні роки і є завданням цієї розвідки. Автор намагається спрямувати наукову думку на розгляд освітніх мистецьких практик як частини культурної спадщини в аспекті збереження в сучасних інституалізованих освітніх системах. У статті використано комплекс методів: історико-культурологічний, системний і міждисциплінарний підходи, порівняльний аналіз, узагальнення і систематизація, що спрямовані на висвітлення місця мистецької освіти в системі нематеріальної

культурної спадщини. Розглядаються питання збереження освітньо-мистецьких практик, що акумулюються в досвіді роботи педагогічних колективів Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, Одеського державного музичного ліцею імені професора П. С. Столярського та Харківського державного музичного ліцею. Упродовж ХХ століття педагогічними колективами цих навчальних закладів було створено низку персоналізованих педагогічних шкіл, які презентували власні методи підготовки музичних кадрів у комплексі з вищими мистецькими навчальними закладами. Це дало можливість мистецькій освіті в Україні інституалізуватися в окрему специфічну галузь, яка застосувала меритократичний принцип в організації навчального процесу, що дає підстави вважати ці освітні практики особливою культурною спадщиною України. Система підготовки музичних і, ширше, мистецьких кадрів має всі ознаки ексклюзивності, варта наукового обґрунтування з метою збереження як досвіду кількох поколінь музикантів, що поєднують виконавську і педагогічну практику. Усвідомлення особливості напруцювань колективів Київського, Львівського, Одеського та Харківського музичних ліцеїв стане одним із механізмів їхнього подальшого існування як осередків збереження культурних традицій України.

Ключові слова: мистецька культурні спадщина, мистецькі освітні практики, музичні ліцеї, мистецька освіта України, між-культурний діалог.

Serhii VOLKOV,

*Doctor hab. of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Performing Arts No. 2
Kyiv Municipal Academy of Music named after R.M. Glier
UDC 378.4:7.071.1+008(477)*

INSTITUTIONALIZED ART EDUCATION PROJECTS IN THE REFORM PROCESSES OF UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE

Abstract. The issue of the impact of educational system reform on sociocultural processes in Ukraine has become particularly relevant in recent years due to the military and cultural aggression of the Russian community on Ukrainian territory. As a component of Ukraine's general education system, as an institutionalized set of executive, pedagogical, compositional, art history, and other practices, arts education is an important component of the government's reform concepts. The task of this study is to trace the evolutionary changes in its structure in recent years. The author attempts to direct scientific thought toward the consideration of educational artistic practices as part of cultural heritage in terms of their preservation in modern institutionalized educational systems. The article uses a complex of methods: historical and cultural, systemic and interdisciplinary approaches, comparative analysis, generalization and systematization, aimed at highlighting the place of art education in the system of intangible cultural heritage. The article considers issues related to the preservation of educational and artistic practices accumulated in the experience of teaching staff at the Kyiv State Music Lyceum named af-

ter M. V. Lysenko, the Lviv State Music Lyceum named after Solomiya Krushelnyska, the Odessa State Music Lyceum named after Professor P. S. Stoliarskyi, and the Kharkiv State Music Lyceum. Throughout the 20th century, the teaching staff of these educational institutions created a number of personalized pedagogical schools that presented their own methods of training musical personnel in conjunction with higher art educational institutions. This enabled arts education in Ukraine to become institutionalized as a separate specific field, which applied the meritocratic principle in the organization of the educational process, giving reason to consider these educational practices a special cultural heritage of Ukraine. The system of training musical and, more broadly, artistic personnel has all the hallmarks of exclusivity and deserves scientific justification in order to preserve the experience of several generations of musicians who combine performing and teaching practice. Recognition of the unique achievements of the Kyiv, Lviv, Odesa, and Kharkiv music lyceums will be one of the mechanisms for their continued existence as centers for the preservation of Ukraine's cultural traditions.

Keywords: artistic cultural heritage, artistic educational practices, music lyceums, artistic education in Ukraine, intercultural dialogue.

Вступ. Культурологія, вивчаючи гуманітарну сферу людської діяльності, виокремлює мистецьку складову як сферу, що формує глибинні підвалини людського потенціалу, що у невіддаленій перспективі впливатиме на формування особистості, її самоідентифікації і, в кінцевому результаті формуватиме майбутнє людства. Мистецькі навчальні заклади зберігають набутий людством креативний досвід не тільки в предметах і артефактах (матеріальна культурна спадщина), а й у мистецьких та інших інтелектуальних практиках, які в своїй сукупності становлять нематеріальну культурну спадщину. Усвідомлення ціннісних орієнтирів цієї спадщини сьогодні набуває актуальності з огляду на появу нових цифрових технологій, що дає можливість дистанційного спілкування, але провокує до мінливості цього

досвіду. Автором дослідження вже висувалася і обґрунтовувалася в попередніх дослідженнях гіпотеза щодо особливості діяльності колективів мистецьких навчальних закладів України, які є носіями практик нематеріальної культурної спадщини і мають позитивний досвід, який є цінним для збереження та подальшого запозичення в освітніх траєкторіях українських соціокультурних реформ.

У сучасній широкій світовій дифузії культур культурна спадщина кожної країни стає потужним джерелом енергії щодо вирішення проблеми збереження національної ідентичності. Маючи когнітивні ресурси для формування світогляду нового покоління традиційними засобами, ця культурна спадщина має можливості щодо консолідації суспільства, формування соборності українців. Дослідження когнітивних можливостей успадкованих традицій має виявити та проаналізувати позитивний досвід багатьох минулих поколінь, що ставали перед необхідністю реформ, спрямованих на допомогу особистості віднайти себе у певній системі аксіологічних координат, визначаючи шляхи подальшого власного розвитку.

У час диверсифікації цифрових технологій з'являється можливість ефективного впливу культурних здобутків мистецтва з глибоким філософським змістом на значну частину людської спільноти та застосування його досвіду в позаосвітньому і позанауковому просторі. Інтегративні процеси в сучасному суспільстві трансформують і створюють нові можливості не лише для демонстрації напрацювань, але й постійного накопичення нових знань для періодичного коригування результатів досліджень відповідно до критичних викликів функціонування нової соціокультурної реальності.

Мистецька творчість молоді, що здобуває професійну освіту в сучасному світі виступає як особливий чинник формування нових традицій та впливу на культуротворчі процеси у XXI столітті й маркується появою нових її (творчості) модусів. Вписуючись в основний контекст офіційної культурної парадигми

суспільства крізь призму її залежності від певних соціальних структур та соціальних утворень (зокрема таких, як школа), культурна діяльність інституалізованих мистецьких освітніх закладів імітує загальні культурні практики й активно залучається до сучасної культурної комунікації.

Аналіз літератури. Мистецька освіта як специфічна галузь у дискурсі глобалізаційно-цивілізаційних викликів і проблем сучасності досліджується українськими вченими В. І. Луговим (Луговий, 1997), В.М. Шейком, Ю.П. Богуцьким (Шейко, Богуцький, 2005), С. М. Волковим (Волков, 2006, 2010), О. І. Безгіним (Культурна політика, 2013) та ін. Група українських авторів – Г. Чміль, І. Зубавіна, І. Кузнецова, В. Купрійчук та М. Міщенко – розглядають філософські та правозахисні механізми збереження культурної спадщини (Chmil..., 2020).

Мистецька освіта, мистецькі навчальні заклади, акумулюючи в своїх практиках традиції культурної спадщини, забезпечують формування стану творчості, розвиток особистості, духовне вдосконалення свідомості індивіда. Цьому сприяє створення феномену персоналізованої школи, яка в мистецькій діяльності усвідомлюється як культурна традиція, через яку здійснюється узагальнення й трансляція виконавського, композиторського, наукового та іншого духовного досвіду. Водночас атрибутивними особливостями (властивостями) такої школи є наявність певного колективу, що створює спадковість традицій і визначеного нормативу перевіреної практикою новаторської ідеї, яка сприймається колективом як еталон.

Питанню необхідності збереження культурної спадщини в реформаційних процесах приділяє увагу Національна академія мистецтв України, яка в 2021 році ініціювала проведення конференції «Освіта у сфері нематеріальної культурної спадщини: дослідження, охорона» (Програма Всеукраїнської наукової конференції..., 2023). На конференції академіки Національної академії мистецтв України Валерій Бітаєв, Євген Станкович, науковці

Ольга Бенч, Оксана Чепелик, Олена Берегова, Сергій Волков та ін. наголошували в своїх доповідях на необхідності збереження нематеріальної культурної спадщини в різноманітні сучасних освітніх, мистецьких та культуротворчих практик.

Питання необхідності збереження української культурної спадщини обговорюється не тільки на наукових форумах, а й широкою культурною громадськістю. Зокрема, Український центр культурних досліджень спільно з громадською організацією «Центр розвитку «Демократія через культуру», акредитованою в ЮНЕСКО (ДС), ініціювали на початку 2022 року зустріч-обговорення за темою: «Роль освіти в охороні НКС – показники, програми, інструменти, головні зацікавлені сторони» (Роль освіти..., 2022). Під час заходу фахівці-практики зі збереження нематеріальної культурної спадщини присвятили свої виступи освіті як одному з головних інструментів охорони нематеріальної культурної спадщини.

Отже, в останні роки спостерігається активізація широкого обговорення проблеми збереження української культурної спадщини в науковому і культурно-громадському середовищі. Водночас мистецька освіта як сукупність виконавських, педагогічних, композиторських, мистецтвознавчих та інших практик ще не розглядалася в науковій літературі як вагома складова реформаторських процесів, чим і зумовлено *актуальність* цієї розвідки.

Метою статті є аналіз проблеми збереження практик мистецько-освітньої культурної спадщини, які матеріалізуються в інституалізованих освітніх системах.

Виклад основного матеріалу. Культурна спадщина була і залишається джерелом культурного розмаїття і гарантією сталого розвитку. Ця теза констатується у «Загальній декларації ЮНЕСКО про культурне розмаїття 2001 року» (Загальна декларація ЮНЕСКО, 2001) та «Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини» (Конвенція про охорону, 2008).

Процеси реформування, пошук нових шляхів цивілізаційного поступу українського суспільства створюють ризики щодо зникнення та руйнування набутої культурної спадщини, що викликає занепокоєння у певної частини суспільства стосовно її збереження. Окремої уваги заслуговує політика трансляції знань та освіти, зокрема, відносно спеціальностей, яких традиційно потребують виконавські практики.

Гуманітарна сфера діяльності людини, зокрема академічне музичне мистецтво, яке потребує творчого мислення, креативного напруження, критичного осмислення дійсності, не втрачає свого значення і впливу на людську свідомість, формуючи інтелектуальний потенціал суспільства.

У сьогоднішній констатуємо активізацію взаємодії культур, де потенціал української культури без компромісів імплементується у світовий культурний контекст. Цей потенціал досить високо оцінюється європейською мистецькою спільнотою завдяки творчим здобуткам українських композиторів і виконавців, біографії яких безпосередньо пов'язані із навчанням у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах України. Презентації в Європі, Америці, інших країнах світу творів Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Лесі Дичко, Людмили Юріної та інших митців України ілюструють цей досвід. Становлення і сучасне оновлення цього мистецького потенціалу демонструє збереження традицій історично набутого і ментально засвоєного кожним новим поколінням митців попереднього досвіду своїх наставників.

Традиції навчання і виховання молодого покоління, що склалися в українському суспільстві упродовж кількох століть як форма нематеріальної культурної спадщини, у сучасному світі є ознакою стабільності та прикладом для запозичення в інших сферах людської діяльності. Вони продовжують впливати на формування естетичності сучасності, світогляду соціуму, культурний і соціокультурний розвиток країни. Створенню цього потенціалу сприяє виховання молоді засобами, що за-

стосовуються як інструментарій в існуючих в Україні освітніх системах.

У 30-ті роки ХХ століття наявні в той час освітні музичні практики, зокрема в Одесі, показали перспективність системної музичної освіти дітей із залученням кращих викладачів, створення систематизованих спеціальних навчальних планів, збільшення кількості уроків, присвячених професійному музикуванню. Пересвідчитись у цьому можна з огляду на успіхи молодих музикантів країни, які зайняли першість на престижних міжнародних музичних конкурсах (Конкурс піаністів імені Фридерика Шопена, Міжнародний конкурс піаністів у Відні, Міжнародний конкурс імені Ізаї в Брюсселі, Міжнародний конкурс скрипалів ім. Г. Венявського тощо).

Починаючи з 1933 року, в Україні актуалізується проєкт, який реформуючи галузь передбачає створення спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, де поєднується загальна і музична освіта шляхом створення наскрізних комплексних нових навчальних планів і з використанням методів навчання у вищих навчальних закладах. Зусилля мистецької спільноти принесли конкретні результати, і в 1933–1934 роках уряд почав реалізовувати ці ідеї в державних музичних школах Одеси і Києва. Реформа заклала основи нового досвіду, в якому державний контроль над системою освіти сприяє його поширенню.

Такий досвід проіснував майже пів століття.

У радикальних умовах ринкових реформ 90-х років ХХ століття все більше проявляється прагматизм як у державній політиці, так і в поглядах молодого покоління щодо вибору професії. Зокрема, це проглядається вже на етапі вибору молоддю початкового навчального закладу, здатного надати такі знання, які б у подальшому забезпечили людині конкурентоспроможність й успішність.

Основним аргументом на користь таких висновків є досвід функціонування українських дитячих спеціалізованих музичних навчальних закладів – шкіл (у 2021 році рішенням уряду

України їх перейменовано в державні мистецькі ліцеї), де творча обдарованість, креативне мислення є запорукою успішного навчання.

Створені в тоталітарному суспільстві ХХ століття, вони успадкували в своїй освітній практиці персоналізований досвід митців-виконавців, педагогів і довели свою спроможність надавати високоякісну змістовну освіту, презентуючи мистецьки практики молодих виконавців.

Перші спеціалізовані музичні школи-інтернати, як їх називали – музичні школи-десятирічки, створені в Одесі та в Києві – з ініціативи провідних музикантів у своїй діяльності об'єднали досвід музикантів-викладачів початкових та педагогів вищих навчальних закладів і започаткували наскрізну освітню систему мистецької освіти, яка набула упродовж ХХ століття ознак елітарності, унікальності. У початкових навчальних закладах було запроваджено конкурсні критерії оцінки діяльності, закладено традиції меритократизму в мистецькій освіті.

Методика організації навчання в музичних школах-десятирічках ґрунтувалася на принципі поєднання загальноосвітнього і спеціального (музичного) циклів навчання та меритократичному відборі творчих особистостей на етапі раннього розвитку дитини (Волков, 2006).

Вбираючи ціннісні орієнтири і критерії навчання вищої музичної освіти, цей досвід вдосконалювався упродовж ХХ століття і зафіксований в освітніх практиках мистецьких колективів таких навчальних закладів, як Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка, Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької, Одеський державний музичний ліцей імені П. Столярського, Харківський державний музичний ліцей.

Реформуючи дії щодо цих навчальних закладів у 40–70-ті роки ХХ століття були пов'язані з відкриттям нових відділів (зокрема хорових), підготовчих груп для відбору здібної молоді, інституалізацією українських і російськомовних класів, за-

провадження та потім відміну платного навчання для певної категорії населення, введення стипендіального забезпечення для малозабезпечених учнів тощо.

До структурних підрозділів цих навчальних закладів увійшли інтернати, в яких на початку існування діти мали повне матеріальне забезпечення (у ХХІ столітті вони отримали назву пансіонів). У них мешкають творчо обдаровані діти з віддалених регіонів країни. Творчі педагогічні колективи цих навчальних закладів, створивши власні викладацькі школи, забезпечили практики нематеріальної культурної традиції, розвинуті майже упродовж століття. Такий досвід презентується блискучими результатами творчих успіхів цілих поколінь успішних музикантів, які за межами країни створюють позитивний імідж України як країни з високою академічною культурою. Ці колективи залишаються носіями особливого педагогічного досвіду як культурного надбання країни.

Аргументом для таких тверджень є практичний досвід діяльності одного з таких закладів – Київського державного музичного ліцею ім. М. В. Лисенка.

Свого часу у школі починали свою творчу кар'єру видатні музиканти – скрипалі Віктор Пікайзен та Юліан Ситковецький, піаніст Євген Ржанов. На вершині здобутків педагогічного колективу стоять персоналії випускників навчального закладу – лауреатів Національної премії ім. Тараса Шевченка, композиторів Ігоря Шамо, Лесі Дичко, Тараса Петриненка. Їхня музична творчість відома як в Україні, так і за її межами.

Творчий потенціал школи-десятирічки розвивався завдяки активним творчим контактам з вищим навчальним закладом – Київською консерваторією ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського). Перебуваючи під творчим і методичним патронатом цього вищого навчального закладу, школа сформувала творчий педагогічний колектив як віддзеркалення його повсякденних практик організації і стратегій змісту навчального процесу. У навчальному

закладі працювали такі видатні музиканти, як Давид Бертє, Костянтин Михайлов, Абрам Ямпольський, Олександр Александров, Лев Вайнтрауб, Олексій Горохов, Всеволод Воробйов, інші авторитетні музиканти-виконавці, які передали свій досвід цілим поколінням успішних музикантів і викладачів як, власне, у навчальному закладі, так і в Україні та за її межами.

Професійну майстерність, основи якої закладались в стінах навчального закладу, колишні випускники Київської школи-десятирічки, а нині – видатні українські музиканти презентували і презентують суспільству. Це народні артисти України Бойко Вадим Анатолійович, Дичко Леся Василівна, Зібров Павло Миколайович, Злотник Олександр Йосипович, Півненко Богдана Іванівна, Шамо Ігор Наумович, Кожухар Володимир Маркович, Степаненко Михайло Борисович, Петриненко Тарас Гаринальдович, Кошуба Володимир Вікторович, Матюхін Валерій Олександрович, Макаренко Герман Георгійович, Бистряков Володимир Юрійович, Рівняк Ярослава Григорівна, Ясько Олексій Андрійович, Колодуб Жанна Юхимівна та багато інших відомих музикантів (Офіційний сайт Київського державного музичного ліцею...).

Їх становлення відбувалося в умовах професійної вимогливості і постійного самоконтролю щодо власної творчості. Умовою таких успіхів були дидактично обґрунтовані стандарти навчальних планів і програм навчання та їх суворе дотримання всім педагогічним колективом, у тому числі й викладачами загальноосвітнього циклу. Підготовку учнів до різного рівня конкурсних змагань спостерігаємо в турботі всіх колективів, де наріжним каменем діяльності є презентаційна результативність роботи, яка фіксується у перемогах учнів на різних професійних мистецьких змаганнях – конкурсах, де учні демонструють свою конкурентоздатність на всеукраїнському та міжнародному рівнях.

Ринковий вектор розвитку економіки України та відкритість кордонів (офіційні інституції перестали регламентувати виїзди за кордон, контролювати участь молодих артистів в конкурсних

змаганнях за кордоном) стимулювала спрямованість навчання учнів на опанування вищої майстерності в навчанні. В останні десятиліття навчальний заклад щорічно презентує десятки учнів-переможців музичних конкурсів (Офіційний сайт Київського державного музичного ліцею...). Сталий успіх забезпечують повсякденні творчі практики учнів, щільний графік контролю та творча конкуренція як поміж здобувачів освіти за право презентувати своє виконавське мистецтво на кращих концертних майданчиках України, так і поміж викладацького складу за право презентувати своїх учнів. Тільки за останні десятиліття КДМЛ ім. М.В. Лисенка виховав тисячі учнів – лауреатів всеукраїнських і міжнародних професійних виконавських конкурсів, забезпечуючи їх подальше навчання у провідних вищих музичних навчальних закладах.

Не меншими здобутками відзначається діяльність Львівського (заснованого у 1939 році), Одеського, Харківського (заснованого у 1943 році) музичних ліцеїв. Усі ці навчальні заклади є носіями нематеріальної культурної спадщини, яка формує їх ексклюзивність.

Так, під патронатом Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у Львівському державному музичному ліцеї ім. С. Крушельницької навчалися такі видатні музиканти, як Юрій Башмет, Олег Криса, Богодар Которович, Сергій Дяченко, Юрій Корчинський, Максим Брилінський, Володимир Дайч, Марія-Лідія Чайковська, Жанна Микитка, Зоряна Кушплер, Міхаель Стріхарж та багато інших. Більше 150 випускників ліцею ведуть у різних країнах активну концертну діяльність, працюють в провідних колективах Німеччини, Франції, Австрії, Швейцарії, США, Канади, Японії, Великобританії, інших країн світу презентуючи набутий досвід навчання в українському навчальному закладі (Офіційний сайт Львівського державного музичного ліцею...).

Легендою Одеського державного музичного ліцею ім. П. Столярського стали перші випускники: Давид Ойстрах, Єлізавета Гілельс, Борис Гольдштейн, Самуїл Фурер, Михайло Фі-

хтенгорльц, Валерій Климов, Семен Снітковський, Сергій Кравченко, Михайло Вайман, Павло Верніков, Еміль Гілельс, Євген Могилевський та багато інших яскравих виконавців і викладачів, імена яких відомі у світі (Офіційний сайт Одеського державного музичного ліцею...). Цьому сприяла робота під патронатом Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Не менш яскравими є здобутки педагогічного колективу Харківського державного музичного ліцею, перші класи якого було відкрито при Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського. Випускники колишньої школи піаністи Марія та Наталя Єщенко, Емма Цукурова, Анатолій Соколов, Олена Іоліс, Віталій Сечкін, скрипалі Ісак Заславський, Володимир Міхелевич, композитори і теоретики Лев Булгаков, Борис Яровинський, Фаїна Бельман та багато інших, створили фундамент музичної освіти і виконавської культури як в регіоні, так і в Україні загалом. Серед перших учнів школи: Валентин і Григорій Фейгіни, Левко Колодуб, Вадим Селицький, Гаррі Гельфгат, Михайло Хоміцер, Олександр Снегірьов, Олександр Волков, Володимир Крайнев, Тетяна Грінденко та інші талановиті діти, які невдовзі стали всесвітньо відомими музикантами (Офіційний сайт Харківського державного музичного ліцею).

З початком повномасштабного вторгнення російської воєнщини в Україну з метою знищення української ідентичності у 2022 році тільки з Київського ліцею 180 дітей виїхали з України (це більше третини всіх учнів). На початок 2023–2024 року половина з них повернулася до Києва, а решта стала поєднувати навчання в загальноосвітніх закладах Польщі, Німеччини, Бельгії, Франції, Великобританії і навіть США, де інший часовий пояс, та мистецькі практики в Ліцеї. Це викликало необхідність реформувати систему навчання з інтенсивним використанням цифрових технологій, дистанційного навчання, роботи під час оголошення повітряних тривог тощо.

Але тільки у першій половині 2023 року учні ліцею взяли участь у 17 міжнародних конкурсах. З концертами вони висту-

пили в відомих концертних залах Німеччини, Швейцарії, Нідерландів тощо.

У результаті екстремальні умови навчання та необхідність реформаторських дій в освітній сфері України не вплинули на основні засади навчання в цих навчальних закладах. Конкурсний відбір як на етапі зарахування на навчання, так і на етапі його завершення залишався обов'язковою складовою навчального процесу, незмінною вимогою щодо перебування учня у навчальному закладі. Реалізована колективами цих навчальних закладів концепція організації навчання і виховання дітей дає змогу віднести їхні практики до статусу ексклюзивної культурної спадщини. Створюючи інтелектуальний, емоційний і естетичний потенціал сучасної України, випускники державних музичних ліцеїв сприяють наближенню України до культурного простору європейських країн.

Висновки. Реформування мистецької освітньої сфери в Україні сприяло створенню нової системи освіти як культурної спадщини і є актуальним питанням в кризових ситуаціях сьогодення. Розпочате у 30-ті роки ХХ століття формування системи спеціалізованих музичних шкіл стало початком створення нових освітніх практик, які у ХХІ столітті залишились суб'єктами нематеріальної культурної спадщини, що виявила свою стійкість до будь-яких соціальних викликів.

Система підготовки музичних і, ширше, мистецьких кадрів є, беззаперечно, конкурентноспроможною в кризових ситуаціях. У різні періоди свого існування мистецька освіта забезпечила всі ознаки ексклюзивності, здобула широке визнання та зберегла досвід кількох поколінь підготовки музикантів, що поєднує виконавську й педагогічну практику. Подальша перспектива її існування пов'язана з умінням колективів пристосуватися до існування в нових умовах, пов'язаних з роботою в час військового протистояння демократії тоталітаризму.

Література:

- [1] Луговий В. І. Управління освітою: навч. посіб. для слухачів, аспірантів, докторантів спеціальності «Державне управління». Київ: Видавництво УАДУ. 1997. 302 с.
- [2] Шейко В. М., Богущкий Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.
- [3] Волков С.М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років XX століття: навч. посібник. Київ, 2006. 207 с. ISBN 966-8949-00-5
- [4] Волков С.М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Інститут культурології НАМ України. Бібліогр. Київ, 2010. 248 с.
- [5] Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів: монографія / Безгін О. І. та ін. Київ: Ін-т культурології НАМ України.: табл. Бібліогр, 2013. 175 с. URL: ISBN 978-966-2241-32-7
- [6] Chmil H., Zubavina I., Kupriichuk V., Kuznietsova I., Mishchenko M. Formation and development of cultural competence by increasing access to material forms of historical and art-history heritage. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. Vol. 9, P. 2778 – 2790.
- [7] Програма Всеукраїнської наукової конференції «Освіта у сфері нематеріальної культурної спадщини: дослідження, охорона» (24 січня 2023 р.). URL: <https://icr.org.ua/podiyi/novyny/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiya-osvita-u-sferi-nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshhyny-doslidzhennya-ohorona-programa/>
- [8] Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини, 2008. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69
- [9] Офіційний сайт Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка. URL: <http://lysenko-school.kiev.ua/%d0%bf%d1%80%d0%be-%d1%88%d0%ba%d0%be%d0%bb%d1%83/>
- [10] Офіційний сайт Львівського державного музичного ліцею ім. Соломії Крушельницької. URL: (<http://solomiya-sk.lviv.ua/>)
- [11] Офіційний сайт Одеського державного музичного ліцею імені Петра Столярського. URL: (<https://stolyarsky.od.ua/>)
- [12] Офіційний сайт Харківського державного музичного ліцею. URL: (<https://www.music-school.kh.ua/>)
- [13] Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття 2001 року. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml/
- [14] Роль освіти в охороні НКС – показники, програми, інструменти, головні зацікавлені сторони, 2022, <https://uccs.org.ua/novyny/zustrich-obhovorennia-rol-osvity-v-okhoroni-nks-pokaznyky-prohramy-instrumenty-holovni-zatsikavleni-storony/>

References

- [1] Lugovyi V. (1997). Management of education: textbook. way. for students, graduate students, doctoral students majoring in “Public Administration”. Kyiv: UADU Publishing House. 302 p.
- [2] Sheiko V., Bogutsky Yu. (2005). Formation of the foundations of culturology in the age of civilizational globalization (second half of the XIX - beginning of the XXI century): Monograph. Kyiv: Geneza. 592 p.
- [3] Volkov S. (2006). Art education in the culture of Ukraine in 90th of the 20th century. Kyiv, 207 . ISBN 966-8949-00-5
- [4] Volkov S. (2010). Institutionalized socio-cultural systems: regional specifics and dynamics. Kyiv: The Institute of Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. 248 p.
- [5] Cultural policy and art education: process modeling (2013). In Bezgin O. (Eds.). Kyiv: The Institute of Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. 175. Retrieved from ISBN 978-966-2241-32-7
- [6] Chmil, H., Zubavina, I., Kupriichuk, V., Kuznietsova, I., Mishchenko, M. (2020). Formation and development of cultural competence by increasing access to material forms of historical and art-history heritage. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2778 – 2790.
- [7] Program of the All-Ukrainian Scientific Conference “Education in the Field of Intangible Cultural Heritage: Research, Protection”. Retrieved from <https://icr.org.ua/podiyyi/novyny/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiya-osvita-u-sferi-nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshhyny-doslidzhennya-ohorona-programa/>
- [8] Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69
- [9] Official site of the Lysenko Kyiv State Music Lyceum. Retrieved from <http://lysenko-school.kiev.ua/%d0%bf%d1%80%d0%be-%d1%88%d0%ba%d0%be%d0%bb%d1%83/>
- [10] Official site of Lviv State Music Lyceum named after Solomiya Krushelnytska. Retrieved from (<http://solomiya-sk.lviv.ua/>)
- [11] Official site of the Odessa State Music Lyceum named after Peter Stolyarsky. Retrieved from (<https://stolyarsky.od.ua/>)
- [12] Official site of Kharkiv State Music Lyceum. Retrieved from (<https://www.music-school.kh.ua/>)
- [13] UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity 2001. Retrieved from https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml/
- [14] The role of education in protecting the NCS – indicators, programs, tools, key stakeholders, 2022 <https://uccs.org.ua/novyny/zustrich-obhovoren-nia-rol-osvity-v-okhoroni-nks-pokaznyky-prohramy-instrumenty-holovni-zatsikavleni-storony/>

Надія ГОНЧАРЕНКО,
*старша наукова співробітниця відділу
культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України*

(НЕ)ВИВЧЕНІ УРОКИ (НЕ)ЗАВЕРШЕНОЇ ВІЙНИ

Через 80 років після завершення Другої світової війни надзвичайно увиразнилися відмінності між українською та російською культурою пам'яті. Ми шануємо пам'ять жертв Другої світової війни, осмислюємо досвід, аналізуємо перемоги й поразки, обговорюємо причини та наслідки. Але ми не святкуємо. Зате росія, горда спадкоємиця СРСР, не лише святкує «Велику перемогу», а реабілітує та відроджує тоталітарні практики, й почала нову війну. Гасло-застереження європейської культури пам'яті «Ніколи знову» зазнало поразки від гасла-погрози «Можем повторить».

Чому осмислення Другої світової війни не зупинило тих, хто хоче і повторює? Чи було це осмислення достатньо глибоким та адекватним? Чи готові були історики й аналітики інших країн чути голоси українських учених?

Повоєнний досвід західноєвропейських країн свідчить, що процес осмислення Другої світової війни та воєнних злочинів, скоєних нацистами, тривав десятиліттями. Завдяки поразці Німеччини, ці злочини були оприямлені й засуджені, а меморіалізація жертв Голокосту стала одним з наріжних каменів культури пам'яті. Загальноєвропейський наратив представляє завершення Другої світової війни як покарання найбільшого зла.

Проте жорстока реальність, якої не бачили (чи вдавали, що не бачать), була значно складнішою. На пів століття, за мовчазної згоди вільного Заходу, пів Європи потрапило під владу іншого тоталітарного режиму, якому дозволили чинити злочини після завершення Другої світової війни й знищувати тисячі незгодних. Адже замовчування або спотворення фактів про злочини комуністичного режиму (застосування голоду як інструменту геноциду, репресій за національною ознакою, розстрілів за квотами, таємних поховань) тривало до розпаду СРСР.

Чи не час проявити сміливість і назвати це «байдужим спостереженням», що захопило російських політиків, після нетривалого і поверхового процесу демократизації, до відновлення шовінізму, колоніальних претензій та реанімації тоталітарного консенсусу?

Тисячі аналітиків, істориків, політологів, антропологів та соціологів досліджували СРСР і росію, сотні – інші країни, що відновили незалежність після розпаду «імперії зла», але потрапивши під чари «руського міра», не бачили його загроз. У 2020 році, аналізуючи західноєвропейські та північноамериканські настанови експертів і науковців щодо російсько-української війни, Володимир Кулик констатував: «...аналітики спираються на наукові праці авторитетних фахівців своєї та інших західних країн, які, своєю чергою, теж набагато більше позначені російськими впливами, ніж українськими: і через неоднакові мовні компетенції, і через усталені погляди на історію та політику Східної Європи, де росія ще від царських часів посідає чільне місце» (Кулик, 2020, с. 6).

Оскільки західноєвропейські й американські науковці зосереджувалися здебільшого на аналізі власних колоніальних практик, то до 2022 року відкидали аргументи, що СРСР був імперією, а сучасна російська федерація успадкувала не лише його найагресивніші, фактично, мілітаризовані форми суспільного розвитку, але також – жагу політично-культурного домінування над колишніми «окраїнами», що відновили незалежність після його розпаду.

Тож Україна є одним з найвиразніших прикладів підпорядкування радянському колоніалізму, який ігнорувався багатьма науковцями через нібито недостатню застосовність терміна «постколоніальний» до колишнього російського/радянського імперського простору. Причину цього пояснила Марія Малксо: «Основні постколоніальні дослідження зосереджені на політичному конструюванні расових ієрархій за кольором шкіри, а не серед самих білошкірих людей. Питання про постколоніальність колишніх російських імперських підданих, включно з посткомуністичними підданими в колишніх радянських республіках і на зовнішніх окраїнах Радянської імперії, залишається в науці складним і дискусійним» (Mälksoo, 2023, p. 473).

Відтак європейські й американські науковці нерідко оцінювали трансформацію української політики пам'яті з позиції збалансованих і коректних підходів, розроблених у країнах, що не перебували десятиліттями під тиском цензури, не зазнавали масових репресій, злочинів іншого тоталітарного режиму — комуністичного. Тому й не приділяли уваги політичним і культурним процесам у країнах, де трансформація суспільств відбувається у постколоніальному контексті.

Після російського вторгнення в Україну, в європейських та північноамериканських аналітичних середовищах з новою силою розгорнулися дискусії щодо причин цього нападу й необхідності переосмислення уявлень про історію та культуру як України, так і росії.

На зв'язок між імперськими концептами російської культури, поширеними у світі, її міфологією «Великої вітчизняної війни», впливовістю цієї міфології у кампанії дезінформації під час війни проти України вказав Томаш Камуселла, зауваживши, що «інвестиція в елітарне російське і відповідне ігнорування неросійських мов і культур у Радянському Союзі та в усьому радянському блоці породила серйозну академічну сліпоту» (Kamusella, 2023).

Це відбувається одночасно з дегуманізацією та демонізацією українців. Цільові аудиторії різні: військові й цивільні росіяни, населення окупованих українських територій, політичні й наукові еліти, широкі маси інших країн світу. Через наукові й популярні книжки, художні й «документальні», дописи у соціальних мережах поширюються кліше про «велику перемогу» росіян і їхнє бажання миру, про «братні народи» або «один народ», про здійснення «місії визволення».

Концепт «визволення», розвинений радянською пропагандою під час і після Другої світової війни, відродився в сучасній російській історіографії та історичній пропаганді, у нових російських підручниках, створених після 2014 р., а особливо після 2022 р. Тепер він поширюється в росії і на окупованих українських територіях як кліше «визволення» громадян Донбасу від українських нацистів, про російську «любов і дружбу» (Потапова, Петровець. 2023, с. 5).

Тисячі українців зазнають тортур у російських в'язницях, а мільйони стали біженцями в інших країнах. Росія вивозить та індоктринує наших дітей, палить наші книжки, викрадає наші архіви. Але готуватися вони почали значно раніше. Від середини 2000-х років триває інформаційна війна проти України, а історія Другої світової війни, що функціонує в російському науковому, освітньому й медіа просторі як міфологізована «Велика вітчизняна війна», є одним із її ключових інструментів (Domańska, 2019).

Від 2014 року тема боротьби з українськими «фашистами і нацистами» була серед головних пояснень нападу на Україну. А вже від 2022 року істотно зросла кількість не лише інформаційних кампаній, організованих росіянами (Horbyk, Prymachenko, & Orlova, 2023, р. 6), а також актів саботажу в Європі.

Зрештою, навесні 2025 року, автор Аналітичного звіту «Тіньова війна росії проти Заходу» констатував: «Імовірно, росія збільшила темпи своїх атак через те, що її дії майже не коштували їй нічого, якщо взагалі чогось коштували. Російські лідери

знали, що ці атаки, ба навіть їх істотне збільшення, можуть зійти їм з рук, й вони не платитимуть за це великої ціни» (Seth G. Jones, 2025, p. 9).

Щодо минулих і теперішніх російських воєн проти України, а також сучасних інтерпретацій цих воєн, що спираються передовсім на радянську міфологію та пострадянську дезінформацію, Андрій Цюшка вказав на «поєднання (фактичних і вигаданих) наративів як у медіа, так і в політиці та академічних колах, значна частина яких (не)навмисно сприяє спотворенню, а не виробленню знання» (Tyushka, 2023, p. 643).

Попри численні соціальні й економічні проблеми після розпаду СРСР, в Україні відбувалася демократизація, а також – повільне деконструювання комуністичної ідеології, зокрема – демонтаж радянської міфології «Великої Вітчизняної війни» (Honcharenko, 2025). Саме ця міфологія була потрібна СРСР, який завдяки союзникам уникнув покарання за допомогу нацистам протягом перших двох років війни (1939–1941). Саме ця міфологія допомагає сучасній росії спотворювати не лише історію Другої світової війни, а й увесь міжвоєнний період: Великий терор, репресії, депортації. Ба більше, тепер росія використовує цю міфологію як інструмент антиукраїнської пропаганди і вдома, і на експорт.

Тому декомунізація культурного простору в Україні, зокрема – деконструкція міфології «Великої Вітчизняної війни», є неприйнятною для росії та окреслена нею як небезпека для її суспільного консенсусу. Прикметно, що набір загроз для внутрішнього й зовнішнього споживання відрізняється: на теренах РФ розказують про небезпечних українських «фашистів», яких перемогли славні «руські деди», а назовні – для американців та європейців – про порушення прав людини і обмеження свобод слова, самовираження, наукових досліджень (Kuzio, 2024, p. 862).

Утім, проблема не лише в антиукраїнській історичній пропаганді росіян. Декомунізація була незрозумілою для багатьох дослідників з демократичних країн. Доволі гострою була крити-

ка української політики пам'яті з боку ліберальних аналітиків, які не бачили загроз путінського авторитаризму, що підтримував крайні праві та крайні ліві сили не лише всередині країні, а й у інших країнах (Гриценко, 2022, с. 235–241). Натомість прискіпливо аналізували українських націоналістів, ототожнюючи їх, з російського голосу, з нацистами. Законодавство України та країн Балтії, що вирвалися з-під російського колоніального домінування, зусилля з розвитку національних мов і культур, нерідко описували як насаджування архаїчного етнонаціоналізму, порушення прав російськомовних та збіднення культурного розмаїття.

Очевидно, що анексія росіянами Криму, агресія на Сході України, що розпочалася у 2014 році, та повномасштабне вторгнення супроводжується потужною кампанією дезінформації: у росії (щоб спонукати до геноциду українців на окупованих територіях), в Україні (щоб ослабити спроможність опору), у світі (щоб мінімізувати підтримку України урядами й суспільствами).

Фундаментом цієї кампанії служить сформована в СРСР і розвинена у рф міфологізована версія «Великої Вітчизняної війни», що надихає росіян на нові воєнні злочини в Україні. Якщо не відбудеться ґрунтового аналізу й деконструкції цього покруча в наукових працях, медіа, популярній культурі й публіцистиці, російська історична пропаганда зберігатиме свій отруйний потенціал і не лише лякатиме світ погрозами, а воюватиме знову й знову.

Україна вже вивчила багато уроків тієї (не)завершеної війни. Тепер Україна спроможна навчити багатьох інших: як боронити незалежність, зберігати ідентичність, творити власну модель культурної пам'яті.

Література:

1. Гриценко, О. (2022). Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ: Майстер Книг. 336 с.
2. Кулик, В. (2020). Аналізуючи аналітику: про засади дослідження західних наукових та експертно-аналітичних публікацій на тему російсько-українського конфлікту. *Інтерпретації російсько-українського конфлікту в західних наукових і експертно-аналітичних працях*. Київ: ІПіЕНД ім. Кураса НАН України. С. 5–10.
3. Потапова, В., Петровець, М. (2023). Підручник і війна: навчальна література РФ на окупованій території як інструмент знищення ідентичності українців. Київ: «Альменда». 136 с.
4. Domańska, M. (2019). The Myth of the Great Patriotic War as a Tool of the Kremlin's Great Power Policy. *Center for Eastern Studies*. Number 316 (2019): The myth of the Great Patriotic War as a tool of the Kremlin's great power policy | OSW Centre for Eastern Studies.
5. Honcharenko, N. (2025). Transformation of the Historical Narratives of the Second World War and the Decommunisation of Memory Policy in Ukraine. *Australian Journal of Politics and History* (2025): <https://doi.org/10.1111/ajph.13040>.
6. Horbyk, R., Prymachenko, Y., & Orlova, D. (2023). The transformation of propaganda: The continuities and discontinuities of information operations within Soviet/Russian active measures. *Nordic Journal of Media Studies*, 5(1). pp. 68–94, <https://doi.org/10.2478/njms-2023-0005>
7. Kamusella, T. (2023). Going Native: Russian Studies in the West. *New Eastern Europe* <https://neweasterneurope.eu/2023/08/11/going-native-russian-studies-in-the-west/>.
8. Kuzio, T. (2024). Historical preparation and ideological legitimisation of the Russian invasion of Ukraine: a critical discourse. *Journal of Contemporary European Studies*. 16. pp. 850-869. DOI: 10.1080/14782804.2024.2310026
9. Mälksoo, M. (2023). The Postcolonial Moment in Russia's War Against Ukraine. *Journal of Genocide Research*, 25 no 3–4. pp. 471–81. <https://doi.org/10.1080/14623528.2022.2074947>
10. Seth G. Jones. (2025). Russia's Shadow War Against the West. Center for Strategic and International Studies: Russia's Shadow War Against the West
11. Tyushka, A. (2023). In 'Crisis' We Trust? On (Un)Intentional Knowledge Distortion and the Exigency of Terminological Clarity in Academic and Political Discourses on Russia's War against Ukraine. *Journal of International Relations and Development*. 26. pp. 643–659. <https://doi.org/10.1057/s41268-023-00313-2>

Віолета ДЕМЕЩЕНКО,
завідувачка відділу культурної антропології Інституту
культурології НАМ України м.Київ,
докторка філософії (PhD, історія), доцентка
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8296-4628>
vio150569@gmail.com
УДК 791.43(477):355.01(470+571:477)

УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У СУЧАСНИЙ ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

107

Повномасштабне вторгнення росії в Україну, що розпочалося 24 лютого 2022 року, стало третім етапом російсько-української війни, розв'язаної росією ще в 2014 році, участь у якій рф намагалася заперечувати. Славнозвісний лозунг російських воєнків «Київ за три дні» зазнав нищівного удару по іміджу «другої армії світу», зустрівши неочікуваний героїчний спротив з боку Збройних Сил України, сил територіальної оборони, української громадськості. До лав ЗСУ став цвіт нації, талановиті митці, творчі люди, які сьогодні боронять Батьківщину.

Російська недоімперія у ХХІ столітті визначила для себе головну мету стати месією, бути «Третім Римом», імперські амбіції не полишають рф в її прагненні повернути часи СРСР. Мрія московитів про світове панування як могутньої ядерної держави, яка залякує увесь світ своїм ядерним потенціалом, у майбутньому відгукнеться для російського суспільства важкими наслідками, втратами як людських, так і економічних ресурсів, міжнародною ізоляцією, репараціями, втратою позицій на сві-

товому ринку за рахунок накладених санкцій Західного демократичного світу за агресію в Україні.

Від початку широкомасштабного російського вторгнення в Україну сфера культури зазнала найбільших історичних втрат за період своєї незалежності. На жаль, нищівна й руйнівна війна в Україні, що супроводжується великою кількістю людських жертв як цивільних так і військових, триває. Сьогодні вітчизняний кінематограф на передовій мистецького фронту, він змінив своє обличчя і тепер – це обличчя війни.

По суті, українське кіномистецтво є «очима війни», а його основною стратегією стало те, щоб у режимі реального часу донести до всього світу правду й показати, що і чому відбувається насправді, тому неможливо не погодитися з висловом німецького генерала і військового теоретика Карла фон Клаузевіца, що війна – це «акт насильства, у якому застосовуються вияви мистецтв і наукові досягнення» (Clausewitz, 2006, с. 66).

Рефлексія митців, їхнє гостре реагування на зовнішні події сучасності вилилась у фіксування засобами документального кіно особистих історій, щоденників людей, що знаходилися в епіцентрі війни, а також у тилу. У мистецтва з'явилися нові теми: це насамперед неочікувана трагедія війни ХХІ століття, героїка, патріотизм і національна ідентичність українців.

У науковій публікації «Екранне дзеркало: розколота реальність часів війни» Ганна Чміль обирає поняття «екранне дзеркало», а також «розколота реальність екранного дзеркала», щоб пояснити і обґрунтувати, яким чином сучасні медійні образи формують реальне сприйняття війни, що створюють саме «розколота реальність», де перегукуються та переплітаються істина і фальшивість. Дослідниця аналізує й показує, як кожен автор через призму особистих емоцій і переконань пропонує бачення проблеми, тим самим демонструючи позицію авторів, що пропонують власну інтерпретацію подій, що залежить від їхніх власних уподобань і медійного контексту. Також Г. Чміль звертає увагу на невербальні аспекти дискурсійного аналізу, під-

кресливши, як зображення та візуальні ряди впливають на кадрівання війни в медіа, зображаючи її динамічність у реальному часі. Тому війна постає перед глядачем як низка невідворотних подій, зафіксованих за допомогою документалістики крізь призму «розколотої реальності екранного дзеркала», що має цікаву особливість замінювати «реальну реальність» на «сконструйовану реальність» (Чміль, 2023, С. 8–26).

У цьому контексті хочеться згадати зворушливий дебютний документальний фільм українського військового кореспондента Мстислава Чернова, у якому, він виявив себе як талановитий режисер, сценарист і оператор – «20 днів у Маріуполі». Фільм за кордоном набув широкої популярності та високих оцінок кінокритиків. Картина розповідає про те, що до повномасштабного вторгнення РФ до Маріуполя прибуває група репортерів «Ассошіейтед Прес». Протягом двадцяти днів М. Чернов з колегами задокументували все, що відбувалося в місті, насамперед осаду, обстріли, масові поховання місцевих жителів, знищення квітучого міста і, так би мовити, все те, що приносить із собою «руський мір».

Світова прем'єра кінострічки відбулася 20 січня 2023 року на американському кінофестивалі незалежного кіно «Санденс» у місті Парк-Сіті, де фільм отримав приз глядацьких симпатій. В Україні також відбулися допрем'єрні покази в Києві на кінофестивалі «Bouquet Kyiv Stage» (2023 р.) та у Львові «Львівський медіафорум» (2023 р.), у квітні 2024 року фільм вийшов на «Netflix».

Від України цей фільм був висунутий оскарівським комітетом на 96-ту премію «Оскар» за категорією «Кращий фільм іноземною мовою». У вересні 2023 року фільм було продемонстровано на засіданні Генеральної Асамблеї ООН. Кінострічка отримала престижні премії «Гільдії режисерів Америки», премію «BAFTA» і, нарешті, премію «Оскар», що, безперечно, є перемогою українського документального кіно на міжнародній арені. Стрічка зібрала понад сорок номінацій по всьому світові.

Стрічка «20 днів у Маріуполі» в українському прокаті стала найкасовішою серед документальних фільмів. У грудні «20 днів у Маріуполі» увійшов до трійки найкращих документальних фільмів 2023 р. за версією видання про кіно Indiewire, а також посів четверте місце у списку найкращих фільмів 2023 р. у Великій Британії та шосте місце у США. За інформацією авторів фільму, він зібрав десять нагород і відзначений у понад двадцяти номінаціях (Скляревська, 2024).

Українські фільми відповідно до стратегії українського кіномистецтва все частіше з'являються на престижних кінофестивалях і розповідають світові про важкий досвід і реалії війни. Участь української кінопродукції на міжнародних фестивалях – це чудова можливість продемонструвати потенціал українського кіномистецтва, це також новий старт для перспектив, творчих проєктів і подальшого розвитку українського кіно.

Так, на одному з трьох європейських найвідоміших і найбільш відвідуваних глядачами фестивалів, яким є Берлінале 2024 року, була представлена українська кінопродукція. Вважається, що цей кінофорум знаходиться нарівні з Канським і Венеційським фестивалями, на ньому були вибрані для перегляду чотири українські фільми: «Редакція» ігровий повнометражний фільм режисера Романа Бондарчука, «Трішки чужа» документальний фільм із соціальним відтінком режисерки Світлани Ліщинської, «Мирні люди» — документальна повнометражна стрічка режисерки Оксани Карпович і стрічка «Образ» – короткометражна ігрова робота, фільм для підлітків Гліба Осатинського, американського режисера українського походження.

На Берлінському кінофестивалі також у межах українського павільйону Європейського кіноринку «EFM» було презентовано документальні фільми, що вилились у єдиний цикл: «Воєнна розвідка України: у небі, на морі, на землі». Автор цього циклу військовослужбовець ЗСУ, журналіст-документаліст Артем Шевченко. Документальний цикл, створений за підтрим-

ки Мінкультінформполітики, розповідає про успішні операції Головного управління розвідки Міноборони України протягом 2022–2023 років. Він складається з чотирьох фільмів: «Авіапрорив на Азовсталь. Небо», «Битва за острів Зміїний. Море», «Харківський контрнаступ. Земля», «Збиті льотчики росії».

У 2024 році на Венеційському фестивалі були представлені українські фільми про війну в Україні. Це документальний фільм, що пройшов поза конкурсом Ольги Журби «Пісні землі, що повільно горить», де зображені сцени з життя в Україні в період перших двох років російського вторгнення, сцени складаються у мозаїку, що пронизана трагізмом досвіду війни і реакції на неї суспільства. Та ігровий повнометражний фільм-дебют Жанни Озірної «Медовий місяць», що пройшов у програмі «Biennale College Films», де розповідається про життя і кохання молодих людей в окупації.

Сьогодні український глядач може переглянути такі цікаві фільми, як: «Обмін» (режисер Володимир Харченко-Куліковський, 2022 р.), «Це побачення» (режисерка Надія Парфан, 2023 р.), «Лишайся онлайн» (режисерка Єва Стрельнікова, 2023 р.), «Конотопська відьма» (режисер Андрій Колесник, 2024 р.), кіноальманах «Життя очима тварин» (продюсер і автор ідеї Олег Кохан 2024 р.), «Буча» (режисер Станіслав Тіунов, 2024 р.), «Перевізниця» (режисери серіалу Євген Тунік, Аркадій Непиталюк), «Перші дні» (режисери серіалу: Олексій Єсаков, Тала Пристаєцька, Артем Литвиненко, Валентин Шпаков, Павло Остріков і Катя Царик, 2024 р.). Усі ці роботи об'єднує тематика війни, це розповіді про те як складаються людські долі, як продовжується життя в реаліях війни, про що мріють українці, як вони борються за себе та своїх близьких, як не втрачають людяності, гідності й віри в Перемогу (<https://mind.ua/publications/20277425-ukrayinski-filmi-pro-vijnu-yaki-vi-shche-ne-bachili>).

Документальний фільм «Довга Доба» режисера й одночасно продюсера Алана Бадоева було визнано переможцем національного фестивалю документального кіно «Cinema for Victory». Сам

фільм було створено на основі 200 годин відеоматеріалу, що був відзнятий 12 тисячами людей, які документували російські злочини на власні телефони. Сьогодні в рф ці вбивці – герої, але стрічка представляє історії тих людей, хто вижив під час воєнних дій, а також тих українців, що загинули в результаті окупації (Кириленко, 2024). Телевізійна прем'єра документального фільму Алана Бадоева «Довга Доба» відбулася на каналі «1+1 Україна» в другу річницю повномасштабного вторгнення рф (Кириленко, 2024).

У 2025 році на українського глядача чекають документальні фільми про війну: «Україна: Ворог у лісі» (переможець BAFTA TV Awards), «Куба & Аляска» про парамедикинь на війні, «Битва за Світло» про захисників енергетичної інфраструктури. Приємною новиною виявилось те, що фільм «Порцелянова війна» був номінований на «Оскар-2025».

Отже, у реаліях українсько-російської війни кіномистецтво є потужною силою, воно є «очима війни», словом правди, яке нищить ворогів і доносить усьому світу інформацію про події воєнного й громадського життя країни. Основна зі стратегій кіномистецтва – це поширення правдивої інформації, яку неможливо спростувати бо кіноплівка фіксує реальність. Українські фільми все частіше з'являються на міжнародних майданчиках, а українські документальні фільми досягли високого рівня і міжнародного визнання, кіно дарує надію на краще, надихає митців створювати шедеври свого часу де основними героями є звичайні люди які стали вояками, волонтерами, громадськими активістами, героями, які боронять Батьківщину.

Література:

1. Кириленко, Т. (2024, 1 березня). Фільм «Довга Доба» Алана Бадоева переміг на фестивалі документального кіно Cinema for Victory. The Mango. URL: <https://themango.com.ua/film-dovga-doba-alana-badoyeva-peremig-na-festyvali-dokumentalnogo-kino-cinema-for-victory/> (дата звернення 10.10.2025).
2. Скляревська, Г. (2024, 18 лютого). Український документальний фільм «20 днів у Маріуполі» отримав премію BAFTA. Детектор медіа. URL.: <https://detector.media/infospace/article/223104/2024-02-18-ukrainskyu-dokumentalnyy-film-20-dniv-u-mariupoli-otrymav-premiyu-bafta/> (дата звернення 15.05.2025).
3. Українські фільми про війну, які ви ще не бачили. Кінооповіді, в яких перетинаються реальні події, історичні паралелі, містика та психологія. URL.: <https://mind.ua/publications/20277425-ukrayinski-filmi-pro-vijnu-yaki-vi-shche-ne-bachili> (дата звернення 15.10.2025).
4. Clausewitz, C. (2006). On War. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1946/1946-h/1946-h.htm#chap01> (дата звернення 15.10.2025).
5. Чміль, Ганна. (2023). Екранне дзеркало: розколота реальність часів війни. Культурологічна думка, 23(1), С. 8–26. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.8-26>.

Ірина ЗУБАВІНА,

*учена секретарка відділення кіномистецтва НАМ України,
головна наукова співробітниця відділу теорії та історії
культури ІПСМ НАМ України, докторка мистецтвознавства,
професорка, академікиня НАМ України
ORCID ID: 0000-0002 -0816 -0207*

СЕМІОТИЧНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФЛОРИСТИЧНИХ ОБ'ЄКТІВ У КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація

У статті здійснено семіотичний аналіз флористичних об'єктів (квітка, рослина тощо) як універсальних та багатовимірних знаків у кінематографічному тексті. Осмислено метафізичний підтекст звернення до флоральних мотивів у кіно. У дослідженні обґрунтовано, що рослина функціонує в кадрі не лише як естетичний елемент, а як потужний код (семіотична одиниця), що конденсує складні ідеї часу, буття, пристрасті та тлінності (*memento mori*).

Виділено принципові стратегії введення флористичних об'єктів та флоральних мотивів у кінонарратив, такі, як: кодифікація емоційного стану, наративна детонація, стратегія контрасту та деструкція усталених кодів. Особливу увагу приділено гендерному аспекту. Розглянуто фільми, в яких флористичний об'єкт виступає як символічний двійник персонажа, що традиційно пов'язано з репрезентаційними характеристиками фемінності та маскулінності (вразливість жінки, чоловіча незламність

тощо) або ж навпаки – сприяє руйнації/деструкції стереотипних підходів.

На основі праць Ч. С. Пірса, Е. Кассірера та К. Метца доведено, що флористичні об'єкти в аудіовізуальному мистецтві є ключовим елементом міжтекстової комунікації, що дає змогу глядачеві швидко «зчитувати» емоційні та філософські шари твору.

Ключові слова: семіотика, кінонарратив, флоральні мотиви, флористичні об'єкти, *memento mori*, гендерний код, архетип, національний код.

Вступ. Кінематограф як синтетичне мистецтво послуговується розгалуженою системою знаків: кожен елемент кадру – від найменшої деталі до світлокольорового вирішення набуває семіотичного значення. У такому складному візуальному/аудіовізуальному тексті особливе місце посідають флоральні мотиви (зображення рослин, садів, квітів), функція яких майже ніколи не обмежується утворенням декоративного тла. Натомість, вони функціонують як потужні культурні коди та візуальні метафори, які здатні нести глибокий філософський зміст, збагачуючи наратив, посилюючи емоційну глибину авторського послання, віддзеркалюючи внутрішній стан персонажів тощо.

Попри активне використання мистецтвом екрану різноманітних рослинних об'єктів, досі не систематизовано підходи до розуміння кореляції між «мовою квітів» і «мовою кіно»; недостатньо вивченим залишається філософсько-семіотичний потенціал введення візуальних знаків, що пов'язані з флорою, в екранний текст. Аналіз символіки окремих рослин, їхнього місця в композиції кадру та твору, вивчення особливостей світло-кольористичних рішень та контекстів появи на екрані дає змогу виявити приховані пласти смислів, які впливають на сприйняття глядачем ключових тем: життя і смерті, метафізики світоустрою та природних циклів, краси та тлінності, цноти і гріха, культурної ідентичності та гендерної своєрідності.

Метою цієї статті є ґрунтовний аналіз механізмів інтерпретації флористичних об'єктів у кінематографічному просторі та систематизація стратегій їхнього «кодування» й дешифрування. Фокус дослідницької уваги сконцентовано на розкритті ролі елементів рослинного світу як візуальних знаків, що формують полісемічні/багатозначні символічні поля, а також на виявленні філософського навантаження флоральних мотивів у контексті жанрових та стилістичних особливостей фільмів.

Постановка проблеми. У мистецтві, насамперед у вимірі динамічного синтетичного мистецтва екрану, флористичний об'єкт (квітка, рослина) традиційно розглядався переважно як естетичний декоративний елемент або прямий, однозначний символ, тобто знак (за приклад: асоціаціювання троянди з коханням, а лілії – із чистотою перетворилося на культурні штампи). Таке обмеження можливостей трактування флоральних мотивів та флористичних об'єктів у фільмічному тексті сприяє редукції багатомірного символу до конкретики знаку, ніби ігноруючи метафізичний, міфологічний наративний потенціал цього промовистого компоненту кінооповіді. Квітка/рослина з її чітким життєвим циклом (зародження, розквіт, в'янення, смерть), слугуючи потужним світоглядним індексом, втілює універсальні філософські категорії часу, духовного світу, причинності, що розширює перспективи використання/інтерпретації флоральних мотивів в екранному творі. Основна проблема сучасного теоретичного дискурсу полягає у відсутності системних інтердисциплінарних досліджень флористичних об'єктів та рослинних мотивів у кіно на перетині кінознавства, семіотики, психоаналітичних підходів та конкретики екранних практик. Досі бракує цілісного аналізу, який би подолав розрив між класичною семіотикою (що фокусується на культурних кодах квітки/рослини), філософією рослинності (що вивчає буття флори як радикально *інішу*, неповторну форму існування) та стратегіями введення флористичних об'єктів у кінонаратив як візуальних

«артефактів», що безпосередньо беруть участь у формуванні філософського посилу твору, відображаючи приховані істини про людську сутність та місце людини у світі, де «нелюдські»/альтернативні форми життя наділені власною логікою.

Рівень вивченості проблеми статті. Представлені розвідки спираються на фундаментальні концепції, що викладені у класичних працях семіотично-філософського спрямування, демонструючи високий рівень вивченості цього виміру, а саме: у сфері семіотики потужну методологічну базу для аналізу знаку, символу, індексу та ікону заклали Фердинанд де Соссюр, Чарльз-Сандерс Пірс, Умберто Еко, Юрій Лотман; для аналізу візуальних кодів у сфері кіно дає інструменти семіотика кіно Крістіана Метца. У філософських працях Ернста Кассірера, Карла Густава Юнга, Джозефа Кемпбелла досліджено природу символічної форми, архетипічне значення флори (Anima, Мандала, Приз), та осмислено філософський принцип «memento mori» («пам'ятай про смерть»), що досягає повноти у поєднанні з «memento vivere» («пам'ятай, що ти маєш жити»).

При такому ґрунтовному відпрацюванні теоретичного інструментарію, що забезпечує надійний дослідницький базис, маємо зазначити відчутний дефіцит праць, які б пропонували комплексне вивчення вживання флористичних об'єктів як кодових одиниць у системі правил і конвенцій коду, що допомагаючи покращити його читабельність, проходять крізь різні кінематографічні стилі. За наявності значної кількості фрагментарних досліджень, де флористичні об'єкти розглядаються як частина більш широкого контексту (наприклад, елемент «mise en scène»), тобто позиціонування в кадрі, як розумів його Андре Базен, або символ у конкретному фільмі тощо), фактично відсутні ґрунтовні праці, які б запроваджували/систематизували принципові стратегії введення флористичного об'єкта в кінонарратив, артикулюючи його функцію як хронометра, наративного детонатора, гендерного коду тощо. Більшість вивчень розвиваються у «ло-

кальних» дискурсах: або це суто семіотичний аналіз, або ж культурологічний, або виразно кінознавчий. Не існує комплексного дослідження, яке б одночасно інтегрувало: семіотику (знак), філософські аспекти (буття, тління), національні коди (лотос, сакура, калина тощо) та гендерну деконструкцію в єдину працездатну модель осмислення флористичних об'єктів та флоральних мотивів в контекстах мистецтва кіно. Представлені розвідки мають стати кроком до заповнення цієї лакуни шляхом синтезу класичного теоретичного апарату для створення нової аналітичної типології (стратегії введення та функції) флористичного об'єкта як ключового елемента екранного наративу.

Недостатня дослідженість комплексної функції флористичного знака в кіно є лише одним з аргументів **актуальності** наших розвідок, своєчасність яких визначається кількома взаємопов'язаними факторами.

У пришвидшеному ритмі сучасного життя все гостріше постає проблема економії часу, що сполучається з поверховістю сприйняття. У контексті сьогочасної культури, що є переважно візуальною, у безперервному потоці зображень, генерованих кінематографом, телебаченням, соціальними мережами, екранний меседж (повідомлення) має бути максимально ефективним і швидко читабельним. Візуальний знак, символ, ікон, завдяки миттєвому «зчитуванню» блискавично потрапляє через зоровий канал сприйняття (основний канал отримання й оброблення інформації, перцепції образів, форм, кольорів і символів) в когнітивно-чуттєву сферу, уможливаючи вчуття-осмислення без додаткової вербальної підтримки. У такий спосіб флоральні мотиви та/або рослинні об'єкти, інкорпоровані в кадр як візуальна категорія, стають інструментом пришвидшення передачі «повідомлення»: завдяки своїй глибокій архетипічності, відкривають перспективу миттєвої передачі складних понять, філософських ідей (наприклад, швидкоплинність краси), відчуттів без зайвих діалогів. Отже, актуальність статті полягає в дослідженні стратегій введення рослинних об'єктів в екранний текст

та виявленні важелів впливу на механізми прискорення зчитування смислів.

Окрім того, тема флорального символізму є вкрай актуальною для гендерних студій, які займаються деконструкцією традиційних культурних кодів, які потребують сучасного критичного переосмислення. Зокрема, вбачаємо актуальність у виявленні нових мистецьких стратегій, де флористичний об'єкт/мотив використовується для означення, серед іншого, жіночої стійкості та багатогранності, а не лише її вразливості. Дослідження флоральних знаків у чоловічих наративах (пригнічена емоційність, турбота брутальних героїв про рослини тощо) сприяє відходу від штампів токсичної маскулінності, що є важливою соціальною темою сьогодення.

Не можна оминути ще один аспект актуальності наших розвідок: фокус уваги до рослинного об'єкта як символу природного життя та його вразливості набуває нового, екологічного значення, залишаючись найбільш прямим і зворушливим нагадуванням про *memento mori* у часи глобальних криз (воєнних, екологічних, соціальних), нагадуючи про циклічність, тлінність буття, зв'язок людини з природою тощо.

Саме інтерпретація флоральних мотивів у режимі інтердисциплінарного підходу (кінознавчого, філософського, семіотичного,) дає змогу розкрити, як квітка «говорить» у кадрі, стаючи ключовим елементом міжтекстової комунікації, а також, зміцнивши методологічну основу, розширити культурологічний коментар до актуальних проблем сучасного суспільства.

Аналітична частина: виклад основного матеріалу

Кінематограф упродовж своєї 130-річної історії активно й невпинно експлуатує введення рослинних об'єктів, мотивів та образів у тканину екранних творів. У фільмах різних часів, у картинах дуже несхожих між собою авторів можна знайти тому чимало свідчень. Не ставлячи перед собою мету представити переконливу суму таких звернень/апеляцій (та це було б

і неможливим), спробуємо знайти своєрідні «центри конденсації» – знакові приклади запровадження флористичних кодів. Серед таких – небанальна (насамперед для кінематографу початку XX століття) спроба типологізації жіночого начала шляхом зіставлень різних жіночих образів з кристалами дорогоцінного каміння, а також з вишуканими або ж більш «простими» квітками. Йдеться про фільми французького авангарду, зокрема, про експериментальний фільм Мана Рея «Емак-Бакія» (1926).

Звернення до флористичних об'єктів у кінотекстах можуть радикально різнитися мотивами залучення, смисловим навантаженням, розгалуженим функціоналом. Якщо пунктирно окреслити ключові функції флористичного об'єкта, що підтверджують його філософсько-семіотичне значення у кінематографічній оповіді, необхідно виокремити естетичну функцію, психологічну функцію як віддзеркалення внутрішнього стану персонажа або символічний код його ідентичності та наративну функцію, що передбачає включення рослинного елементу як тригера (рушійного імпульсу розвитку подій), ключового елемента сюжету. Така поліфункціональність знайшла відбиток у праці Джозефа Кемпбелла «Герой з тисячею облич» (1949). У розділі «Ініціація» американський дослідник порівняльної міфології включає рослинні мотиви в архетиповий Шлях Героя: «Герой вирушає в подорож, щоб знайти «квітку, що вічно цвіте», «нектар безсмертя» або «чарівний еліксир»... Цей міфологічний приз часто має форму квітучого символу» [Кемпбелл, 1949].

Слід визнати, за довгі роки екранних практик було відпрацьовано достатньо продуктивних стратегій уведення флористичного об'єкта як кінематографічного знаку, символу, метафори в екранний текст. Не претендуючи на вичерпність систематизації, у межах цих розвідок спробуємо артикулювати лише кілька принципових/базових стратегій уведення флористичних мотивів у кінонаратив. Ці стратегії визначають, як саме рослинний об'єкт перетворюється на знак, що має сюжетне, психологічне або символічне навантаження; розкривають основні ва-

желі/механізми трансформації простого природного елемента на складний культурний код у межах екранної оповіді.

Одною з дуже поширених слід визнати *стратегію кодифікації емоційного стану*, що спирається на принцип аналогій з рослинами/квітами. Цей поширений художній прийом розкриває цілий спектр можливостей: підкреслити індивідуальність персонажа, символізувати приховані пристрасті (психологічна функція), сприяти означуванню соціального статусу, розкриттю ролі у просторі оповіді (наративна функція) тощо. Така семіотика «мови квітів» особливо продуктивна у поєднанні з встановленням тональності кадру, у зв'язку з іншими естетичними параметрами, особливостями мізансценування тощо. Зазвичай пишне цвітіння декодується як ознака благоденства; натомість занедбаність, згасання життєвих функцій персонажа може передаватись через ознаки в'янення тощо (корелює з художньою функцією).

Ця стратегія може бути зорієнтована, як на використання переважно усталених культурних кодів, де певний тип квітки чи її стан миттєво передає внутрішній світ персонажа, тональність сцени, визначає «атмосферність» подієвого простору, так і свідомо руйнувати усталений код. Такий підрив коду співвідноситься з іншими стратегіями, про які йтиметься нижче.

Слід наголосити, що підходи до дешифрації символіки та функцій флористичного об'єкта з необхідністю мають враховувати особливості національних культурних кодів, адже природний об'єкт («означник») набуває специфічного, часто сакрального або соціально-обумовленого («означуваного») значення, яке є унікальним для певної нації чи цивілізації.

Яскравий приклад – цвітіння сакури (вишневий цвіт) у культурних кодах японської естетики «вабі-сабі» та естетичної концепції «моно но аваре», символізуючи ефемерність краси та швидкоплинність життя, є метафорою людського буття. У фільмах Ясудзиро Одзу, який вважається «найбільш японським режисером» («Пізня весна», «Токійська повість» тощо)

цвітіння сакури слугує фоном та мовчазним коментарем до драм, пов'язаних з розпадом родинних стосунків, старінням та смертю.

Інший приклад – лотос, що в культурних кодах індуїзму та буддизму є сакральним символом, який представляє чистоту та духовне просвітлення. Кінематографічні використання легко знайти в традиційних та епічних індійських фільмах, де лотос символізує духовну висоту та моральну бездоганність чоловічого персонажа. Натомість порівняння з лотосом дівчини підкреслює її невинність і божественну красу, піднесеність над земною суєтністю.

Для «європоцентричного» коду характерні використання червоної троянди як символу романтичної пристрасті, лілії як символу чистоти, холодності та смерті. Інтерпретації кольору та типу квітки відповідно до культурних символічних кодів цілком можуть різнитись і в координатах одної культури. Достатньо зіставити: червона троянда в фільмі «Американська красуня» (1999) символізує нездорову еротичну одержимість, а в фільмі Жан-Жака Анно «Ім'я троянди» (1986), екранізації однойменного роману Умберто Еко, є символом таємниці, що пов'язує знання зі смертю.

Для українського національного коду такими сакральними рослинами є калина, чорнобривець, верба, що символізують родину, долю, жертву. У класичних фільмах українського поетичного кіно (творах О. Довженка, С. Параджанова) елементи флори, хоча й не завжди прямолінійно, прозора відсилають до архетипу землі та роду. Згадати б, соняшники, яблука та яблуневий цвіт у фільмах Олександра Довженка. У «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова зігріті сонцем червоні ягоди суниці, що ними на галявині Іван з долоні годує Марічку як знак зародження кохання, змінюються іншим рослинним мотивом, коли сухі гілки дерев переплітаються з бронзованими руками Івана та Марічки, які тягнуться назустріч одне одному в нестримному пориві об'єднатись у задзеркаллі потойбіччя.

Отже, для семіотичного аналізу критично важливим є врахування національного коду, оскільки він перетворює універсальний природний об'єкт на багат шаровий культурний знак.

Стратегія наративної детонації передбачає введення флористичного об'єкта як активного елементу сюжету, каталізатора дії, речового доказу чи засобу злочину (отруйна рослина, квітка як провокатор вбивчої алергічної реакції тощо). У відомому детективі «Міс Марпл і синя герань» зміна кольору квіток на шпалерах допомагає міс Марпл розкрити злочин. В іншому детективі «Оголошено вбивство» ключовим при розкритті злочину виявляється переміщення букету з одного місця в кімнаті на інше. У межах цієї стратегії працює запропоноване Орсоном Веллсом у фільмі «Громадянин Кейн» (1941) словосполучення «трояндовий бутон», що стає своєрідним сюжетним тригером. Інший приклад: збережена між сторінок книжки засушена рослина може прочитуватись як символ законсервованого часу, тригер спогадів про моменти минулого, детонатор меланхолічних роздумів про швидкоплинність краси та життя; як індекс пам'яті встановлювати/актуалізувати причинно-наслідковий зв'язок між об'єктом (квіткою) та подією (прощанням, побаченням тощо). В історії про перше кохання «Назви мене своїм ім'ям» (2017) героїня вкладає у книжку невеликий букет польових квітів, отриманий від коханого, буквально «консервуючи» спогад про їхній яскравий але швидкоплинний літній роман. Тим самим фізичний об'єкт – засушені квіти – стають індексом туги та непорушної пам'яті, матеріальним доказом/підтвердженням справжності почуттів.

Засушені трави, квіти часто використовуються в фільмах як візуальне нагадування, сенсорний тригер пам'яті, що наділений здатністю миттєво відсилати до спогадів про романтичне минуле, події юності тощо. Окремої уваги вартий роздум про аромат квітки/рослини, який є потужним оператором спогадів, але може передатись екраном лише опосередковано (коливання рослини під подихом вітру здатне зародити асоціації в рецепіє-

нта, активізуючи ще один сенсорний канал сприйняття/обробки/дешифрації, окрім зорового).

У межах *стратегії контрастного зіставлення* флористичні мотиви часто використовується як філософська метафора, своєрідний коментар до реальності. Приміром, зелений паросток або квітка, що сходить на руїнах постапокаліптичного світу в антиутопіях (подібних до «Війни світів») символізує надію. Залежно від контексту, флористичні елементи можуть бути задіяні як показчик часу та долі як, наприклад, зів'яла троянда у класичних готичних фільмах символізує втрачену невинність або смерть кохання; обпалена троянда в сучасних українських фільмах метафоризує атмосферу воєнного лихоліття. Загалом, цикл цвітіння квітки, передбачаючи фатальне в'янення, ідеально ілюструє ідею «memento mori» – «пам'ятай про смерть». Дещо інший ракурс задано у фільмі Курта Віммера «Еквілібріум» (2002), де квітка виникає в кадрі як знак опору механістичному, українському раціоналізованому порядку, що передбачає заборону краси, емоцій, поезії, почуттів.

Стратегія контрастного зіставлення пов'язана з переозначенням при вилученні знака з одного контексту (деконтекстуалізація) з наступним вставленням (реконтекстуалізацією) в абсолютно інший дискурс. У новому цільовому контексті знак неминуче набуває нового змісту (переозначення), нової мети (прагматика) або нової функції, оскільки прагматика (використання знака в контексті) постійно впливає на семантику (значення знака).

Так, у фільмі Кіри Муратової «Астенічний синдром» (1989) зіпсовані пластикові квіти на звалищі цвинтаря мають принципово іншу семантику, ніж, скажімо, подарований на побаченні букет штучних квітів замість «живих» рослин. Або використання Кірою Муратовою в фільмі «Два в одному» (2007) відверто бутафорської штучної червоної квітки, що, опиняючись в руках різних персонажів, слугує семіотичним маркером різних аспектів людської фальші в симулятивному театрі буття, і водночас –

єднальним елементом окремих епізодів фільму. Особливої уваги потребує доволі новий підхід до переозначення флористичних об'єктів (знаків) в екранних творах з огляду на гендерний аспект, коли традиційні або усталені символічні значення квітів переозначаються з метою коментування, підтвердження або підриву гендерних ролей та стереотипів у кінонаративі. Зазвичай це відбувається на межі *семантики* (традиційне значення квітки) та *прагматики* (її використання в конкретній екранній сцені).

Оскільки переозначення флористичних знаків в екранних творах найчастіше відбувається через два основні механізми: підтвердження стереотипів та їх підлив, зупинимось на другому аспекті – на деструкції. Насамперед, на деструкції кодів у гендерному дискурсі – усталених «шифрів» *чоловічого* та *жіночого*, що сформувалися в контекстах патріархальної культури, в традиціях якої, скажімо, квітка як репрезентант *жіночності* зазвичай символізувала чистоту, привабливість, сексуальність, вразливість. Критичне осмислення такого підходу знаходимо у відомій праці Симони де Бовуар «Друга стаття» (1949): «Жінку називають квіткою, і ця метафора не випадкова. Квітка – це об'єкт, який існує, щоб бути зірваним або яким милуються, але вона не діє, вона лише є» [Симона де Бовуар, 1949]. Кінематографічний приклад деконструкції/руйнації цього стійкого шаблону вбачаємо, зокрема, у символіці фільму «Залізні магнолії» (1989). У цій історії шість приятельок з провінційного міста, сильні, самодостатні жінки, доводять силу жіночої дружби й, здолавши складності і трагедії докучливого повсякдення, піднімаються до висот, де цвітуть залізні магнолії, – прекрасні квіти декоративних дерев, що символізують активну позицію та незламність.

За приклад переозначення в семіотичному сенсі, коли флористичний об'єкт як знак (квітка, рослина), будучи атрибутом персонажа, надає йому нової, нетрадиційної гендерної функції, можна визнати фільм «Адаптація» (2002), де пошуки рідкісної орхідеї призводять до руйнування суто «чоловічого» інтелектуального світу центрального дієвця. Вишукана квітка стає сим-

волом його одержимості та втечі до сфери ірраціонального, що традиційно асоціюється з «жіночністю». Підлив гендерних стереотипів у фільмі «Леон-кілер» (1994) через надмірність опіки кімнатною рослиною з боку головного персонажу. Такий зворушливий сентимент професійного вбивці Леона зчитується як індекс його єдиної емоційної прив'язаності, прихованої вразливості та нестачі надійного «коріння».

Іноді рослинний елемент може вводиться в фільм як латентний знак (код) для маркування гомосексуальності або квір-ідентичності персонажа (у деяких культурах це зелена гвоздика). Натомість у фільмах Педро Альмодовара «Все про мою матір», «Біль і слава» частіше фігурують червоні квіти, герані та гвоздики. Режисер свідомо використовує ці квіти, які в національних кодах Іспанії традиційно символізує пристрасть, вогонь, кров, життя та кохання для візуалізації внутрішнього стану героїв. Зробивши червону гвоздику частиною своєї фірмової естетики, Альмодовар переозначив цей флористичний об'єкт зі знака романтики на символ жіночої сили та внутрішньої пристрасті.

Отже, переозначення флористичних знаків, виявлене в екранних творах, дає підстави для висновку про використання цього потужного семіотичного інструменту для візуальної деконструкції або приховування гендерної ідентичності. Це відкриває нові перспективи для дослідження гендерних аспектів, які досі залишаються малодослідженим полем.

Значно більш розгалуженим в сучасному кіно є поле опосередкованих репрезентацій (зокрема чоловічої сили, волі, влади) через включення в наратив незвичайних, хижих або техногенних рослин. Часто виступаючи індексом протиприродної пристрасті чи збочення, такі флористичні об'єкти руйнують поширені уявлення про квітку як прекрасне творіння природи. Донедавна словосполучення «хижа рослина» могло б сприйматись оксюмором, етико-естетичним парадоксом. Нині мутовані або рослини інопланетного походження наявні як джерело еко-горору в

фільмах наукової фантастики. Такі «злостиві» рослини-мутанти оприявлюють збільшення екологічної, метафізичної тривоги у передчутті, що природа може постати проти людини.

Назвемо лише кілька культових фільмів, де діють хижі рослини або рослини-вбивці. Серед таких: «День тріфідів» (1962) – заснований на класичному науково-фантастичному романі – фільм про те, як рухливі, отруйні хижі рослини захоплюють Землю. Одним з найяскравіших прикладів рослинного горору є фільм «Руїни» (2008), де група туристів опиняється в місцевості, що вкрита хижими ліанами, які здатні імітувати звуки, проникати в тіла та вбивати. У фільмі «Анігіляція» (2018) показані мутації природи в аномальній зоні, де з'являються рослини, хижі квіткові створіння та ліани, які, приймаючи антропоморфні форми, агресивно ставляться до людей.

На особливу увагу в річичі наших розвідок заслуговує культовий мюзикл-комедія жахів «Магазинчик жахів» (1986) (ремейк фільму 1960 року). У центрі кіно оповіді – інопланетна хижа рослина, схожа на гігантську венерину мухоловку (діонею), яка харчується людською кров'ю і м'ясом. Другий центральний персонаж – молодий чоловік Сеймур, який прагне любові, успіху та визнання. Коли інопланетна рослина пропонує йому ці блага в обмін на кров, він погоджується постачати їй жертв. Уклавши такий договір, Сеймур фактично стає заручником ненажерливої істоти, яка з маленької, милої рослинки швидко перетворюється на величезного монстра. Апетит цієї потвори зростає пропорційно амбіціям господаря. Втім, щастя та благополуччя Сеймира, побудовані на крові інших, є ілюзорними та нестійкими. Рослина виявляється метафізичним паразитом, який живиться фізичними тілами людей, а також їхніми вадами та слабкостями. Цей флористичний об'єкт метафоризує зло, яке, починаючись з малого компромісу, швидко виходить з-під контролю свого «покровителя». Отже, простий рослинний елемент, виявляючи неабиякий семіотичний/полісемічний потенціал, здатний глибоко впливати на сприйняття фільму.

З метою усвідомлення продуктивності поєднання стратегій використання флористичних об'єктів та флоральних мотиву в кінематографі, розглянемо фільм, де семіотика кольору виступає у діалозі з міфом та архетипом, що, вочевидь поглиблює аналіз тексту. Розглянемо як приклад детективну історію, де звернення до «метафізики квітки» є методом, що дає змогу глядачеві безпомилково швидко досягнути внутрішній ландшафт персонажів. Напередодні Різдва у власному будинку вбито всіма любимого хазяїна! Жінок, яких підозрюють у вбивстві, – вісім: його шикарна дружина, її сестра (стара діва), теща, зухвала покоївка та віддана економка. А, може, до злочину причетна одна з його двох чарівних доньок? Йдеться про фільм Франсуа Озона «8 жінок», де за прототипом, радше – когнітивним відображенням кожної учасниці сімейної кримінальної драми, приховані алюзії до флоральних об'єктів – квітів, що дає змогу ідентифікувати таємний код кожної учасниці подій, визначити її соціальну маску, внутрішні мотиви її функціонування на певному рівні родинної ієрархії в замкненому просторі будинку. Хоча режисером не задано прямої аналогії дам з конкретикою тієї чи тієї квітки, інтерпретації ґрунтуються на поведінці жінок, кольоровій палітрі їхніх костюмів та архетипічній ролі кожної. Відсил до символіки квітів латентний. Архетиповий «матріарх»/королева дому Габі співвідноситься автором з білою трояндою (символом ідеальної, але відстороненої краси, ідеалом буржуазної дами); її сестра, стара діва/жертва Огюстін, квітковим прототипом має гортензію; звабниця-служниця Луїза за аналогію має жасмин, семіотичне значення якого еротизм, спокуса, прихована влада. Ця квітка з сильним, п'яним ароматом символізує сексуальну силу молодой жінки, яка, незважаючи на свій низький соціальний статус, здатна керувати чоловіками. Ще більш «отруйною» для родинних стосунків є сестра господаря – фатальна жінка П'еретта, яка асоціюється з маком або чорною орхідеєю, що означають пристрасть, небезпеку, гіпнотизм, – риси, які слабо узгоджуються з сімейним спокоєм. Інші персонажки означені

також відповідно до архетипу та характеру (конвалія, фіалка тощо). Звертаючись до теорії архетипів та типології персонажок за роллю та статусом, Франсуа Озон надає особливого значення колірній гамі вбрання кожної жінки, використовуючи колір як пряму візуальну метафору їхньої «квіткової» сутності. Вбрання доньок вирішено в пастельних тонах рожевої та світло салатної гами, чим підкреслюється їхня чистота і молодість. Червоне вбрання П'єретти відсилає до маку як символу пристрасті, гріха, небезпеки. Сестра господині будинку, Огюстіна, спочатку вдягнена у скромний безбарвний костюм в тонах зів'ялої трави як символ меланхолії, інтроверсії та прихованих комплексів, але ближче до фіналу, коли жінка розкриває свою справжню сутність, її елегантна сукня сріблясто-лілового кольору викликає асоціації з вишуканою гортензією.

Таке рафіноване зібрання наближених до господаря жінок нагадує різнобарвний «букет», та з огляду на трагічну розв'язку цієї детективної історії, семіотичні підтексти дають матеріал для роздумів, адже букет є матеріальним об'єктом, що підлягає знищенню, а це іронічно переозначає сам інститут шлюбу.

Отже, флористичний об'єкт, уведений в кінонаратив є не просто декоративною деталлю, а фундаментальним семіотичним елементом візуальної мови. Здатний до конденсації смислів він може виконувати різноманітні функції (естетичні, наративні та психологічні). Виступаючи як «візуальний концентрат», семіотичний маркер, укорінений у Міфі та Архетипі, флористичний об'єкт забезпечує універсальність сприйняття в річищі різноманітних контекстуальних стратегій.

Література:

1. Bachelard, G. (1992). *La psychanalyse du feu* [Психоаналіз вогню]. Les Éditions Gallimard. (Original work published 1949).
2. Bazin, A. (2008). *What is cinema?* (Vols. I & II). University of California Press. (Original work published 1958–1962).
3. Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton University Press.
4. Campbell, J. (1990). *Transformations of myth through time*. Perennial Library.
5. Cassirer, E. (1923–1929). *Philosophie der symbolischen Formen* [Philosophy of symbolic forms] (Vols. 1–3). Cassirer Collection.
6. De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe II* [Друга стаття, частина II]. Gallimard.
7. Jung, C. G. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. In *Collected Works of C. G. Jung* (Vol. 9i, 2nd ed.). Princeton University Press. (Original work published 1959)
8. Jung, C. G. (1990). *Man and his symbols*. Dell Publishing. (Original work published 1964).
9. Marder, M. (2013). *Plant-thinking: A philosophy of vegetal life*. Columbia University Press.
10. Metz, C. (1971). *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1971) https://www.academia.edu/80122682/Film_Language_A_Semiotics_of_the_Cinema_PDF-Drive_
11. Metz, C. (1971). *Langage et cinéma* [Мова і кіно]. Librairie Larousse.
12. Peirce, C. S. (1934). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press.
13. Соссюр, Ф. де. (2006). *Курс загальної лінгвістики* (Л. М. Жемчужний, Trans.). Видавничий дім «Основи». (Original work published 1916).
14. Семіотичний аналіз явищ культури: Монографія. (2021). Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. https://web.kpi.kharkov.ua/philosophy/wpcontent/uploads/sites/124/2021/11/Semiot_analys.pdf
15. Еко, У. (2014). *Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасній поезії* (А. О. Пучков, Trans.). Corpus. (Original work published 1962). <https://vse-knigi.com/books/nauchnye-i-nauchno-populjarnye-knigi/kulturologiya/page-2-402259-otkrytoe-proizvedenie-forma-i-neopredelenost-v.html>

*Денис КОРОЛЬ,
доцент кафедри культурології ФГН НаУКМА,
старший науковий співробітник
відділу культурно-цивілізаційних досліджень Інституту
культурології НАМ України
ORCID 0000-0001-9709-547X
Publons/ResearcherID E-1250-2017*

ВІЗУАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ РАННЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ МЕЛАНХОЛІЇ ТА САТУРНА

131

Стаття присвячена поняттю «меланхолія» – одному з чотирьох гуморів у медицині Гіппократа, який практикувався в Європі та на Близькому Сході від античності до самого кінця Нового часу. Будучи «дочкою Сатурна» у пізньосередньовічному світогляді, вона зазнала цікавої концептуальної метаморфози разом із самим міфологічним Сатурном протягом XV–XVII століть. У той період своєрідна течія герметичної натурфілософії породила абсолютно новий тип інтелектуалів. Модель просвітленого генія та поета-філософа була постійно пов'язана з характером Меланхолії серед них. Її вплив на людську природу моделювався не похмурими очікуваннями аристотелівської школи, а урочистими визначеннями Плотіна, Дж. Піко делла Мірандоли та Агріппи фон Неттесгейма. Сатурн, якого раніше бачили як «бога смерті й невблаганного часу», «женця», перетворився на покровителя мудрості та покровителя меланхолійних «ге-

роїчних ентузіастів». Багате іконологічне розмаїття практично ідентичних мотивів у мистецтві XV–XVII ст. ілюструє ці тези.

Ключові слова: ранньомодерна свідомість, образність, Сатурн, меланхолія, соціокультурні трансформації, ідентичність, герметизм, іконологія, *Vanitas*, Відродження.

VISUAL COMMUNICATION IN THE EARLY MODERN AGE: THE TRANSFORMATION OF MELANCHOLIC AND SATURNIAN IMAGERY

Denys Korol

The paper deals with the concept of ‘Melancholy’ – one of the four humors in Hippocratic medicine, practiced in Europe and Middle East from Antiquity till the very end of the Modern time. Being a “daughter of Saturn” in the late-medieval world view, it went through a curious conceptual metamorphosis along with mythological Saturn himself during the 15th – 17th centuries. In that period, a peculiar trend of Hermetic Natural Philosophy gave rise to an utterly new type of intellectuals. Model of the enlightened genius and poet-philosopher was continuously connected with the character of Melancholy among them. Its effect on the human nature was modeled not upon the gloomy anticipations of the Aristotelian school, but the solemn definitions of Plotinus, G. Pico della Mirandola, and Agrippa von Nettesheim. Seen previously as a ‘God of death and inexorable time’, ‘the Reaper’, Saturn had been transformed to become a patron of wisdom and a mentor of melancholic ‘heroic enthusiasts’. Rich iconological diversity of practically identical motives in the art of the 15th–17th cc. illustrates these theses.

Keywords: early modern consciousness, imagery, Saturn, melancholy, sociocultural transformations, identity, Hermetism, iconology, *Vanitas*, Renaissance.

a



b



c



d



Рис. 1. Міфологічний Сатурн-потвора, як Кронос-пожирач

Засновки дослідження

Західноєвропейський іконографічний матеріал XVI–XVII століть засвідчує помітне зростання популярності меланхолійного та «сатурніанського» начал. Психофізичний стан меланхолії, можна сказати, входить у моду серед освіченої еліти того часу. Меланхолійна образність, а також різні (нерідко полярні) аспекти Сатурна – античного божества та планетарного покровителя меланхолії у свідомості тодішніх європейських Любомудрів – тиражовані масово та в найрізноманітніших візуальних подачах. Йдеться про типові прояви візуальної комунікації. І хоча остання нерідко асоціюється суто з цифровим суспільством, демонструючи зокрема гіпертекстуальність та схильність до вірусних «вебмемів»-графем (порівн. Денисюк 2022, с. 11–12), але саме ці риси можна зустріти і в мистецьких творах XVI ст. Чим як не «мемами» своєї доби постають деталізовані елементи багаторівневих полотен Ієроніма Босха? Вони тиражуються з роботи в роботу, потрапляючи в нові контексти, але явно розраховуючи на єдину систему значень, яку мала зчитати аудиторія. Подібну ситуацію можна побачити і в сатурніанському символіарії доби умовного пост-середньовіччя.

Можна узагальнити, що покровитель-Сатурн і стан меланхолії набувають у XVI столітті рис *рольової моделі*. «Це є певна форма самосвідомості епох, уособлених в культурних пам'ятках, їхня плоть. Поза рольовою реальністю, як теоретичним конструктором, рольова дія зливається з плинністю культури, її творенням, від них залежить плоть соціальної ролі, щось від людини та її намірів у цій культурі, світом її думок та помислів, екзистенціалів, ідеалів, мотивації, що беруть участь у цьому процесі. Отже, все, що характеризує рольову взаємодію та конкретну соціальну роль творців і носіїв культури, дає можливість зрозуміти і тип ментальності, і структуру життєдіяльності, властиву культурі і культурні типи, які її представляють» (Богуцький, Корабльова & Чміль 2013, с. 150).



Рис. 2. Сатурн/Кронос як небесний покровитель

Нарис не ставить собі за мету описати всі аспекти вияву зазначених начал, а зосереджує увагу лише на найяскравіших прикладах європейської образотворчої та літературної творчості фіналу XV – поч. XVII ст. Серед найбільш фундаментальних західних джерел передусім слід назвати праці учнів і послідовників іконологічної методології Абі Варбурга – Ервіна Панофського та Фріца Заксія (напр.: Panofsky, Saxl 1933), зокрема їхню відому монографію «Сатурн і меланхолія» (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964). Мало яке дослідження, що торкається цієї тематики, обходить стороною цю енциклопедичну працю. Саме на її сторінках блискуче проаналізовано феномен меланхолії у контексті гуморальної медицини та наголошено, що її планетарним покровителем ще в елліністичних трактатах виступав астрологічний Сатурн. На її сторінках простежено трансформацію цього міфологічного батька Діви Меланхолії – від античного Кроноса, тирана й дітовбивці, до престарілого володаря *Illud Tempus*, покровителя мудреців і філософів (іл. 1–4). У дослідженні представників варбурзької школи стверджується, що в іконографії середньовіччя та раннього Нового часу саме «діти меланхолії» є аналогічними «дітям Сатурна» (мова про персон, щодо яких визнавали вплив відповідного планетарного чи гуморального покровителя), пройшовши шлях від гротескних вигнанців і маргіналів до відлюдників, мудреців і містиків.

При тому що сам засновник цієї школи майже свідомо уникав занурення в підвалини алхімічно-астрологічних асоціацій постсередньовічної Європи. Він явно бачив численні прояви такого символізму, та, згідно зі спостереженнями Ньюмана і Графтона, «Варбург вважав астрологію непослідовною та принизливою, а її практиків – легковірними. [...]»

Астрологія пов'язана з розумом, вважав Варбург, лише тому, що вона провокує прояв цієї надто рідкісної здатності. Вона належить до того «Єрусалиму» східних забобонів, які протягом століть вимагали всіх зусиль «афінського» критичного розуму, щоб розв'язати їх» (Newman & Grafton 2001, p. 4).



Рис. 3. Сатурн як Отець-Час: формування образності

Окремої уваги заслуговують праці Франсис Амелії Йейтс, яка мала схильність висвітлювати неоднозначний період XV–XVII століть у всій його багатогранності та повноті, використовуючи справді міждисциплінарний підхід (1964; 1978; 1979; 1981). Завдяки її проникливим спостереженням стають зрозумілими багато разючих змін у суспільстві та книжній культурі того часу. Ідеали універсальної постаті «людини-титана», приписувані Гермесу Трисмегісту, оспівані ренесансними неоплатоніками та пантеїстами Марсіліо Фічіно й Джованні Піко делла Мірандола, вплинули як на багатьох сучасників, так і на наступні покоління. Слід зазначити, що сама Ф. Йейтс звертається до згаданої праці «Сатурн і меланхолія» досить вибірково, натомість її авторам, своєю чергою, помітно бракувало спостережень самої Йейтс. Хочеться вірити, що поданий нижче нарис може слугувати прикладом органічного синтезу їхніх підходів і висновків.

Варто зазначити, що на пострадянському просторі увагу цій проблематиці, по суті, приділяли вкрай рідко (див.: Нестеров 2015). Вітчизняних досліджень щиро бракує, хоча є доволі фундаментальні українські нариси з окресленого періоду, як от праці Наталі Яковенко (порівн.: 2002; 2012), та все ж вони роблять акцент радше на історико-культурній складовій, ніж на культурі повсякденності чи тим більше на іконології в контексті тогочасної езотерики. З іншого боку, езотеричні погляди європейської середньовічної та ранньомодерної еліти все частіше стають доступними через тогочасні твори в українському перекладі (Скибицький 2025)], провадяться вітчизняні розвідки в царині феномену алхімії тощо (див.: Родигін 2014; Родигін & Родигін 2020). На Заході в останні декілька десятиліть вийшло чимало робіт, присвячених меланхолії та «сатурніанській» образності раннього Нового часу (Beecher 1987; Perlow 1995; Gowland 2006; Voss 2007; Haskell 2009). Проте і з-поміж них з них чимало відомих творів (як-от фундаментальна праця Юлії Крістєвої «Чорне сонце. Депресія і меланхолія») постають, на жаль, малопридатними для нашого історико-культурного семіозису.



Рис. 4. Меланхолічні старці й Сатурн (XVI-XVII ст.)

Загалом автор спирається на мистецтвознавчі спостереження та семіотико-іконографічний аналіз (Panofsky 1972; Seznes 1961; Warburg 1999), на структурно-семіотичні побудови та культурологічну компаративістику тощо (Duits 2011; Finkelstein 2005).

Контекст проблематики

Завдяки преподобному доктору Марсіліо Фічіно Європа заново відкрила для себе неоплатоніків і «Герметичний корпус» на додачу; докладну картину цієї «революції в умах» блискуче викладено в монографії дослідниці Френсіс Амелії Йейтс (Yates 1964, р. 20–83). Середньовічний «негатив» довкола образу Сатурна змінився розсудливо-мрійливим сумом «від Фічіно», який, перекладаючи платонівський і плотинівський корпуси, розплющив очі тодішній інтелігенції на давні античні форми й формулювання. Як свого часу зауважувала радянська історикиня мистецтва Ц. Г. Нессельштраус, «погляди Арістотеля й Платона були відомі середньовічним схоластам», але «лише в добу Відродження розвиток зацікавлення особистістю, розумом і дарами людини створив ґрунт для воскресіння теорій Арістотеля й Платона.

Тепер меланхолійний темперамент, який раніше викликав лише страх і зневагу, було оточено ореолом геніальності. Те, що вважалося нещастям, стало, хоч і небезпечним, але заздрісним даром. Не заперечуючи вад меланхолійного темпераменту, італійські гуманісти водночас стверджували, що саме його носії створили найвищі цінності, породжені людським розумом» (Нессельштраус 1961, с. 144–153). Багато хто відтоді просто почав наслідувати меланхоліків.

Зі свого боку зауважимо, що таке різке розмежування середньовічної та ренесансної ментальності вже суттєво застаріло. Однак характерна «фічінівська мода» на меланхолію справді постає промовистою ознакою саме гуманістичної свідомості.



Рис. 5. Гумори/темпераменти; Дама-Меланхолия (ремінісценції до поеми Алена Шарт'є) (XV–XVI ст.)

Тут є й особистісний вимір: адже, будучи лікарем і астрологом, Фічіно виразно побачив власний «карб меланхолії» – як у своїй натальній карті (Сатурн у Водолії тощо), так і спостерігаючи за власною поведінкою. У листуванні з друзями він наголошував, що за негативними потенціями Сатурна й меланхолії приховано чималі дари – і щоб самому не зазнати шкоди, він зобов'язаний їх сформулювати (Нестеров 2015, р. 78; Voss 2007, р. 153–155).

Новизна релятивізму в оцінці впливу Сатурна й меланхолії сходить до ідей Джованні Піко делла Мірандоли: його Людина – шедевр Господа; вона всемогутня, але, перебуваючи у світі матерії, залежить від неї та від зовнішніх впливів. Однак самодисципліна уможливорює для людини піднесення понад усі спокуси й спрямування амбівалентних енергій на самовдосконалення (Yates 1964, р. 84–116). І ось уже Генріх Корнелій Агріппа пише, що дія покровителів зір, планет і зодіакальних деканів – саме амбівалентна! І що людині годиться обирати, якому впливові піддатися – благому чи негативному. Так само й Сатурн приносить і дари, і плату за них. Меланхолія – один з таких дарів. Для Агріппи меланхолія розподілена між трьома сферами світобудови: *melencholia imaginative*, *melencholia rationalis* і *melencholia mentalis*.

«Оскільки, звільнившись від *humor melancholicus*, душа цілковито зосереджується на уяві, вона негайно стає оселею для нижчих духів, від яких часто отримує дивовижні настанови в фізичних ремеслах... Коли ж душа цілком зосереджується на розумі, вона стає домівкою для проміжних духів; таким чином, вона досягає знання й розуміння природних і людських речей... Але коли душа повністю злітає до інтелекту, вона стає домом для вищих духів, від яких навчається таємниць божественних справ» (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, р. 357).



Рис. 6. Меланхолія в іконографії XVI ст.

Послідовники практик Марсіліо Фічіно уникали «негативних впливів Сатурна» всіма силами, тоді як читачі Агріппи прагнули уподібнитися представникові «царства Сатурна». За Агріппою, шал меланхолії був джерелом натхненного творчого досягнення, і віруючий та дисциплінований учень міг перейти до свого найвищого щабля. Йейтс припускає, що, ознайомившись із такою ідеєю – вирощеною від Плотіна до Піко через працю Агріппи, – Альбрехт Дюрер надумав створити свою *MELENCOLIA I* – своєрідний талісман-гравюру для імператора Максиміліана I (рис. 6 а). На ній, крім того, чимало інших смислів; за докладнішим іконологічним аналізом відсилаємо читача до профільних праць [напр.: Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, р. 284–400; Su 2007].

Ба більше, того ж 1514 року Дюрер створив такі роботи, як «*Лицар, Смерть і Диявол*» та «*Святий Єронім у келії*». Останній, що показово, має чимало саме сатурніанських атрибутів – типового нюансу тодішніх сюжетів про св. Єроніма. Тут доречно згадати й своєрідного мистецького натхненника Дюрера – Джуліо Кампаньола з його «Сатурном» (1495?) та «Астрологом» (1509) [Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, р. 210–212] (рис. 4 а, b). Гадаємо, саме з його подачі сумно-задумливий возсідаючий Сатурн набирає дедалі більшої популярності, постаючи то в подібі того ж Єроніма, то як Світовий Геометр (рис. 4 b, f) – як, скажімо, на полотні Маттіуса Герунґа «*Меланхолія в саду життя*» (1558) (рис. 4 d).

Утім, аби масштабність соціокультурних трансформацій в контексті «візуального повороту» доби постала в усій повноті, варто спершу поринути в пролегомени концептуальних визначень.

Походження поняття «меланхолія»

Витоки поняття «меланхолія» сягають античних медичних трактатів. Концепція чотирьох гуморів Гіппократа передбача-

ла своєрідний «сезонний» розподіл чинників здоров'я людини через активні «соки» в тілі. Виділялися: власне кров (*грец. αἷμα – haima*), лімфа або мокрота (*φλέγμα – phlegma*), <жовта> жовч (*χολή – cholé*) та чорна жовч (*μέλαινα χολή – mélaina cholé*). Саме остання, згідно з античними уявленнями, відповідала за стресові стани організму, робила людину «сумною і лякливою». У викладі Гіппократа «меланхоліки бояться світла й уникають людей, вони сповнені всіляких страхів, скаржаться на болі у животі, наче їх колють тисячі голок» [Hippocrates 1868, p. 101–105].

Ці чотири соки, або гумори, добре узгоджувалися з властивою античному мисленню математичною моделлю (див.: *Problemata I*) – своєрідною системою чотирьох координат (або, якщо завгодно, чотирьох пір року) [Aristotle 1927].

Розуміння світобудови за чотирма стихіями – вогню, землі, води та повітря – пов'язувало стан організму з пропорціями сухості й вологості, тепла і холоду. Їхнє поєднання могло пояснити практично будь-який діагноз, що згодом стало основою й арабської медицини. Хворобливий тиск «чорної жовчі» пояснювали домінуванням «сухого холоду» або «холодної сухості». Вихід за межі «гармонійної рівноваги» будь-якого іншого гумору спричиняв недугу або психічні імпульси, що визначали темперамент, про що йдеться у (псевдо-)аристотелівському пасажі про чотири темпераменти (*Problemata XIV*) [Aristotle 1927] (рис. 5).

Про зв'язок хвороб із соками писав і лікар Гален. За його доби античний раціоналізм значною мірою поєднувався зі східною астрологією. Навіть лікарі Єгипту – александрійські спадкоємці найкращих медичних традицій античності – обов'язково враховували положення небесних світил.

Таблиця 1

Трад. темперамент	Сангвінік	Холерик	Меланхолик	Флегматик
Гумори:	<i>кров</i>	<i>жовч</i>	<i>чорна жовч</i>	<i>мокрота</i>
Планети:	ЮПІТЕР	МАРС	САТУРН	МІСЯЦЬ
Елементи:	Повітря	Вогонь	Земля	Вода
Сезони:	Весна	Літо	Осінь	Зима
Органи:	Печінка	Селезінка	Жовчний міхур	Мозок/ Легені
Якості:	теплота й волога	теплота й сухість	холод і сухість	холод і волога
Асоціативні характеристики:	<i>мужній, сповнений сподівань, велелюбний</i>	<i>запальний, гарячий, нестриманий</i>	<i>дратівливий, схильний до нудьги, сумний</i>	<i>розслаблений, малорухливий, безпристрасний</i>

Це вчення традиційно пов'язують із халдеями, точніше – з вавилонським природознавством загалом. Саме там планетарні управителі черпали свою образність безпосередньо від богів – на відміну від класичної Греції. З Вавилону походить і перша відома нам астрологічна натальна карта (датована 410 р. до н. е.) (Lawrence 2005). Вавилонські лікарі лікували недуги, враховуючи положення небесних тіл у певний час доби й добираючи інструменти відповідно до цих співвідношень. Безумовно, першим кроком у разі будь-якої хвороби було складання гороскопа.

Вавилоняни виділяли сім планет, кожна з яких мала своїх божественних покровителів (Kasak, Veede 2001, р. 14–15). Кожен із таких демонів-покровителів виявлявся також у певних металах, мінералах та органах живих істот. Наприклад, управитель

планети Сатурн асоціювався зі свинцем і символізував старість, тління, завершення, замкненість, але водночас – мудрість і глибину. Його часто зображували у вигляді войовничого зоряного божества, подібного до крилатого Нінурти з серпоподібним мечем (рис. 3а).

Енн Казак та Рауль Вііде зазначають, що в аккадський період було змінено порядок планет – саме у позиціях Сатурна та Меркурія. Останній колись символізував мудрість і знання, а його покровителем вважався Набу. Згодом відбулася своєрідна «рокіровка»: Нінурта став асоціюватися з Меркурієм, а до Сатурна перейшла символіка наук і ремесел (Kasak, Veede 2001, p. 17).

Тим часом у греків доби Платона небесні світила не співвідносилися з олімпійськими богами (Panofsky, Saxl 1933, p. 244). Як зауважує Дж. Норт, за спостереженням професора Ньюгебауера вавилонські астрологи робили прогнози для суспільства загалом, тоді як елліністичні – вже для індивіда. «Це справжній еллінський винахід, у чомусь паралельний до розвитку християнської ідеології через кілька століть» (North 1989, p. 56).

В епоху еллінізму яскраво виражений у класичній грецькій культурі матеріалізм зазнав потужного впливу східної містики та астрологічних вірувань (Seznec 1961, p. 156–162). Александрійські кола породили дивовижні синкретичні системи: «*Герметичний корпус*» безпосередньо апелює до планетарних покровителів, зодіакальних деканів (спадщина Єгипту) та космічних «циркумтерральних» сфер, тоді як гностичні віяння рубежу епох лише підсилювали цю тенденцію.

Що ж до меланхолії, то вже у Платона знаходимо роздуми про благий різновид безумства – «божественне натхнення» (Φαῖδρος 244–245)(Платон 2008):

Хто без натхненного шалу, посланого Музами, наближається до порогу творчості, сподіваючись стати поетом лише завдяки мистецтву, той іще далекий від досконалості: творіння розважливих поступаються перед творіннями одержимих. Тож не варто боятися цього шалу – він є благом, дарованим богами.

Арістотель зауважував особливу обдарованість людей, яких охоплює цей стан, – усі вони *περιττοί* («видатні», але водночас «ті, що перебувають поза мірою») (Preester 2007, р. 16; Voss 2007, р. 150–151). Недаремно вважалося, що при схильності до меланхолії, а також до іпохондрії чи асцидії як її проявів, людині слід займатися філософією або поезією.

Тут доречно згадати знамениту цитату (псевдо-)Арістотеля (*Problemata* XXX 1) (Цит. за: Aristotle 1927; *переклад з англійської наш – Д.К.*)*:

Чому всі ті, хто уславився у філософії чи державному управлінні, а також у поезії чи будь-якому іншому мистецтві, так очевидно схильні до меланхолії? Дехто навіть настільки, що страждає від розлиття чорної жовчі, як-от Геракл серед героїв. Адже й його натура була меланхолійною, через що епілептичні напади стародавні називали «священною хворобою» [або ж – «Геракловою»]. (...) І багато інших героїв, як відомо, потерпали від тієї ж недуги, а в пізніші часи – Емпедокл, Платон і Сократ, як і більшість поетів.

У середньовічному Заході ідеї про «божественне шаленство» практично зійшли нанівець. Водночас Гільдегарда з Бінгена підтримувала тезу Августина про те, що «меланхолія відбиває стан не благодаті, а немилості – остаточної мети страждання». Для неї меланхолія була не так розладом розуму, як Божою карою за первородний гріх. Тож не дивно, що меланхолія почала асоціюватися не просто з повсякденним стражданням, а з первісним гріхом. Йоан Златоуст (347–407) і далі співвідносив її з божественним випробуванням, «яке можна було витримати й навіть осмислити лише після глибокого самодослідження та молитви». Загалом же для християнських мислителів це велике

* Нижче ми ще торкнемося того моменту, що цитовані «Проблеми» все ж таки не належать перу Арістотеля учня Платона, але є значною мірою текстом доби еллінізму. Деякі ж автори взагалі вважають, що «Проблеми» були написані в XVI столітті. Так чи інакше, у сфері арістотелевської текстології суперечки про авторство не вщухають.

лихо: безумство, що веде до загибелі; але водночас і промисел згори – персональний «Страшний суд» індивіда, який належало покірливо зносити.

Для середньовічних лікарів, що поділяли античну гуморальну теорію, дисбаланс тепла й вологи спричиняв у людини відповідний душевний недуг (рис. 5). Тим прикметніше читати про одержимість «Дамою Меланхолією» у майстра Алена Шартъє в його поемі *Fais Maistre* (1480), де блискуче поєднано звичну середньовічну гуморальну концепцію й античний релятивізм (рис. 5). У першому розділі своєї поеми він пише:

І ось, у такому стані, побачив я, як наближається до мене стара – вельми неохайна в одежі, <...> висока, худа й зморщена, з блідим, свинцевим (NB! – Д.К.), землистим кольором обличчя, з пригаслим поглядом, плутаною мовою та запалими губами. Голова її була вкрита землистою й запорошеною хусткою, а тіло закутане в мантию. Наблизившись у цілковитій тиші, вона раптово схопила мене на руки й укутала з голови до ніг у свій покрив нещастя. <...> Ось так, знечуленого, повела вона мене до дому Немочі й влила між мої щелепи Недугу й Неспокій. <...> стара ця звалася Меланхолією. Вона плутає думки, висушує тіло, отруює тілесні соки, послаблює сприйняття й веде людину до хвороби та смерті. За Арістотелем, вона спроможна нині, як і раніше, бентежити найвищі уми <...>. Та ж ось, по найбільшій слабкості, довгому пості, різких болях і потьмаренні розуму, спричинених важкими долонями Дами Меланхолії, я відчув, як розчинився в моїй голові певний орган – у її серединній ділянці, що відповідає за уяву (що інші звуть «фантазією»), – відчув, як він заворушився й потік.

Прологомени Сатурніанства

Отже, коли ми бачимо вже за століття перетворення Меланхолії ледь не на предмет культу, ситуація дивує: попередній дискурс не передбачав такої зміни парадигми! Саме тут доречно повернутися до Сатурна–Кроноса. Його метаморфоза значно наочніша й пояснюваніша.

Первісно маємо образ землеробського бога-покровителя зміни циклів і збору врожаю, що містить натяк на Золотий вік (етимологічно давн.-гр. Κρόνος походить від *kranáō* – «відсікати, жати») (Мусулін 2020) (рис. 2 а, б). Подібно до Гекати та Горгони Медузи, це божество було демонізоване вже у добу поліса. За орфічною традицією, дітовбивця Крон згодом примиряється із Зевсом і править на Островах Блажених, на краю землі, за Океаном, де мешкають лише померлі; звідси й виникло уявлення про царювання Крона як про щасливий і благодатний час. Народна етимологія зблизила ім'я Крона з означенням Отця Часу – Хроноса; греки знали його і як крилатого Кайроса (рис. 3 б). Етруський Сатурн – не Крон/Кронос, та теж прадавній Жнець. Об'єднання цих образів відбулося вже в добу римської культурної експансії, і Сатурна також почали сприймати як символ неблаганного часу. Часи, коли Крон був «володарем неба», становили золотий вік міфологічної історії (рис. 2 ф).

Елліністичний філософ Плотін високо цінував бога Сатурна – так само, як Арістотель – меланхолійний темперамент. На думку Плотіна, Сатурн, будучи старшим за всіх богів, стоїть ближче до першопочаткового джерела життя, ніж народжені від нього Юпітер та інші боги. Цей прадавній бог уособлює вищий інтелект (Мозговий 2009, с. 87), адже він створив усе те, чим оволоділи й що лише досягнули інші. «Кронос, мовиться, наймудріший із богів, стався перед Зевсом і пожер своїх дітей; тут під Кроном слід розуміти Розум, який усі народжені ідеї в собі ж утримує й сповнений ними» (*Еннеади* V. 1).

Ось чому від елліністичної доби впливові Сатурна власний діалектизм: з одного боку, за ним закріплено приземленість, тягар, тривожність, непокій, травматичність, похмурість. З іншого – існувало важливе уточнення: саме меланхолійний гумор забезпечував підготовленій людині ґрунтовність, цілеспрямованість, глибину думки, осяяння згори, готовність до авантюри, геніальність. Саме цей вплив Сатурна вів до катарсису – божественного очищення... Зразу варто пояснити, чому

в наступне тисячоліття це уточнення було втрачено з поля зору. Починаючи від Арістотеля й тим паче у працях Александрійської школи йшлося про людську індивідуальність. Саме в цьому контексті мовиться про «підготовленість». І якщо Небо наділило тебе темпераментом меланхоліка – отже, самою Долею тобі призначено шлях філософа, художника, поета, винахідника (інакше туга неминуча). У цьому ж ключі заохочувався авантюризм – характерна риса елліністичної психології. Як, зрештою, і ренесансної...

Учені мужі Александрії доповнили й узгодили астральну символіку з анатомічним і географічним магнетизмом, описали взаємодію гіппократових гуморів відповідно до властивостей їхніх планетарних покровителів. На цю спадщину вказує Генріх Корнелій Агріппа у своєму «енциклопедичному конспекті»: «Ознаки речей Сатурна сповнені смутку й меланхолії <...>. Норови й заняття людей розподіляються та поділяються згідно з планетами; тож Сатурн править старцями й монахами, меланхоліями, прихованими скарбами та тим, що здобувається завдяки далеким мандрам» (*De Occulta Philosophia*, 22) (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, p. 355–359; Yates 1979, p. 41–70).

Що ж до вченого християнського богослов'я, то, мабуть, найяскравіше середньовічне ставлення до меланхоліків демонструє медичний текст у жанрі *Regimen sanitatis*, ушавлений як «Салернський кодекс здоров'я», що його довгий час помилково приписували метру Арнольду з Віланови (Арнальдо 1975, строфа 85):

Чорної жовчі зловісну природу нам час описати.

Дивні якісь, маломовні й сумні, в кому жовч та осіла.

В праці з'їдають себе, не відають сну ні спочинку,

Вперто йдуть до мети, але все їм здається непевним.

Заздрі, жадливі й понурі вони, не уступають нікому,

Схильні до підступу, горді, з обличчям землисто-жовтавим.

Звідси й традиція так званих «планетарних дітей». Зокрема, «дітям Сатурна» приписували зв'язок з геодезією та геомантиєю,

картографією й мореплавством, астрономією та геометрією – і все це вже в рукописах XIII–XIV століть. Однак ці асоціації з «Пікатрикса» та арабських трактатів з медицини й астрософії ще не могли закріпитися в європейській свідомості. Типовий середньовічний Сатурн – володар з Драконом Часу й дитиною в руках (рис. 2 f). Хоча образ возсідаючого правителя з безліччю інструментів та земною сферою в руці також потроху закріплювався у асоціативному досвіді європейців (пор. рис. 2 d, 3 c, 4b/d/e).

Вже на схилі середніх віків поети й митці обігрують античну спадщину: образи, міфи, алегорії Апполлодора й Овідія (і не лише їх), хоч і робили це вельми специфічно: евгемеризм поєднувався з куртуазною образністю, породжуючи химерні поєднання. Як приклад – ілюстрації французького художника середини XV ст. Антуана Роллена до античної міфології в переказі Боккаччо (*Генеалогії богів*) та до популярного при бургундському дворі твору доктора Еврара де Конті «*Шахи кохання*» (рис. 1 а). Варто зазначити, що Робіне Тестар, проілюструвавши «*Шахи кохання*» на рубежі XV–XVI століть, підійшов до зображення міфу про Сатурна більш натуралістично (пор. рис. 1 b).

Практично одночасно світ побачив лицарський роман «*Зібрання оповідань про Трою*» іншого француза – Рауля Лефевра. Події тут ведуться від «Золотого віку Сатурна». Очікувалося галантне творення про подвиги античних героїв. Зрозуміло, за такого підходу не могло бути й мови про поїдання немовлят, а тим паче – про оскотлення! Тож Лефевр спершу слідом за Евгемером «олюднив» більшість персонажів, включно з богами та потворами, а потому почав активно вживати алегорії. Саме в нього всі європейські традиції про Сатурна трансфігурували в єдине ціле (Beecher 1987). У Лефевра виразно постає модель скинутого правителя, що впадає в меланхолію (активно задіяна драматургами кінця XVI століття). Цей Сатурн вічно хандрит, і кожен його наступний крок гірший за попередній... І ось тепер у сприйнятті бургундської аристократії Сатурн – не кровожерна

потвора, а король-невдаха, засліплений амбіціями й спійманий на клятвах...

У XV столітті «сатурніанська недуга» зберігає ще майже-негативний аспект античної медицини: «зловісне безумство волею Всевишнього» – такою є приблизна двослівна формула при аналізі поезії Боккаччо, Рембо, Божардо, Шарт'є та короля Рене Анжуйського (Klibansky, Panofsky, Saxl 1964, p. 221–227). Італійці тих днів зображують його найчастіше в контексті петраркістського сюжету «Тріумф Часу» (рис. 3 с–f). Тут це старець, що височіє на колісниці; його атрибути – коса й пісочний годинник; нерідко, щоправда, і згаданий вище дракон Часу. Наявність дитини в руці – опційна і часто символізує лише юний Новий рік. «Пори року» на гравюрах того часу зазвичай так само передбачали планетарні алегорії.

Безперечно, ідеться вже про знамените ренесансне малярство з його любов'ю до античних образів і сюжетів. Ці моменти свого часу аналізував Абі Варбург, чий тези розширив і доповнив Фріц Заксль (Duits 2011, p. 5–7; Panofsky, Saxl 1933). І тут важливо усвідомити, що італійське Відродження ніяк не «відроджувало» античні ідеї в їхньому рафінованому раціоналізмі. Не менш істотний і акцент Варбурга на «варварському Орієнті» (арабський світ, Індія тощо) з його містицизмом та астрологічністю, відчутний у європейській образності вже від початку XIV ст., а відтак відбився в пізнішому мистецтві потужніше, ніж елліністичні концепції (Duits 2011, pp. 10, 17). Як наголошують автори дослідження *«Сатурн і меланхолія»*, у руках європейців XV–XVI століть активно циркулювали сонники, гороскопи й «чаклунські» компендіуми на кшталт *«Пікатрикса»*, де чимало уваги приділялося символіці небесних покровителів (Seznec 1961, p. 182; Yates 1964, pp. 49–58, 69–72, 80–82; Duits 2011, p. 10). Хиמרні ідентифікації допускали вже араби, примхливо змішуючи елліністичну, перську й халдейську традиції. Так і сталося, що вавилонський сатурніанський Нінурта, зоряний воїтель із клинком, подібним до хопеша, чиє покровительство родючос-

ті у еллінів асоціювалося з Кроном (Kasak, Veede 2001, р. 25–26) (рис. 3 а), вплинув на образ темношкірого володаря, в якого в руці то коса, то мотика (пор. іконографію «Книги Чудес», космографічного компендіуму Абу-Машара, або турецького Сатурна – «аль-Зухаля» на рис. 2 d). При цьому східні рукописи любили підкреслювати й навіть смакувати аспекти. Зокрема, аспектами Сатурна були земляні роботи, рудна справа, відлюдництво, книжність і пенітенціарні практики – що згодом перекочувало й до європейської іконографії (напр., рис. 1 d, 3 е).

Підсумки дослідження

Лева частка наступних «Меланхолій» у європейському мистецтві так чи так рівнялася на Дюрера (гравюри Ганса Зебальта Бехама та Маартена де Воса, Чезаре Ріпі й Джованні Кастільйоне тощо). Утім, згаданий Герунг вирізняється певною самобутністю. Він додав масштабні енциклопедичні нариси всього, що пов'язане із «сатурніанством» і меланхолійними ви-
явами, причому радше не переосмислюючи Дюрера, а ніби доповнюючи його настільки, що Ф. Йейтс припустила: це – копія з ненадрукованої графічної роботи Дюрера, яка мала б називатися «*Melencolia II*» (Yates 1979, р. 161–164) (порівн.: рис. 6 а та 6 d). У цій праці виявляються й деякі нюанси (та сама Дика Охота в небі), які споріднюють її з подібними сценами ще одного самобутнього митця – Лукаса Кранаха Старшого. Його «Меланхолії» (1528 і 1532) зафіксували демонічну – відьомську – іпостась жінки, що задумливо засідає посеред своєрідного «садка світобудови», якому, вочевидь, «залишилося вже небагато» (рис. 6 с). Гадаємо, саме цей образ надихнув кінорежисера Ларса фон Трієра, у чиєму шедеврї 2011 року про космічну катастрофу важко не помітити численні відсилки до Кранаха, як і до Дюрера.

Оскільки меланхолія водночас перебувала і в центрі, і на вершині інтелектуального життя, то справді «заслужувати звання меланхолії» могло лише пасивне споглядання – уже не сковане уявою чи навіть логікою (Perlow 1995). Природно, що від

кінця XV ст. чимало хто віддавався під покровительство «батька меланхолії» Сатурна, водночас намагаючись убезпечити себе від шкідливої дії шляхом носіння спеціальних амулетів-талісманів. У концепції Фічіно талісманами могли бути й медальйони (див. рис. 7 с, d), і мальовничі полотна, і гравюри (Йейтс переконана, що саме цим пояснюється значна частина образності Дюрера), і навіть фрески (що наочно демонструвала Феррарська школа) (Yates 1964, p. 56, 72; Warburg 1999).

Показовою для того часу є й дискусія довкола «Проблеми ХХХ» (із *Problemata Physica* Псевдо-Арістотеля (Aristotle 1927), у якій дехто вбачає Парацельса). Автори «Сатурна і меланхолії» (хоч вони безпосередньо приписували «Проблеми» Арістотелю) оцінили псевдоарістотелівські тексти так: «Божественний екстаз стали розуміти як чутливість душі, а духовну велич людини – як її здатність до переживання і, передусім, до страждання» (Klibansky та ін. 1964, p. 41).

Британський маньєризм рубежу XVI–XVII століть був глибоко алегоричний. Образи кабалістичної магії, алхімії та астрології безнастанно постають на полотнах цієї доби. У тій самій мірі елизаветинці відверто смакували меланхолією (Haskell 2009, p. 279–280). Немало британських аристократів кінця XVI ст. зображено в «барвах Сатурна» і в «позі меланхолії» (рис. 7 а-е) (див.: Нестеров 2015, с. 49–50, 70). Естетика диктувала оперування прекрасними, гармонійними постатями, вписаними у численні конотації смерті-відродження. Як приклад легко уявити англійського митця межі XVI–XVII століть Роберта Піка.

Надзвичайно примітна маньєристична гравюра-алегорія типу *memento mori* Мартена де Воза «*Nascentes Morimur. Mors rediviva*» (1587) (іл. 7 g). Безперечно, маємо тут сюжет із серії *Vanitas*. Та й додаткові смисли аудиторія лише вітала. І ця безтурботність юності посеред смерті на тлі сатурніанського землеробства – явна ремінісценція все того ж «Царства Сатурна».



Рис. 7. Меланхолія і Vanitas в образотворчості XVI–XVII ст.

Характерний череп зближує сатурніанську образність з популярним уже півтора століття сюжетом «Тріумфу Смерті», а мильні бульбашки у путті відсилають до іншого маньєристичного мотиву *Vanitas: homo bulla*. Саме ця гравюра наочно демонструє якісно новий світогляд. При цьому тут іще немає похмуро-урочистої символіки бароко. Услід за Франсіс Йейтс припускаємо причиною такої зміни ті самі потужні віяння герметизму на схилі «золотого» XVI століття.

Лише з його згасанням, у 1620-ті роки XVII століття, надходять нові віяння. Світ-механізм поступово заповнював уяву тодішніх творців і філософів. Можливо, саме завдяки цьому процесові постають геніальні витвори відхідної образності, серед яких можна назвати перший у світі буквально мультимедійний твір Міхаеля Майєра «Втікаюча Аталанта» (*Atalanta fugiens*)... Алхімічні процеси, зображені тут, уміло поєднують танатичний натуралізм і меланхолійну алегоричність (див.: Hasler 2011).

Про цей перехідний період Кен Перлоу висловився так (Perlow 1995):

...ортодоксальний неоплатонізм був змушений поступитися маньєризму, в якому емпіричні методи перебували під диктатом натхненного Нуса не просто у прагненні до логоса, а у прагненні до гнозису – божественного пошуку істини, – і ця нова сила дозволила тепер честолобному магові, ученому, а також художнику побачити космос з нової перспективи. <...> Церква терпіла герметиків Ренесансу: їх було небагато, але, що важливіше, їхня звернена всередину меланхолійна система вірувань була по суті споглядальною. Тепер же вони ставали гностиками й зухвальцями, які багато мандрували й виголошували промови про свої відкриття. Не мало значення, були вони популярними чи ні: сама ідея, що навіть окремий містик міг завдяки своєму натхненному Нусові досягати універсальної істини, була нетерпимою для релігійного інституту, який уже вів лютий бій на власній території.

Отже, внаслідок ідеологічного імпульсу Джованні Піко делла Мірандоли, текстового імпульсу Корнелія Агріппи та завдяки візуальному натхненню від Альбрехта Дюрера персоніфікована планета Сатурн стає генієм-покровителем усіх «нерозпізнаних геніїв», нудьгуючих аристократів-інтелектуалів XVI століття. Меланхолія оповивала сумну задумливість винахідливого Гамлета і скорботне торжество всемогутнього Просперо – типові «сатурніанські» образи епохи, оспівані Вільямом Шекспіром... На ці метаморфози недвозначно вказують графічні та мальовничі твори доби, драматургія й поезія. Зокрема, можна навести приклад літературної діяльності англійського гуртка фіналу елизаветинської епохи, званого як «Школа Ночі», від якого збереглися тематичні вірші та памфлети (Voss 2007, p. 164; Yates 1979, p. 157–185; Yates 1981). «Сатурніанськими меланхоліками» уважали себе, зокрема, Джон Ді, Джордано Бруно, Міхель Майєр і чимало інших неординарних натурфілософів, винахідників і герметистів доби.

У підсумку наведений тут матеріал ще раз демонструє, що етап європейської культури від середини шістнадцятого до кінця першої чверті сімнадцятого століття постає унікальним, самотнім феноменом, який неможливо вмістити в рамки «Ренесансу», «Реформації», «бароко» чи «довгого Середньовіччя». Активні представники цього періоду постають носіями вельми специфічної ментальності, пронизаної особливою синкретичною образністю, семіотична мозаїка якої не мала аналогів у європейській свідомості ні до, ні після цього часу.

Література:

1. Арнальдо де Віланова (1975). *Арнольд з Віланови. Салернський кодекс здоров'я* (пер. Андрій Содомора). «Всесвіт» (1): Відновлено з https://chtyvo.org.ua/authors/Vilanova_Arnau_de/Salernskyi_kodeks_zdorovia/
2. Богуцький, Юрій, Корабльова, Надія, Чміль, Ганна. (2013). *Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі: монографія*. К.: Інститут культурології НАМ України. 272 с.

3. Денисюк, Жанна. (2022). «Візуальна комунікація як феномен масової культури.» *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* (2): 9–14.
4. Мозговий, Іван. (2009). *Неоплатонізм і патристика, або Світло в приємках великої цивілізації : монографія.* Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ». 471 с.
5. Мусулін, Антон. (2020). «Еон, Кронос, Кайрос – Володарі Часу» *ІДЕ-ALIST* 2(13: Сенси). Отримано з <https://idealists.org.ua/2020/10/05/еон-кронос-кайрос-володарі-часу/>
6. Нессельштраус, Цецилія. (1961). *Альбрехт Дюрер: 1471–1528.*
7. Нестеров, Антон. (2015). *Колесо Фортуни. Репрезентація человека и мира в английской культуре начала Нового века.*
8. Платон (2008). «Федр» (пер. Й. Кобіва). In *Платон. Діалоги.* Київ: Фоліо: 237–304. Отримано з <https://shron1.chtyvo.org.ua/Plato/Fedr.pdf>
9. Родигін, Костянтин. (2014). «Феномен алхімії і трансформація його оцінок в академічному дискурсі». *Вісник Донецького національного університету Серія Б. Гуманітарні науки* (1–2): 484–495.
10. Родигін, Костянтин, та Родигін Михайло. (2020). «Сучасні тенденції соціокультурної адаптації та прояви буття феномену західної алхімії в Україні». *Донецький вісник Наук. тов-ва ім. Шевченка.* (47): 137–153. [288 с.]
11. Скибицький, Андрій (упорядн.) (2025). *Pretiosissimum Donum Dei : [Найдорогоцінніший Божий дар].* К.: Видавництво Руслана Халікова. 284 с.
12. Яковенко, Наталія. (2002). *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.* Київ: «Критика»: 415 с. (Критичні студії; вип. 1).
13. Яковенко, Наталія. (2012). *Дзеркала ідентичності: дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття.* К.: Laurus. 472 с. (Серія «Золоті ворота»; вип. 2).
14. Aristotle (1927). *Problemata* (by E. S. Forster). In *The Works of Aristotle* (Transl. under the ed. of W. D. Ross). Vol. VII. Oxford, URL: <https://archive.org/details/p2workstranslat09aris> (дата звернення: 18.11.2016).
15. Beecher Donald. (1987). «Everyman's Saturn» *FLORILEGIUM.* (9): 169–180.
16. Duits Rembrandt. (2011). «Reading the Stars of the Renaissance. Fritz Saxl and Astrology». *Journal of Art Historiography.* (5: December): 1–16.
17. Gowland, Angus. (2006). *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context Series.* (78). Cambridge University College. 336 p.
18. Gowland, Angus. (2008). «The ethics of Renaissance melancholy». *Intellectual History Review* 18(1): 103–117.

19. Haskell Yasmin. (2009). «The languages of melancholy in early modern England». *The British Journal for the History of Science*. 42 (2): 275–280.
20. Hasler, Johann F. W. (2011). «Performative and Multimedia Aspects of Late-Renaissance Meditative Alchemy: The Case of Michael Maier's *Atalanta Fugiens* (1617)». *Revista de Estudios Sociales* (39): 135–144.
21. Hippocrates (1868). «De aere aquis et locis,» In *Hippocrates Collected Works*. 10. (Ed. W. H. S. Jones). Cambridge. Retrieved from Perseus Digital Library. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0251%3Atext%3DAer.%3Asection%3D10>.
22. Kasak Enn, and Raul Veede. (2001). «Understanding Planets in Ancient Mesopotamia». *Folklore*. Vol. 16. Tartu: 7–33.
23. Klibansky Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. (1964). *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. New York, Basic Books.
24. Lawrence Marilyn. (2005). «Hellenistic Astrology». In *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. ISSN 2161-0002.
25. Newman, William R., and Anthony Grafton. (2001). «Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe». In *Secrets of nature: astrology and alchemy in Early Modern Europe* (Eds. William R. Newman, and Anthony Grafton). MIT Press: 1–39.
26. North, John D. (1989). *Stars, minds, and fate: essays in ancient and medieval cosmology*. London, 1989.
27. Panofsky Erwin, and Fritz Saxl. (1933) «Classical Mythology in Mediaeval Art». *Metropolitan Museum Studies*. 1933. Vol. 4. N 2. P. 228–280.
28. Panofsky Erwin. (1972). «Father Time». In *Panofsky E. Studies in Iconology: humanistic studies in the art of Renaissance*. P. 69–94.
29. Perlow, Ken, (1995). «The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom» Retrieved from <https://web.archive.org/web/20120625171331/http://www.vdgsa.org/hermes/image1.html>
30. Preester Helena de (2007). «The Odd Position of the Melancholic – The Loss of an Explanatory Model?» In *Art and Science. Vol. V: Proceedings of a Special Focus Symposium on Art and Science. The 19th International conference on systems research, informatics and cybernetics* (Ed. by G. Lasker, H. Schinzel, K. Boullart).
31. Seznec Jean. (1961). *The survival of the Pagan Gods: the mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and Art*. NY.
32. Su Tsu-Chung. (2007). «An Uncanny Melancholia: The Frame, the Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving *Melencolia III*» *Concentric: Literary and Cultural Studies*. 33 (1): 145–175.

33. Vidal, Fernando. (2020). «Jean Starobinski: the history of medicine and the reasons of the body». *MEFISTO. Journal of Medicine, Philosophy, and History* 4(2): 97–87.
34. Voss, Angela. (2007). 'The Power of a Melancholy Humour': Divination and Divine Tears // *Seeing with Different Eyes: Essays in Astrology and Divination* / Ed. Patrick Curry and Angela Voss. Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 150–169.
35. Yates, Frances A. (1947). «Queen Elizabeth as Astraea». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1): 27–82.
36. Yates, Frances A. (1964). *Giordano Bruno and the hermetic tradition*. Vintage Books (Division of Random House). 468 p.
37. Yates, Frances A. (1978). *The Rosicrucian Enlightenment*. Boulder: Shambhala. 270 p.
38. Yates, Frances A. (1979). *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London.
39. Yates, Frances A. (1981). «Chapman and Dürer on Inspired Melancholy» *University of Rochester Library Bulletin*. Vol. XXXIV.
40. Warburg, Aby. (1999). «Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara». In Warburg A. *The Renewal of Pagan Antiquity*: 563–592. Retrieved from: <http://www.docfoc.com/aby-warburg-1999-italian-art-and-international-astrology-in-the-palazzo-schifanoia>
41. Williams, Deanne. (2007). «No Man's Elizabeth : Frances Yates and the History of History». In *The Impact of Feminism on Renaissance Scholarship* (ed. Dymphna Callaghan). Palgrave: 238–58.
42. Zimmerman, Francis. (1995). «The History of Melancholy». *Journal of the International Institute* 2(2). Retrieved from <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0002.205>

Підписи до ілюстрацій

Рис. 1. Міфологічний Сатурн-потвора, як Кронос-пожирач

- a. Сатурн пожирає немовля на тлі оскоплення Урана. Ілюстрація Робіне Тестара до *Livre des Échecs amoureux moralisés* Еврара де Конті (1490-ті рр.).
- b. Сатурн пожирає дитя: ілюстрація до твору Бокаччо (Paris, c.1410)(Ms. fr. 190-1, detail of f.11r).
- c. Сатурн у виконанні Гендріка Гольтціуса (1591).
- d. «Зима: Меланхоліки» гравюра Маартена ван Геемскерка (1566).

Рис. 2. Сатурн/Кронос як небесний покровитель

- a. Кронос на рельєфі з Пальміри (II ст. до н. е.).
- b. Кронос-Сатурн із вілли в Помпеях (фреска, I ст. н. е.).
- c. Сатурн і його «діти» з французького видання *Epistola Ocii ad Hectorem* Кристини Пізанської (поч. XV ст.).
- d. Мусульманський планетарний Сатурн (*al-Zukhal*). Рукопис *Turkish Ms. W.659*.
- e. Колісниця Сатурна з перекладу компендіуму *Flores astrologiae* Альбумасара [В.О. 7410].
- f. Зодіакальний Сатурн із фрески 1314 р. у *Rocca di Angera*, «Sala di Giustizia».

Рис. 3. Сатурн як Отець-Час: формування образності

- a. Вавилонське божество. Небесний воїн (Нінурта?).
- b. Отець-Час на фресці Строцці *Тріумф Часу* за Петраркою (1450-ті рр.) (деталь).
- c. Сатурніанський Отець-Час на фресці Джакопо дель Сілайо *Тріумф Часу* Петрарки (1480-ті рр.) (деталь).
- d. Крилатий Кайрос – давньогрецький бог щасливої миті (римська копія рельєфу Лісіппа, IV ст. до н. е.).
- e. Деталь гравюри XV ст. *Сатурн і його діти* (приписується Масо Фінігерра).
- f. Хронос / Сатурн у колісниці на фресці Франческо Песселіно *Тріумф Часу* Петрарки (1450-ті рр.) (деталь).

Рис. 4. Меланхолічні старці й Сатурн (XVI–XVII ст.)

- a. *Сатурн*. Гравюра Джуліо Кампаньйоли (1490-ті рр.).
- b. *Астролог*. Робота Джуліо Кампаньйоли (1509).
- c. Сатурн з картини Джироламо да Санта Кроче (1540-ві рр.).
- d. Великий Геометр. Деталь картини Маттіаса Герунга *Меланхолія в саду Життя* (1558).
- e. *Melancholicus* Рафаеля Заделера (бл. 1560–1630) (наслідування гравюри Мартена де Воса).
- f. Сатурн у подоби меланхоліка. Гравюра Жака де Гейна (копія С. Долендо, 1596–1597).

Рис. 5. Гумори/темпераменти; Дама-Меланхолія (ремінісценції до поеми Алена Шартє) (XV–XVI ст.)

- a. Чотири темпераменти з *Порадника гільдії цирюльників міста Йорка* (Egerton MS 2572, 1475–1499).
- b. Чотири темпераменти з фоліо зі Цюриха (середина XV ст.).
- c. «Меренколія і Розуміння відвідують поета» – фронтиспис до фоліо *Les fais de maistre* Алена Шартє (1489).
- d. Холерики й меланхоліки зі Страсбурзького календаря 1500 р.
- e. «Меланхолія і Розум»: зарисовка до *Тріумфу Надії* Алена Шартє (1530).
- f. «Серце Меланхолії». Гравюра Ренато Анжіо (1475).

Рис. 6. Меланхолія в іконографії XVI ст.

- a. Альбрехт Дюрер. Гравюра *MELENCOLIA-I* (1514).
- b. *Melencolia* Ганса Зебальта Бехама (1535).
- c. «Алегорія Меланхолії». Полотно Лукаса Кранаха Старшого (1532).
- d. «Меланхолія в саду Життя». Полотно Маттіаса Герунга (1558) (деталь).

Рис. 7. Меланхолія і *Vanitas* в образотворчості XVI–XVII ст.

- a. *Vanitas* або «Юнак із черепом» Франса Хальса (1628). (імовірно, зображено Роберта д'Евре, 2-й графа Ессекського).
- b. *Vanitas*. Гравюра Лукаса ван Лейдена (бл. 1519).
- c. «Юнак навчається біля дерева серед Троянд». Мініатюра Ніколаса Гілліарда (1588).
- d. сер Генрі Персі, 9-й граф Нортумберлендський. Медальйон роботи Ніколаса Гілліарда (1595).
- e. *Exilium Melancholiae* Бартоломеуса Гофера (1643).
- f. *Quis Evadet?* Путті, бульбашки та череп роботи Гендріка Гольтциуса (1594).
- g. *Nascentes Morimur. Mors rediviva*. Алегорія Мартена де Воза (Антверпен, 1587).

Марина МІЩЕНКО,

кандидатка юридичних наук, завідувачка відділу,
Інститут культурології Національної академії мистецтв
України, м. Київ
mishchenko_m@ukr.net

КІНЕМАТОГРАФІЧНА СПАДЩИНА В СИСТЕМІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

164

Постановка проблеми. Наукова розвідка проблематики охорони матеріальної культурної спадщини та рухомих культурних цінностей у сучасній Україні актуалізує ряд дотичних, однак не менш важливих практичних питань, зокрема визначення особливостей охорони та збереження окремих складників культурної спадщини, їх раціонального адаптованого використання в мінливих умовах сьогодення. До означених складників належить також і кінематографічна спадщина.

Кінематографічна спадщина нашої держави, що зокрема включає в себе фільми, фільмокопії, фільмові матеріали, а також матеріали, пов'язані з їх створенням, зберіганням та використанням, у різний спосіб відображає історію, ідентичність та цінності українського народу. Ця спадщина не лише сприяє формуванню розуміння історичних подій, відтворює особливості перебігу культуротворчих процесів, але й слугує своєрідним інструментом збереження пам'яті для майбутніх поколінь.

У цьому розумінні варто наголосити, що фільмам та пов'язаним з ними матеріалам, які мають історичне, культурне, ху-

дожне, наукове значення, тією ж мірою як і іншим складникам матеріальної культурної спадщини, потенційно загрожує небезпека знищення, пошкодження чи спотворення. І ця загроза особливо посилилася на тлі повномасштабного вторгнення, коли ворог продовжує умисно нищити національну культуру, а окремі об'єкти привласнювати та використовувати суто з ідеологічно-пропагандистською метою, зокрема для спотворення української історії та агресивного поширення відповідних наративів у публічному просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Варто наголосити на тому, що фахові фундаментальні дослідження, присвячені сутнісним та організаційним аспектам збереження кінематографічної спадщини в національному науковому доробку, фактично відсутні. Натомість наявні наукові публікації, присвячені історичній генезі та культурологічним аспектам кіно – як національного, так і світового; окремі наукові статті з дотичної проблематики (зокрема, спрямовані на дослідження питань архівного збереження кіноматеріалів, документальної спадщини, а також кінематографічної спадщини в її широкому розумінні – при означенні персонального доробку всесвітньовідомих діячів сфери кіно); матеріали публіцистичного характеру для широкої аудиторії, які розміщені на відкритих мережевих ресурсах.

Понятійно-термінологічні аспекти кінематографічної спадщини. Означене питання в розумінні змісту/обсягу поняття кінематографічної спадщини потребує розгляду на двох базових рівнях – нормативно-правовому та дослідницькому. Перший рівень передбачає проведення аналізу профільного національного законодавства на предмет того, як у ньому визначено поняття «кінематографічна спадщина» і чи взагалі воно знайшло у ньому своє закріплення.

Так, у тексті Закону України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 року поняття «кінематографічна спадщина» безпосередньо не визначено. Водночас у ст. 5, присвяченій основним принципи кінематографії, одним з таких принципів визначено

«збереження національної та світової кінематографічної спадщини». Також означене поняття фігурує в тексті ст. 9², де при окресленні переліку повноважень центрального органу виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері кінематографії, до їх числа долучено «сприяння збереженню та раціональному використанню національної та світової кінематографічної спадщини» (Про кінематографію, 1998).

Аналогічно до Закону України «Про кінематографію» у тексті Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» від 23 березня 2017 року поняття «кінематографічна спадщина» також не було спеціально визначено. Загалом цьому можна надати цілком логічне пояснення — сама специфіка побудови відповідного нормативно-правового акта, в якому суб'єктами законодавчої ініціативи концептуально не було передбачено окремих статей, розділів, які б виконували роль своєрідного термінологічно-понятійного глосарію.

Однак відповідне поняття згадується в окремих статтях, зокрема в ч. 1 ст. 5, де, зокрема, визначено таке: «Держава забезпечує та стимулює... збереження, відновлення, реставрацію національної та кращих зразків світової кінематографічної спадщини, вживає заходів для повернення в Україну національної кінематографічної спадщини...» (Про державну підтримку кінематографії в Україні, 2017).

У ст. 7, якою було окреслено варіативний ряд форм державної підтримки кінематографії, визначено, що нею також є: «надання державної субсидії для оплати заходів зі збереження, відновлення, реставрації та популяризації національної кінематографічної спадщини, повернення її в Україну, якщо вона знаходиться за кордоном, а також для оплати виготовлення архівних комплектів вихідних матеріалів національних фільмів, що відповідають сучасним технологічним вимогам щодо тривалого консерваційного зберігання в Державному фонді фільмів України...» (Про державну підтримку кінематографії в Україні, 2017).

Таким чином, на рівні національного законодавства України, в системі кінематографічної спадщини можемо виокремити два її окремі різновиди – національна та світова кінематографічна спадщина, однак зміст жодного з них не було належним чином конкретизовано.

У національному дослідницькому просторі фахівці здебільшого використовують поняття «кінематографічна спадщина» не як загальне, на позначення усієї сукупності унікальних кінематографічних матеріалів, а спеціалізоване видове поняття. Зокрема, це відслідковується під час провадження аналітичної оцінки наявного наукового доробку, присвяченого персональному внеску окремих представників сфери в розвиток кінематографу різних історичних періодів.

Для прикладу, проаналізувавши наукову публікацію Безручко О. «Кінематографічна спадщина відомого українського кінорежисера і сценариста Р.П. Сергієнка», можна зауважити, що під поняттям кінематографічна спадщина науковець має на увазі не лише перелік найкращих фільмів провідного українського кінорежисера та кіносценариста Р.П. Сергієнка, але і його творчий шлях, реконструкції певних життєвих та професійних ситуацій, вплив О.П. Довженка на його життя та творчість, адже саме ці позиції автор виокремив як наукові завдання для названої статті (Безручко, 2016, с.19). Таким чином, у цьому дослідженні вочевидь є широке трактування сутності кінематографічної спадщини.

Знаходимо також випадки використання суголосного поняття «кіномистецька спадщина», яке в практичній площині переважно також тлумачать у його широкому розумінні, зокрема в контексті означення всієї сукупності надбань, які зберігаються в межах архівного фонду певного закладу культури.

У цьому сенсі описана вище ситуація відобразилася у звітних документах Довженко-Центру, оприятлених у публічному просторі. Так, у звіті про діяльність інституції за 2024 рік (розділ «Колекція») визначено приналежність до колекції кіномистець-

кої спадщини значної кількості об'єктів, з яких не всі в правовому розумінні можуть підпадати під визначальні критерії матеріальної культурної спадщини та її окремих складників (зокрема рухомих культурних цінностей, унікальних документів Національного архівного фонду), у тексті прямо зазначено: «у колекції кіномистецької спадщини Довженко-Центру» (Звіт про діяльність Довженко-Центру 2024, 2024). Йдеться про фільмові матеріали, писемні архіви, фото, твори кінодекораційного мистецтва, кінофототехніку, меморіальні предмети.

Щодо співвідношення кінематографічної спадщини з культурною спадщиною. На нормативному рівні приналежність кінематографічної спадщини до матеріальної культурної спадщини простежується під час ґрунтовного аналізу текстів Законів України «Про охорону культурної спадщини», «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» та Положення про державний реєстр національного культурного надбання.

При визначенні в Законі України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21 вересня 1999 року видів культурних цінностей, до їх числа віднесено також «архівні документи, включаючи кіно-, фото- і фотодокументи, окремо чи в колекції...».

Положенням про Державний реєстр національного культурного надбання, затвердженим постановою Кабінету Міністрів України від 12 серпня 1992 р. № 466 визначено можливість занесення до названого реєстру кіно-, фото- і фотодокументів як документальних пам'яток (Про Державний реєстр національного культурного надбання, 1992). Водночас правила їх обліку, охорони, реставрації та використання спеціально визначені не були, наявна лише вказівка на те, що вони можуть визначатись чинним законодавством, а також інструкціями відповідних центральних органів державної виконавчої влади.

Отже, при буквальному тлумаченні норм пам'яткоохоронного законодавства висновується таке: на нормативному рівні для кінодокументів, у разі визнання їх культурними цінностями

ми та об'єктами, приналежними до Державного реєстру національного культурного надбання, на рівні держави передбачений особливий режим охорони. При розширеному тлумаченні видової приналежності матеріальних об'єктів в системі кінематографічної спадщини, на специфіку їх охорони та збереження також суттєво впливає їхня фактична видова та інституційна приналежність, зокрема те, чи належать вони до Музейного фонду України, окремих музейних колекцій чи зібрань, Національного архівного фонду.

Щодо особливостей збереження кінематографічної спадщини, то на рівні національного законодавства в цій царині прямо не передбачено якихось спеціальних процедур. Зокрема, навіть у Законі України «Про кінематографію» у Розділі III «Виробництво, розповсюдження, демонстрування та зберігання фільмів», де, судячи з наведеної назви, мали б принаймні за формальною ознакою означитися відповідні питання, міститься лише лаконічна вказівка на те, що «держава дбає про збереження та сприяє консолідації фільмових колекцій (фондів) установ різної форми власності та фізичних осіб в Державному фонді фільмів України... Усі фільми та фільмові матеріали українського виробництва та копродукції, що зберігаються в Державному фонді фільмів України, є національною культурною спадщиною» (Про кінематографію, 1998).

При експертному встановленні приналежності фільмових матеріалів до культурних цінностей, вони також цілком законно мірно підпадають під дію Закону України «Про вивезення, введення та повернення культурних цінностей» в частині визначення спеціального порядку їх вивезення, введення, повернення, а також транзиту через територію України.

Висновки. Незважаючи на те, що вагому роль та значення кінематографічної спадщини визнано на рівні держави, спеціальні умови її збереження та використання лише частково визначено в межах чинного законодавства. Також варто зауважити, що розуміння змісту та обсягу поняття «кінематографічна спадщина»

варіюється залежно від того, використовується воно в дослідницькому просторі чи в контексті нормативно-правової сфери та діяльності уповноважених державних інституцій.

Водночас потребують поглибленого вивчення питання, пов'язані з оцифруванням та подальшим використанням цифрових копій фільмових матеріалів, зокрема кінодокументів, приналежних до Державного реєстру національного культурного надбання.

Варто спеціалізовано зосередити увагу також і на проблемах правового статусу та приналежності цифрових копій фільмів, виготовлених у сучасний період, їх сутнісному зіставленні із фільмовими матеріалами на унікальних носіях, коли будь-якої миті може постати вибір: важливіше зберегти фільм як об'єкт, доступний для відтворення та перегляду за допомогою новітніх технічних засобів (у розумінні його цифрової копії, незалежно від носія на якому вона зберігається), чи фільмовий матеріал в його первинному автентичному вигляді.

Література:

1. Безручко, О. (2016). Кінематографічна спадщина відомого українського кінорежисера і сценариста Р. П. Сергієнка. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, (12), 19–23. Відновлено з <https://doi.org/10.31500/1992-5514.12.2016.178861>.
2. Звіт про діяльність Довженко-Центру 2024, 2024. Відновлено з https://dovzhenkocentre.org/wp-content/uploads/2025/03/2024_annual-report_narrative.docx.pdf.
3. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: із Закону України, зі змінами та доповненнями (1999, 21 вересня). *Відомості Верховної Ради України*. № 48. ст. 405.
4. Про Державний реєстр національного культурного надбання: із Положення, затвердженого Постановою КМУ від 12 серпня 1992 року № 466. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/466-92-%D0%BF#Text>.
5. Про державну підтримку кінематографії в Україні: із Закону України, зі змінами та доповненнями. (2017, 23 березня). *Офіційний вісник України*. № 20. С. 240.
6. Про кінематографію: із Закону України, зі змінами та доповненнями. (1998, 13 січня). *Відомості Верховної Ради*. № 22. ст. 114.

*Олександра ОЛІЙНИК,
кандидатка культурології,
завідувачка відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМ України*

УКРАЇНЬСКА В КАДРІ І ПОЗА НИМ

Українська культура, особливо український культурний продукт протягом усього періоду Незалежності торує шлях українській ідентичності в супротиві до експансійних і комерційно більш рентабельних натисків, що часто відкритість кордонів підміняли ускладненням культурного процесу в Україні. Здавалося б, значення історичних подій неможливо гідно оцінити без певної часової відстані або просторової дистанції, й перипетії виборювання українськомовного кіноринку або ж книжкового, звісно ж, мали й могли б підтверджуватися насамперед знеособленим й холодним статистичним чи фінансовим розрахунком – скільки фінансово виграє галузь або як оцінити розвиток індустрії завдяки розвитку українського перекладацького ринку, ще й захищеного законодавчо. Проте по перших роках, у 2007–2008 рр., показники дохідності чи відвідуваності кінотеатрів в пресі розгорталися в украї емоційне, часом ідеологічне протистояння. Ці роки сумнозвісні тим, що працювали російськомовні школи в центрі столиці, досі панувала російськомовна преса, а українська мова в медіа вже пережила і свій карколомний злет 1990-х, і силове стишення на поталу ринковій російській.

Інструментарій дослідження культури, окрім певної фінансової статистики культури, містить інші, більш гнучкі до соціальних перетворень інструменти. У цій розвідці йдеться насамперед про методологічна модель, запропоновану Р. Петерсоном, яка включає 6 компонентів дослідження культурного простору, а також пошуку взаємовпливів між компонентами. Зручність цього підходу полягає в тому, що за його використання можна відстежити практичний вплив тих чи тих нововведень.

Сутнісно концепція обґрунтовує тезу про те, що процес створення культурних продуктів можна досліджувати за тими самими теоретичними концепціями і за тією самою методологією, що й продукти інших сфер господарювання, що й інші види зайнятості та трудові відносини. Тобто організаційно-економічними параметрами «культурний продукт» може вважатися подібним до будь-якого продукту як результату діяльності, подібно до того, як економіка культури почала досліджувати структуру виробничих процесів у культурі.

РОС-підхід є інституціоналістською теорією, він підсвічує процеси й контексти, що обумовлюють культурні зміни. Тож теоретики РОС-підходу залишається при думці, що культура виробляється в межах формально організованих інститутів (мистецтво, музика, література), сформованих через соціальну організацію виробництва, дистрибуції та споживання, тому підхід зосереджується на структурі організаційних умов, які обмежують або поживляють естетичні вибори, зважаючи на ролі індустрії (у розумінні культурної інфраструктури), культурної зайнятості ринків і законодавчого поля (Isaac, 2009, с. 940).

Культурний продукт і його зміст, форма і вартість зумовлюються змінами суспільного контексту. Головні суспільні чинники впливу Р. Петерсон відносить до однієї з шести груп: технології, законодавство/регуляторна політика, структури індустрії (культурний простір), організаційна структура, зайнятість і кар'єра, ринкові умови.

Вплив законодавства, окрім зв'язку нижчезгаданого Акта Платта-Сіммонса і змістовного різноманіття американської літератури, ілюструється аналізом регуляторної політики у сфері радіомовлення і телебачення Бельгії 1940–1970 рр. як передумовою розвитку кабельного телемовлення. Регуляторне чергування збереження й послаблення монополії держави в мовленні, продиктоване потребою протидіяти впливу французьких телепродуктів на програмування бельгійського телебачення прямо та опосередковано разом з економічним тиском і технічними можливостями сприяло появі першого європейського кабельного телебачення в Бельгії в 1960 році (Mattelart, Piemme, 1982, 105), подальший вплив якого, зі свого боку, підважив суспільну дискусію щодо монополії радіомовлення і телебачення і став рушієм зміни політики.

До цієї групи чинників відносять і цензурування змісту культурних продуктів у монархіях і тоталітарних країнах, або надмірний вплив церкви, державне гарантування економічних преференцій для розвитку культурного простору. Так, відсутність регуляторних інструментів меценатства і спонсорства та брак ефективності законодавчого регулювання виплат роялті сповільняють розвиток ринків культурних продуктів, підсилює одночасно соціальну і фінансову незахищеність виробника культури (доступ до аудиторії) та послаблює позиції споживача культури (доступ до культурного продукту). Відсутність прозорих регламентованих економічних правил щодо виробництва культури знижує відповідальність виробника за якість та унікальність культурного продукту, зокрема, гальмуючи й боротьбу з плагіатом і піратством.

Законодавство й регуляторна політика мають найбільш очевидний вплив на розвиток культурного виробництва. Український досвід запровадження низки законодавчих ініціатив регулювання співвідношення «мовного» контенту підкреслює зміни в культурному просторі, зокрема і у циклі виробництва культурного продукту. Загалом вплив законодавства на українську

культуру можна виписати як історію заборон української мови: на екрані, поза ним, у друкованих виданнях. Фокуси цієї розвідки — вплив законодавства на український кінематографічний простір, тож згадаємо тиск на українське в кіно.

Наукове видання «Історія української культури» закарбувало період набуття Незалежності як складний для українського кінопростору: «Після розпаду СРСР Україна випала з інфраструктури колишньої кінодержави. Вона не мала ні свого державного фонду ігрового кіно, ні національного кіномузею, що, окрім інших чинників, унеможливлювало розвиток архівної та музейної справи і відтак стабілізацію екранної культури» (Агеєва, 2011, с. 916). Утім процес руйнації почався від часів так званої відлиги. Школа українського поетичного кіно, що нарощувала потенціал, була заблокована наприкінці 1960-х років і офіційно заборонена на пленумі ЦК КПУ 1974 р. (Ажнов, 2011, с. 250), занепад українського кінематографу напередодні проголошення Незалежності спричинила постанова Ради Міністрів СРСР від 18 листопада 1989 року, що суттєво змінила фінансово-організаційні умови функціонування кінопростору: «кінопромисловість, кінопрокат, кіномережа були вилучені з галузі мистецтва», тож «кошти, витрачені на кіновиробництво фільмів, уже не поверталися в творчу сферу; потужна система кінопрокату стала працювати на комерційні структури, переважно в інтересах зарубіжного бізнесу». Частка українських фільмів внаслідок залишилася менше 1% при тому, що залишалося 5 державних кіностудій (Ажнов, 2011, с. 250).

Але є, звичайно, і приклади позитивного впливу законочинства на кінопростір. Зокрема, це зрушення щодо прийняття постанови, яка регламентувала мовне питання в кінопрокаті.

Дублювання фільмів українською мовою законодавчо й адміністративно змінилося з прийняттям Постанови КМУ № 20 про «Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів» від 16 січня 2006 року, «Меморандуму про співпрацю між Міністерством культури і туризму України, дистриб'ю-

торськими компаніями України та демонстраторами фільмів» від 22 січня 2007 року, наказ Міністерства культури України (МКУ) № 1 «Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів» від 18 січня 2008 року, а також більш перехідні положення Податкового кодексу України від 2010 року про тимчасове звільнення від ПДВ до 1 січня 2016 року кінопрокату національних фільмів, тиражування іноземних фільмів, дубльованих українською, та дублювання фільмів українською та про тимчасове звільнення від ПДВ до 1 січня 2016 року кінопрокату іноземних фільмів, дубльованих українською). Після Революції Гідності запроваджено мовні квоти телерадіоефіру (75%), законодавчо врегульовані в перехідних положеннях закону № 1421-VIII «Про внесення змін до деяких законів України щодо частки музичних творів державною мовою у програмах телерадіоорганізацій» та п'ятою частиною статті 9 закону України «Про телебачення і радіомовлення» в 2016 році, а фактично квотування ефірного мовлення українською мовою реалізовано з 2018 року. І зрештою «мовний закон» – Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», ухвалений ВРУ 25 квітня 2019 року, поступово чинний від дня його публікації 16 липня 2019 року. На момент підготовки цього матеріалу триває процес законодавчого урегулювання прав української книговидавничої індустрії. Мовне квотування радіоефіру, спершу сприйняте «загрозою незалежному радіобізнесові» України (Дядюк, 2006), стало чи не головною передумовою формування сильного ядра української музичної сцени, вивівши українськомовних артистів на вищий рівень популярності за три роки від впровадження квот (Горбаль, 2019), різноманітна українська музична індустрія сприяла посиленню інформаційної безпеки та закріпленню ідентичності українського суспільства, а український культурний продукт у сфері – конкурентноздатним експортним феноменом попри війну, розпочату росією (Маханько, 2018).

На кінопростір запровадження норми про дублювання українською стало поштовхом для розвитку відповідної мережі професійних та аматорських студій, появи нового ринку робочої сили (актори дубляжу). Саме це рішення уможливило підписання договорів на локалізацію українською мовою українських студій з Netflix (Фощан, 2024, с. 120). Утім в роки адаптації до нововведення в публічній площині (зокрема це прослідковується на майданчики *detektor.media*) розгорнулася жвава і далеко не беземоційна дискусія. Противники українського дублювання серед журналістів і представників кінопрокатної сфери погрожували зниженням відвідуваності кінотеатрів, засоби підтримки дублювання – нехтуванням інтересами власне українського кіно, втім, на противагу цифри засвідчили зворотнє: український дубляж кіно набирає популярності і утримується навіть у часи правління проросійських сил. Зокрема, йдеться про постанову КМУ № 168, яка заохочує демонструвати в наших кінотеатрах фільми, дубльовані в Росії російською мовою (Міністра Кулиняка, 2012), скандал довкола нападку на студію українського дубляжу Ле Доем (Кіна не буде, 2012).

У 2023 році законодавча ініціатива знов вдалася до заходів, що позбавляє української в кінопросторі статусу основної мови. На цей раз законотворчість торкається прав англійської мови на екранах і наступного унормування демонстрації фільмів у кінотеатрах англійською мовою з використанням лише українськомовних субтитрів. Норма не була втіленою, проте спонукала до дослідження сприйняття дубльованого контенту різними цільовими аудиторіями (Фощан, 2024, с. 121). В опитуванні лідером серед усіх видів аудіовізуального перекладу найбільше респондентам до вподоби саме дубляж (73,6%). У цьому питанні можна було обрати кілька відповідей, тому друге місце посіли субтитри (35,1%), а третє озвучування (21,6%). Мовою оригіналу дивляться 12,0% опитуваних (Фощан, 2024, с. 121).

Отже, цей короткий матеріал є неповним і невичерпним прикладом застосування підходу «Виробництво культури»

Р. Петерсона, що розкриває політичний вплив на існування та розвиток індустрії.

Література:

1. Агеева, В.П. (2011). Історія української культури у п'яти томах. Том 5. Книга 2. Українська культура XX – початку XXI століть. Наукове видання. Видавництво «Наукова думка» НАН України, 1032 с.
2. Ажнюк, Б. М. (2011). Історія української культури у п'яти томах. Том 5. Книга 1. Українська культура XX – початку XXI століть. Наукове видання. Видавництво «Наукова думка» НАН України, 862 с.
3. Горбаль, Ю (2019). Що дали квоти українській музиці за три роки? Укрінформ. Відновлено з <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2816437-so-dali-kvoti-ukrayinskij-muzici-za-tri-roki.html>
4. Дядюк, К. (2006). Закон про квоти української музики вбиває радіо як бізнес, бо з-під батого музичні шедеври не з'являються, — програмний директор радіостанції. Відновлено з [https://ye.ua/syspilstvo/27325_Zakon_pro_kvoti_ukrayinskoyi_muziki_vbivaye_radio_yak_biznes_bo_z_pid_batoga_muzichni_shedevri_ne_z_yavlyayitsya_programniy_direktor_radiostanciyi_\(ONOVLENO\)](https://ye.ua/syspilstvo/27325_Zakon_pro_kvoti_ukrayinskoyi_muziki_vbivaye_radio_yak_biznes_bo_z_pid_batoga_muzichni_shedevri_ne_z_yavlyayitsya_programniy_direktor_radiostanciyi_(ONOVLENO))
5. Маханько, М. (2018) Погляд збоку: Як українська музична індустрія завоювала Східну Європу Відновлено з https://texty.org.ua/articles/89269/Poglad_zboku_Jak_ukrajinska_muzychna_industrija_zavojovala-89269/
6. Фошан, Т.В. (2024) Історичні аспекти розвитку дубльованого перекладу у світі та становлення українського дубляжу. Обрії друкарства. № 2 (14) С. 116–126 DOI: 10.20535/2522-1078.2023.2(14).295262
7. (2012) Міністра Куліняка оголосили ворогом української культури. Українська правда. Відновлено з <https://www.pravda.com.ua/news/2012/04/12/6962625/>
8. (2012) Кіна не буде! Якщо ТИ не захистиш український дубляж! Відновлено з https://texty.org.ua/fragments/35732/KINA_Ne_BUDe_Jakshho_TY_ne_zahystysh-35732
9. Isaac, Larry (2009). Movements, Aesthetics, and Markets in Literary Change: Making the American Labor Problem Novel American Sociological Review, Vol. 74, No. 6 (DECEMBER 2009), pp. 938-965 Відновлено з <https://www.jstor.org/stable/27801502>
10. Mattelart, A., Piemme, J-M. (1982). The internationalization of television in Belgium. Cultural industries: a challenge for the future of culture, UNESCO, 236 p. P. 102–111. ISBN :92-3-102003-X

Світлана ОЛЯНІНА,

докторка мистецтвознавства, професорка
провідна наукова співробітниця відділу екранної культури
та інформаціоналізму Інституту культурології НАМ України
ORCID ID: 0000-0002-0628-146X

ВЕРБАЛЬНА РАМА УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСА: ВИТОКИ ТРАДИЦІЇ

178

Анотація. З 1630-х років на архітектурній рамі українського іконостаса вперше фіксується поява текстуального супроводу до розміщених у ньому зображень. Спочатку на раму переносяться імена святих, у подальшому додаються назви сюжетів і тексти-коментарі богословського змісту. У другій половині XVII–XVIII ст. текстуальні вставки на рамі іконостаса стають невід'ємною частиною його семантичної програми. У статті розглядаються ідейні основи цієї новації та причини запровадження супровідних текстів на архітектурну раму українського іконостаса в першій третині XVII ст. Обґрунтовується припущення, що ця практика виникла як реакція на реформи католицького мистецтва, які відбувалися під впливом рішень Тридентського собору. Одним із взірців до розміщення текстів на рамі українського іконостаса стали вівтарі католицьких храмів Польщі, які здобули текстуальні вставки ідентифікуючого і богословського змісту на початку XVII ст. Збільшення значення слова у католицькому візуальному мистецтві відбувалося на тлі проповідницької та освітньої діяльності ордена єзуїтів. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в цьому культурно-

му контексті й орієнтовані на розвиток проповіді та освіти за взірцем єзуїтів, вдаються до введення словесних коментарів на рамі іконостаса. Такий крок розширив вплив іконостаса як інструмента візуальної проповіді, додавши йому вербального складника.

Ключові слова: іконостас, текстуальні вставки, Тридентський собор, католицьке мистецтво, єзуїти.

Abstract. From the 1630s onwards, inscriptions began to appear on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis, serving as textual commentaries to the images it contained. Initially, only the names of saints were transferred onto the frame; subsequently, scene titles and theological annotations were also introduced. By the second half of the seventeenth and throughout the eighteenth centuries, such textual insertions had become an integral component of the iconostasis's semantic program. This article explores the ideological foundations of this innovation and the reasons for the introduction of accompanying texts on the architectural frame of the Ukrainian iconostasis during the first third of the seventeenth century. It argues that this practice arose as a response to the reforms in Catholic art that followed the decrees of the Council of Trent. One of the models for incorporating inscriptions onto the Ukrainian iconostasis frame can be traced to the altars of Catholic churches in Poland, which began to feature textual insertions of identification and theological content in the early seventeenth century. The increasing significance of the written word in Catholic visual culture developed in parallel with the preaching and educational activity of the Jesuit Order. The Orthodox communities of the Polish–Lithuanian Commonwealth, existing within this shared cultural context and oriented towards the enhancement of preaching and education along Jesuit lines, adopted the inclusion of verbal commentaries on the iconostasis frame. This innovation extended the communicative potential of the iconostasis as a tool of visual preaching by adding a verbal dimension to its symbolic and didactic message.

Keywords: *iconostasis; textual insertions; Council of Trent; Catholic art; Jesuits.*

Актуальність. Вивчення іконографії і семантики українського іконостаса XVII–XVIII ст. залишається однією з пріоритетних тем у вітчизняному мистецтвознавстві, що забезпечує постійне накопичення знань про це культурне й художнє явище. Опубліковані матеріали дають відповіді на багато питань щодо організації його художньої і семантичної структури, однак чимало проблем ще чекають на розв’язання. Серед аспектів, які дотепер залишаються мало дослідженими, хоча й описаними в літературі, є вербальний складник в богословському задумі іконостаса. Зокрема дотепер проблема виникнення текстуального супроводу на рамі іконостасів XVII–XVIII ст. не привертала достатньо уваги, хоча про наявність там епіграфічних написів згадується при описі пам’яток, іноді наводиться зміст догматичних текстів або ктиторських посьвят.

Текстуальні коментарі на рамі іконостаса XVII–XVIII ст. часто є єдиним джерелом інформації при реконструкції його іконографічної програми у разі втрати ікон. Також вони важливі для правильної інтерпретації богословського задуму програми іконостаса в цілому. Однак, на наш погляд, заслуговує на увагу питання про причини перенесення на раму іконостаса ідентифікуючих написів, які традиційно містилися на іконах та введення туди ж біблійних цитат як коментарів до вміщених поруч зображень. За відсутності переконливої відповіді на це питання обговорення матеріалу обмежується лише фіксацією фактів. Водночас повною мірою осмислити запровадження і поширення цієї практики неможливо без розгляду іконостаса XVII ст. у контексті тогочасного релігійного та соціокультурного життя в Україні. Зокрема враховуючи, що протягом XVII–XVIII ст. іконостас розвивався і змінювався особливо динамічно, суголосно до тих історичних викликів, які переживали тоді Українська церква. Тож причини виникнення ідеї створити своєрідну

словесну раму для зображень в іконостасі в першій половині XVII ст. та мотиви до подальшої широкої реалізації цього нововведення потребують ґрунтовного вивчення.

Метою цієї роботи є виявлення причин появи практики розміщення ідентифікуючих підписів на рамі українського іконостаса в першій половині XVII ст.

Виклад. Статус Слова в християнській доктрині, визначений першими рядками Євангелія від Іоанна Богослова, зумовив синкретизм слова і зображення в християнському мистецтві ще на ранніх етапах його формування. Як відомо, вже в IV ст. до зображень Христа додають літери альфу і омегу, кодуючи в них християнську доктрину, а з VI ст. зображення святих регулярно доповнюють ідентифікуючі підписи. Загалом проблема співвідношення слова і зображення була стрижневою для візантійського богослов'я, а практика вводити текстуальний супровід до сакральних зображень глибоко вкорінена у православній традиції. Слово (текст) постійно супроводжувало зображення, введене як найменування, що ідентифікує персонажа чи сюжет, іноді до зображення додавався як догматичний вислів чи молитовне звернення.

Водночас візантійське мистецтво завжди розглядало ім'я святого та його зображення як непорушну цілісність, а традиція закріпила місце для розміщення імені біля голови святого. Тому у візантійському мистецтві спостерігаються відмінні підходи до різних типів епіграфічних написів. З догматичних текстів могли створювати своєрідне вербальне обрамлення до зображення, наприклад, добре відомий текст, що оздоблює профіль апсиди і обрамлює Богоматір Оранту в Софії Київській. Ідентифікуючі підписи незмінно посідають своє місце, їх переміщення на обрамлення не відбулося.

Візантійська традиція єдності ідентифікуючого напису і зображення втрачає своє значення в пізньосередньовічному мистецтві Заходу, коли написи починають переміщувати на підніжжя або п'єдестал, на якому зображено святого. Це найбільш

промовисто виявляється в композицій вівтарів, що, наприклад, можна побачити на картині «Маєста» Дуччо, де обабіч тронної Богоматері стоять на подіумі святі, а їхні імена написані на торцевій його частині біля ніг. У подальшому, з розвитком значення рами в мистецтві доби Відродження, такі підписи разом з богословськими коментарями переносилися на конструкцію рами або на намальоване архітектурне обрамлення, як це є в Гентському вівтарі Ван Ейка.

Українське середньовічне мистецтво, яке розвивалося цілком в руслі візантійської традиції, дотримувалося правила приписувати ім'я святого обабіч голови, а назву сюжету ікони — безпосередньо на тлі зображення. Саме так розміщені написи на призначених для вівтарної огорожі довгих іконах XV–XVI ст. з деїсусним чином та на іконах до празникового ярусу. За відсутності конструкцій середньовічних іконостасів в Україні, наявність цих підписів на іконах є непрямим свідченням того, що на тябла іконостаса ідентифікуючі підписи тоді не переносили — за наявності таких підписів на іконах дублювати їх на конструкції іконостаса не було необхідності.

Коли з другої половини XVI ст. український іконостас починає перетворюватися на багатоскладову архітектурну раму, що вміщувала окремі ікони, така конструкція, вочевидь, ще не містила ділянок для розміщення підписів. На жаль, єдине відоме зображення українського іконостаса кінця XVI ст., зроблене Мартіном Груневегом, надто мініатюрне й схематичне, щоб зафіксувати деталі. Однак, навіть в іконостасі П'ятницької церкви у Львові 1610-х років, на рамі іконостаса площин підтекстові вставки ще не передбачені — усі її елементи покриті рельєфним різьбленням.

Уперше поява текстових коментарів до зображень, розміщених на конструкції іконостаса, фіксується в іконостасі 1633 р. у Спасо-Преображенській церкві міста Любліна, де на фризі над намісними іконами і дияконськими дверима, в оточенні рельєфного декору вставлені медальйони з текстом ідентифікую-

чого та догматичного змісту. Примітно, що на іконах апостолів у цьому іконостасі немає ідентифікуючих підписів, водночас фриз над ними вільний від оздоблення і потенційно придатний до нанесення напису. Можна припустити, що його рівна поверхня колись містила імена апостолів, які не збереглися. Саме так оформлено аналогічний фриз в іконостасі 1650 р. у церкві Святого Духу в Рогатині, на якому золотом написані імена апостолів, водночас на іконах їхні імена відсутні. У намісному ярусі цього іконостаса, так само, як і в Любліні, на фризі серед декору виокремлені ділянки для догматичних написів*.

У подальшому введення догматичних та ідентифікуючих написів в іконостасах другої половини XVII – першої половини XVIII ст. стає загальним правилом. Окрім вже наведеної практики розміщувати на рамі імена апостолів, туди ж переносять назви сюжетів ікон празникового ярусу та інших тематичних ярусів.

Через погану збереженість іконостасів першої половини XVII ст., всі з яких знаходяться на теренах західних регіонів України, простежити час виникнення інтересу до перенесення ідентифікуючих підписів з тла ікони на раму в іконостасах у Києві можливо лише за не прямими джерелами. До певної міри цю лакуну можна заповнити, розглянувши гравюри українських стародруків першої половини XVII ст. Як відомо, оформлення титульних аркушів на той час мало вигляд архітектурних рамок, які дослідники вважали взірцями, за якими створювали іконостаси, або навпаки — рамки виконували за взірцем іконостасів. Уперше ідентифікуючий підпис в медальйоні на рамці уведено в «Служебнику» зі Стрятина, 1604 р., щоправда не на титулі, а на шмуцтитулах до розділів. Титул «Анфологіону», на-

* Окрім того, на північній межі, під намісною іконою Старозавітної Трійці, міститься ктиторський напис: *«Року божого 1650 цю ікону упорядили Братство молоде і старше (?) до церкви Зішестя Святого Духа за старшинства раба божого Іакова Волового і за держави його милості пана Яна Казимира на честь і на хвалу Богу в Трійці єдиному»*.

друкованого в Києві у 1619 р., містить зображення святих і сюжетні композиції, однак ідентифікуючі підписи знаходяться у межах зображення, а не на рамі. Нарешті титул виданої в 1623 р. у Києві книги «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 посланій святого апостола Павла» оформлений архітектурною рамкою, дуже схожою на частину іконостаса з колонами і антаблементом. На антаблемент нанесені імена апостолів Петра і Павла, постаті яких зображені нижче в арковому обрамленні і фланкують центральне поле з текстом. Ця гравюра переконує у тому, що вже в 1620-х роках ідея переносити ідентифікуючий підпис з тла ікони на обрамлювальну конструкцію в православному середовищі Речі Посполитої вже цілком сформувалася, і саме за цією схемою підписи розміщені в іконостасі Спасо-Преображенської церкви Любліна.

Поява ідентифікуючих підписів на рамі українського іконостаса фіксується в той період, коли аналогічні підписи, обрамлені в картуші, вже з'явилися на рамах католицьких вітварів Речі Посполитої. Примітно, що підписи там супроводжують не живописні зображення, а скульптури. Наприклад, у спорудженому в 1619 р. Мар'яцькому вітварі з кафедральної базилики в Пельпліні, обабіч центрального живописного образу «Коронування Богоматері», розміщені скульптури батьків Марії — Якима та Анни, які ідентифікуються завдяки підписам на великих картушах у вигляді квадрифоліїв, розміщеним під ними. У головному вітварі тієї ж базилики, виконаному в 1623–1649 роках, скульптури апостолів, розміщені в два реєстри, мають підписи на п'єдесталах. Так само підписані скульптури у горішній частині цього вітваря. Ще один приклад — головний вітвар 1634 р. у костелі св. Катерини в Кракові, де над скульптурами отців церкви, що стоять обабіч центрального образу, вказані їхні імена.

Слід підкреслити, що така практика оформлення вітварів теж була новацією для католицького мистецтва Польщі. Огляд пам'яток показує, що введення текстуальних вставок відбулося не раніше початку XVII ст. Тож перед нами ситуація, коли і ка-

толики, і православні Речі Посполитої взялися майже одночасно переносити на раму вербальні коментарі, насамперед імена святих. Для розуміння причин, які спонукали до цього нововведення, слід коротко зупинитися на культурній ситуації, яка склалася в Речі Посполитій в останні десятиліття XVI — початку XVII ст.

Якщо відволіктися від складних відносин православної церкви в католицькій Речі Посполитій у той період і звернутися до ситуації, яка складалася в самій католицькій церкві, то слід згадати, що це був час, коли католицька церква розгорнула процес контрреформації, орієнтуючись на постанови Тридентського собору (1545–1563). Серед прийнятих на соборі декретів були й ті, які стосувалися мистецтва, хоча, як відомо, ці питання не були першочерговими і приймалися поспіхом на останній сесії перед закриттям собору в 1563 р. Цьому сприяла французька делегація, яка прибула на собор лише у 1562 р. Відносно низький пріоритет, який делегати собору надавали питанню мистецтва до прибуття французів, був частково зумовлений тим, що більшість єпископів, присутніх на соборі, були італійцями, іспанцями і португальцями, для яких нападки на зображення не були актуальною проблемою, оскільки реформаційний рух у цих країнах на розгорнувся. Однак у католицькій Франції, де релігійне протистояння з протестантами загострювалося, іконоборчі погляди гугенотів знаходились у центрі уваги (2; с. 32 , 33).

Поспіх, з яким приймався присвячений питанням мистецтва документ «Про покликання, шанування та мощі святих і про священні зображення», не залишав місця для глибоких переосмислень суті проблеми. За підсумком недовгих обговорень, приписи, викладені в декреті, мали лише загальний характер, які не містили практичних рекомендацій. У першій частині документа рішенням собору стало чергове підтвердження церковного вчення про зображення, встановлене ще на Другому Нікейському соборі 787 року. Згідно з ним, шанування зображень не є ідолопоклонством, вони необхідні, оскільки навчають непись-

менних (3; с. 244). У другій частині документа вказувалося, що всі забобони мають бути усунені при прикликанні святих, шануванні мощів та використанні священних зображень; що при створенні священних зображень слід уникати непристойності, а фігури не повинні мати краси, яка збуджує бажання. Нарешті, єпископам доручалося здійснювати суворий контроль над зображеннями, не допускаючи до храму нічого негідного (1; с. 175).

Якщо узагальнити вироблені теологами Контрреформації вимоги до релігійного мистецтва, вони наказували дотримуватися таких норм: зображення мають бути інструментом дидактики і, як Біблія для неписьменних (*Biblia pauperum*), наставляти віруючих у істинах віри, зміцнювати їхні релігійні почуття; щоб уникнути лжевчення, джерелом зображень могло бути лише Святе Письмо; відкидалося використання апокрифів, середньовічних легенд і фольклору; при трактуванні зображень художник мав утримуватися від авторських змін, а в спірних моментах звертатися за порадою до теологів.

Найголовнішим візуальним дидактичним інструментом у храмовому інтер'єрі були вівтарі, які насамперед мали відповідати постановам собору. Тому саме на вівтарях була насамперед зосереджена увага церковних керманів. Серед вимог, висловлених до релігійного мистецтва в ухвалах Тридентського собору, було очищення від помилок, логічним продовженням чого є попередження ситуацій, коли помилки можуть з'явитися, хоч і мимоволі. Тобто необхідно позбавитися будь-якої невизначеності або двозначності тлумачення сакральних зображень. Допомогти з цим могло тільки слово, підпис до зображення, який надасть вірянам, навіть тим, які мають мінімальні навички до читання, точну відповідь про зміст священного образу. Важливо також, щоб підпис був достатньо помітним, враховуючи тенденцію до ускладнення композиції вівтарів та їхніх розмірів на той час.

Серед вівтарів католицьких країн найбільш грандіозні створювалися в Іспанії, їх наповнювала величезна кількість скульп-

птур або живописних зображень. Надмірна кількість постатей святих та композицій в іспанських вівтарях (ретабло), вочевидь, погано ідентифікувалася. Принаймні як реакцію на постанови Тридентського собору слід розглядати появу до кінця XVI ст. у структурі ретабло підписів до зображень.

Аналогічна ситуація спостерігалася в організації вівтарів у Польщі. Цьому сприяли міцні релігійні контакти, які склалися між Іспанією та Річчю Посполитою в XVI ст. — двох католицьких форпостах на крайніх точках Європи, розділених протестантськими країнами. Розгорнута в Речі Посполитій діяльність ордену єзуїтів, паломництво та освіта польського духовенства в Іспанії справили значний вплив на композицію польських вівтарів у перші десятиліття XVII ст.: вони збільшуються у висоту, ускладнюється їхня іконографія, відповідно і тут для попередження плутанини потрібні підписи. Про приклади їх введення у вівтарях у Пельпліні та Кракові вже згадувалося вище.

Повертаючись до появи практики переміщення ідентифікуючих підписів з тла ікони на раму іконостаса, слід припускати, що українські церковні діячі сприймають цю новацію як корисну і для православної аудиторії. Іконографічна програма іконостаса, безумовно, більше закріплена традицією в основних моментах, порівняно з вівтарем, іконографія якого ситуативна, складається кожного разу окремо. Водночас в іконостасі порядок розміщення ікон апостолів і празників може змінюватися, перелік пророків не постійний, можуть додаватися додаткові яруси ікон і т.п. — тобто текстові коментарі до зображень важливі в іконостасі не менш, ніж у вівтарі для попередження помилкового тлумачення та розпізнавання зображень. Цікаво, що посилення текстуального складника в іконостасі (так само і у вівтарі) порушує сам принцип релігійного мистецтва як *Biblia pauperum*, тому що потребує грамотної аудиторії. Однак розгортання в той час єзуїтами шкіл у Речі Посполитій збільшили кількість освіченого населення, що, вочевидь, сприяло розширенню текстових доповнень на рамі іконостаса за рахунок

біблійних цитат. Це розширювало духовний вплив іконостаса як інструмента візуальної проповіді, додавши йому вербальний складник.

Висновки. Православні Речі Посполитої, перебуваючи в контексті посттридентського католицького мистецтва, запозичують практику вводити ідентифікуючі та догматичні тексти в оформлення вітварів, застосовуючи її для нанесення аналогічних текстів на раму іконостаса. Такий крок відповідав загальній орієнтації українських церковних діячів у першій чверті XVII ст. на розвиток проповіді та освіти за взірцем єзуїтів. Розширення вербального складника в іконостасі вирішувало ті самі проблеми, з якими боролосся католицьке мистецтво, і водночас збільшувало значення іконостаса як інструмента дидактики.

Література:

1. Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini. Sub Paulo III, Iulio III et Pio IIII pontificibus max. et bulla confirmationis S. D. N. et alia declaratoria. Index dogmatum et reformationis. [Venezia] : [s. n.], [n. a. 1564]. 168 [i. e. 184].
2. O'Malley J. W. Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous/ *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, ed. Marcia B. Hall and Tracy E. Cooper. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 28–48.
3. O'Malley J. W. Trent: What Happened at the Council. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2013. 335 p.

Євген ПРИЧЕПІЙ,

доктор філософських наук, професор,
Інститут культурології Національної академії мистецтв
України, м. Київ
UDK 130.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5363-1004>
sharapann@ukr.net

РОЛЬ МІСЯЦЯ У СТРУКТУРУВАННІ КОСМОСУ, ТІЛА БОГІНИ І ДЕРЕВА У ТРИПІЛЬСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ОРНАМЕНТАХ

189

Актуальність дослідження. Проникнення в значення (семантику) трипільських орнаментів дасть змогу краще зрозуміти духовний світ перших землеробів на нашій землі. Таке дослідження актуальне й у ширшому плані. Оскільки трипільська культура споріднена з неолітичними й енеолітичними культурами Середземномор'я, то розкриття суті її орнаментів може відкрити перспективу проникнення в духовний світ цих народів. Знання семантики цих орнаментів може бути ключем і для проникнення в семантику сучасних народних, зокрема, українських орнаментів. Оскільки центральне місце в трипільських орнаментах належало Богині, яка втілювала місяць, доказ впливу структур фаз місяця на структурування Космосу, Тіла Богині і Дерева відкриває нову перспективу розуміння архаїчної міфології та народних орнаментів.

Огляд літератури. Центальною фігурою трипільських орнаментів, за нашою гіпотезою, є місяць, а конкретніше, Боги-

ня, що втілювала це світило. З огляду на це, слід зупинитися на тлумаченнях місяця дослідниками архаїчної символіки.

Відома американська археологиня литовського походження М. Гімбутас (1921–1994) відзначає провідну роль жінки Богині в міфології неолітичних і енеолітичних культур народів, що населяли землі навколо Середземного моря. За всіма символами цих культур, на її думку, приховується Богиня. З Богинею вона пов'язує і символіку місяця. Вчена відзначає, що символ місяця з'являється уже у верхньому палеоліті, підкреслює асоціативний зв'язок місяця з такими символами, як роги бика, зміями, спіраллю і стверджує, що ці асоціації наявні і в кукутенсько-трипільській культурі. «У малюнках ваз Караново і Кукутені, — пише вона, — спіраль з місяцем або з фазами місяця є постійною темою» (Gimbutas 2001, p. 282).

Погоджуючись в основному з думками М. Гімбутас, слід зробити деякі уточнення. Дослідниця недооцінила значення зв'язку Богині з місяцем, вона не побачила того, що давні люди ототожнювали Богиню з місяцем. Вчена не усвідомила того, що весь той динамізм, смерть і регенерація, які вона приписує Богині, пов'язані зі зміною фаз місяця. Слід також додати, що знана дослідниця всю символіку місяця трактувала як вияв його «жіночості», вона не бачила «чоловічих» фаз місяця.

Радянсько-ізраїльський дослідник первісної символіки А. Голан (1921–2007) у питанні про стать божества місяця займав протилежну позицію. Він твердив, що місяць втілює чоловіче божество і ототожнював його з биком і змієм. У його концепції Богиня неоліту втілювала небо, а бог — підземелля, низ взагалі. (Голан 1994, с. 54). Він по суті ототожнив місяць з биком і розглядав його як втілення низу. Вчений недооцінив факти, які свідчили про «жіночість» божества місяця.

Значний вклад у дослідження трипільської символіки зробили українські археологи. Ми не будемо зупинятись на аналізі їхнього здобутку. Це детально зроблено у праці Т. Ткачука (Див.: Ткачук 2004 а, с. 434–451). Зазначимо, що ряд археологів підкрес-

люють домінування в трипільській символіці спірального мотиву, який пов'язували з місячною тематикою. Так, Н. Бурдо зазначає, що спіраль символізує місяць і з часів палеоліту відтворює «безкінечне становлення, притаманне нічному світилу». [Бурдо 2010, с. 57].

На сьогоднішній день в українській археології у проблемі трипільських орнаментів панує концепція Т. Ткачука (Ткачук 2005). Він відійшов від міфологічної школи дослідження орнаментів, яка тлумачила їх через міфологічні та етнографічні дані, і заглибився у дослідження самої логіки їхньої побудови. Це перше глибоке дослідження в такому руслі. Заслугою Т. Ткачука можна вважати систематизацію, класифікацію й статистичний аналіз знаків орнаментики. Однак цьому фундаментальному дослідженні властиві й певні недоліки, які стосується спроби автора проникнути в семантику орнаментики. Він розглядає елементи орнаментів як знаки, які, йдучи за Ч. Пірсом, ділить на знаки-ікони, знаки-символи і знаки-індекси. Своє дослідження він будує, відштовхуючись від знаків-ікон, тобто, знаків-образів, що наявні в орнаментиці Трипілля-Кукутені. Семантику інших знаків Т. Ткачук визначає через групування їх зі знаками-іконами (через семантичне поле, яке вони утворюють). Так, визначаючи семантичне поле чорного кола, автор зазначає, що це коло в одному випадку можуть супроводжувати місяць-серп, вода, рослини, драбина, тварина (Ткачук 2005, с. 48) В іншому випадку це поле визначають серп-місяць, вода, змія, драбина, тварина і птахи, які супроводжують чорне коло (с. 49). Виникає питання, якою логікою керувались творці цих орнаментів, групуючи в єдине місяць, рослину, воду, тварину, змію і драбину? Що вони хотіли цим сказати? Відповідь на це у Т. Ткачук відсутня.

На наш погляд, такий результат зумовлений неправильно обраним підходом до дослідження трипільської орнаментики. Автор прийняв за вихідне в аналізі знаки-ікони, тобто знаки (образи) чогось, на його думку, реального — місяця, дерева, умовної води і т. ін. і почав досліджувати знаки, що групуються

навколо цих образів. Такий підхід доречний, коли досліджується літопис чи побутова розповідь, у яких відображено *реальний світ*, але він не спрацьовує за умови, коли перед нами орнамент, за яким приховується *міфологічний* світ. У міфологічному світі знаки-ікони мають зовсім інше значення і поєднуються з іншими знаками за іншою логікою, ніж знаки-ікони в реальному світі.

У міфах місяць, змії, тварини, птахи, драбини не є образами навколишнього світу. Вони є символами міфологічного світу і їх супроводи не зумовлені їхніми стосунками в реальному світі. Автор вважає, зокрема, що трипільці сприймали місяць так, як і ми його сприймаємо, коли бачимо в ньому астрономічне тіло. Насправді ж за місяцем і його фазами, як буде показано далі, приховувався цілий сонм божеств. Натуралістичний підхід автора, який не визнає особливе бачення світу трипільцями, є фундаментальним недоліком дослідження.

Зазначені недоліки не дозволили автору проникнути в суть семантики трипільської орнаментики, однак ми усвідомлюємо важливість дослідження Т. Ткачука. Автором проведена титанічна робота при упорядкуванні (систематизації і класифікації) великої кількості ілюстративного матеріалу, який нам багато допоміг у дослідженні трипільських орнаментів.

Методологічні засади дослідження. Наш аналіз орнаментики Трипілля-Кукутені побудований на певних принципах і методологічних засадах:

1. Ми вважаємо, що трипільські орнаменти приховують міфологічні образи і «сюжети», а не образи й картини реальної дійсності. За символами та образами цих орнаментів приховуються не реальні речі (вода, тварини, рослини), а міфологічні образи. Архаїчна символіка передає насамперед міфологію і тільки опосередковано може стосуватись реального світу. Це означає, що зображення змії, собак, биків і корів, птахів, дерев слід сприймати не як картини дійсності, а як символічні образи, за якими мають приховуватись міфологічні божества. Орнамент — це не картинка реальності, на

якій первісний землероб зображав навколишню дійсність. Він є передачею міфології, можливо певних міфологічних сюжетів, за допомогою залучення образів з реальності.

2. *В аналізі орнаментів слід враховувати принцип протилежності жіночого й чоловічого начал.* У світогляді первісних людей важливу роль відігравала протилежність жіночої і чоловічої статі. Їхні звичаї здебільшого регулювалися цією протилежністю. Цілком природно, що вона була перенесена ними зі свого реального світу у світ міфологічний. Тому протилежність жіночого і чоловічого відіграє значну роль і в міфології. Звідси цілком природно допустити, що в орнаментах, які відтворюють міфологію і божеств трипільців, фігурує принцип протилежності. На жаль, дослідники трипільських орнаментів майже не приділяють уваги цьому принципу.
3. *Оскільки орнамент є структурою, при його дослідженні застосовується структурний метод.* Орнамент є певним чином організованою (упорядкованою) одиницею (цілим), утвореною з певної кількості символів. Уже саме впорядкування символів і їхня визначена кількість дозволяють вбачати в орнаменті структури. Звідси впливає правомірність застосування структурного методу до вивчення орнаментів. При інтерпретації символіки і орнаментів структура має першорядне значення, окремий символ набуває чіткого значення тільки через включення у структуру.
4. Автор, як і Т. Ткачук, відходить від методів міфологічної школи, яка при проникненні в семантику орнаментів відштовхувалася від міфологічних і етнографічних даних. Ми вважаємо, що дослідження семантики орнаментів має бути засноване на дослідженні самих орнаментів, на дослідженні порядку розташування їхніх символів, на виявленні структур символів. Хоча при цьому дослідженні перед нами як і перед представниками міфологічної школи постає проблема інтерпретації символів, але на відміну від представників цієї

школи, які *інтерпретували окремі символи, ми інтерпретуємо структуру символів*. Така інтерпретація значно зменшує вірогідність помилки.

Мета статті полягає в дослідженні впливу структури фаз місяця на структурування Космосу, Тіла Богині і Дерева. Така постановка проблеми у наукових дослідженнях відсутня. Хоча багато дослідників архаїчної міфології та символіки відзначають провідну роль Місяця у порівнянні з Сонцем у світогляді давніх людей, вони недооцінюють його ролі у формуванні первісної міфології, не бачать його впливу на структурування перших моделей Космосу.

Виклад матеріалу. Місяць в орнаментах трипільців. Перш ніж перейти до розгляду самої проблеми впливу структур місяця на структурування Космосу давніми людьми, необхідно коротко викласти нашу концепцію світогляду трипільців. З дослідження трипільських орнаментів нами було зроблено висновок, що основну роль у них відігравав місяць. Він фігурував як жіноче божество і втілював Богиню. Нами (Pruszerii, 2024)) було показано, що самі трипільські орнаменти побудовані як восьми та семичленні структури. За восьмичленною структурою, приховується вісім фаз, на які давні люди ділили 28-денний цикл місяця. Фази втілювали божества жіночої і чоловічої статі. Головну роль відігравали божества жіночої статі. Вони втілювали фази половини молодого місяця (умовно фаза 2), повний місяць (фаза 4), половину старого місяця (фаза 6) і місяць на переході (фаза 8). Перехідні фази між жіночими: місяць-молодик (фаза 1), місяць між фазами 2 і 4 — фаза 3, між фазами 4 і 6 — фаза 5, між фазами 6 і 8 — старий місяць (фаза 7) втілювали боги-чоловіки.

Цей поділ фаз місяця, згідно з нашою інтерпретацією, можна бачити на орнаменті миски з Більче Золоте (іл.1. Дж.: Ткачук, с. 207-1; Дж. — *джерело ілюстрації в кінці статті*). Тут є два великі овали, два менші кружки, поділені навпіл і чотири міся-

ці-серпи біля вінчика. Це типова восьмичленна структура. Подібних орнаментів існують десятки, що свідчить про їхню значущість для трипільців. На ряді з них зображені фігури місяця. За нашою інтерпретацією, два великі овали, позначені S-подібними символами (зигзагом, змійкою), символізують повний місяць (фаза 4) і по симетрії місяць на переході від старого до молодого (фаза 8). Змійкою ймовірно позначений поворот у зміні місяця — перехід від зростання до спадання і навпаки. Менші кружки поділені навпіл. Так, очевидно, виражені фази 2 і 6 — половини молодого й старого місяців. Що стосується чотирьох прилеглих до вінчика миски місяців-серпиків, то вони, слід вважати, позначають чоловічі перехідні фази.



Іл. 1.



Іл. 2.

Про те, що за фазами місяця приховуються божества, свідчить цей орнамент миски з колекції Платар. (Іл.2. Дж.: Енциклопедія, т. 2, кн. 1 с. 198). Орнамент є восьмичленною структурою. Він утворений із чотирьох однакових образів (умовних голівок з двома очима і ротом-серпиком). Ці образи перемешані трьома більшими фігурами з двома очима і одним видовженим ромбом. Оскільки ромбом зазвичай позначали жіночу стать божеств

і три споріднені з ромбом фігури значно більші від чотирьох інших фігур, ми ідентифікуємо чотири однакові фігури як символи богів, а чотири інші як символи богинь. Тут за символами восьмичленної структури проглядають антропоморфні образи, що є додатковою підставою вбачати за символами восьмичленної структури вісімку божеств, що позначають фази місяця.

Поряд з восьмичленною структурою в орнаментиці трипільців фігурувала семичленна структура. Ця структура утворилась внаслідок поєднання фаз 4 і 8 (повного місяця і місяця на переході від старого до нового). Зараз важко встановити, чим була зумовлена наявність двох (восьми і семичленної) структур, що передавали фази Місяця, у світогляді давніх людей. З одного боку, ця структура могла бути зумовлена тим, що цикл місяця (28 днів) ділили на четвірку богинь, що давало сімку днів (тиждень). У результаті цього богиня ототожнювалась з сімкою. Сімка, як і вісімка, стала числом богині (богинь взагалі). Тому і богиня, що втілювала місяць (28 днів) уявлялась сімкою (вкладалась у семичленну структуру). Цим могло бути зумовлено те, що і фази циклу місяця почали вкладати у сімку, узгоджувати з сімкою.

Можливо, тут зіграло свою роль і те, що ми сприймаємо лише сім фаз місяця. Восьмої фази, в якій він переходить від старого до нового, ми не бачимо. Крім цього семичленну структуру як *симетричну* було зручніше зображати. У кожному разі така структура існувала і, що важливо, вона була більш поширена в архаїчній символіці, ніж восьмичленна.



Іл. 3.

Семичленна структура, як і восьмичленна, не дана з очевидністю. Її необхідно відкрити, «вчитати». Однак у деяких орнаментах її присутність легко вгадується. Так, у цьому орнаменті (іл.3. Дж.: Мицик, с. 61) на посудині з поселення Майданецьке на нижній широкій смузі (посередині смуги) розміщена група символів, яка ідентифікується як семичленна структура. Вона утворена з двох *білих* місяців-серпів, що розміщені по краях, двох половин місяців, *позначених сіткою*, що розміщені ближче до центру, двох *білих* неправильних прямокутників і позначеної *сіткою* лінзочки (так називають цю фігуру археологи) в центрі. Нами при дослідженні трипільських орнаментів було доведено, що сітчасті символи позначали богинь, а символи білого кольору — богів. З огляду на наявність у структурі чотирьох символів місяця можна зробити гіпотетичний висновок, що вона передає цикл місяця: крайні місяці-серпи символізували богів фаз 1 і 7, сітчасті півмісяці — богині фаз 2 і 4, білі прямокутники — боги фаз 3 і 5, а сітчаста лінзочка (жіночий символ) у центрі — фаза 4. У цій семичленній структурі повний місяць позначений лінзочкою, у ряді інших структур він може бути представлений кругом та іншими символами.

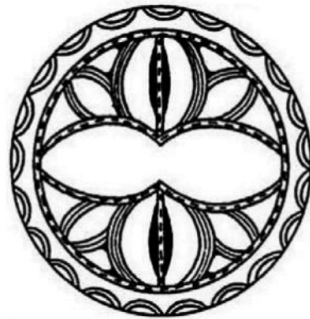
Досліджуючи архаїчні орнаменти й символіку, автор відчув, що в них проводиться ідея тотожності вісімки й сімки, однак не міг до кінця збагнути, чим зумовлена ця ідея. Тотожність

сімки і вісімки, присутність вісімки у сімці зафіксована зокрема у слов'янських мовах, в яких «вісім» означає бути присутнім у сімці — «ві сім». Дослідження трипільських орнаментів відкрило джерело походження цієї проблеми. Оскільки цикл місяця уявлявся ними як восьмичленна і як семичленна структури, то поставала необхідність їх узгодження. Ми залишимо майбутнім дослідникам з'ясовувати, чому виникла ця проблема. Важливо те, що вона *посідала одне з головних місць у розбудові трипільської орнаментики*. Без з'ясування того, що вісімка наявна в сімці, що семичленна структура передає восьмичленну, розкрити семантику багатьох (можливо навіть більшості) орнаментів неможливо.

Логіку поєднання (узгодження) восьми і семичленної структур можна бачити на орнаменті цієї миски з Варваровки ХУ (іл. 4. Дж.: Годенко-Наконечна, іл. 8 – 14а, за В. Маркевичем). Тут біля вінчика миски є чотири овали у вигляді місяців-серпиків, у яких розміщені умовні очі.

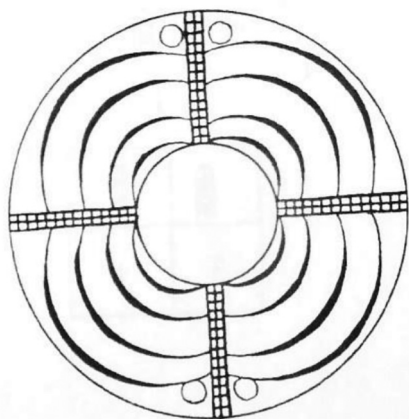


Іл. 4.



Іл. 5.

Вони, очевидно, позначають четвірку богів чоловічих фаз. Інша четвірка символізує жіночі фази. У менших овалах жіночої четвірки розміщені лінзочки — символ, що позначає жіночі фази місяця. Тут вони, очевидно, позначають половини моло-



Іл. 6.

дого і старого місяців (2 і 6 фази). Два найбільших овали, які, за ідеєю, позначають повний місяць і місяць на переході (фази 4 і фази 8) з'єднані в один овал і сполучені однією хвилястою лінією. Очевидно задум автора орнаменту полягав у тому, щоб виразити перехід восьмичленної структури у семичленну або ж показати єдність цих структур.

Такий же спосіб поєднання двох більших овалів у один спостерігається в орнаменті (іл. 5. Дж.: Годенко-Наконечна, іл. 8 –17, за S. Kadrov) з Більче-Золоте Вертеба І. Тут чотири менші овали, ймовірно, позначають чоловічі фази місяця, а чотири більші — жіночі, два овали, що дещо більші, з'єднані в один, але на відміну від попереднього орнаменту тут відсутня хвиляста лінія, що їх з'єднує.

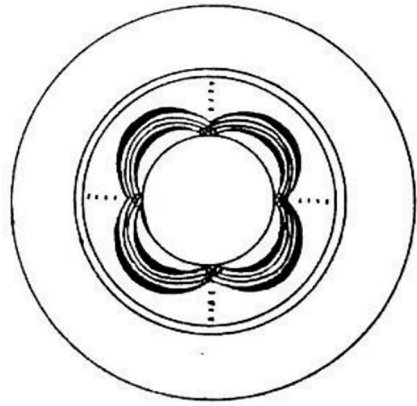
У семичленній структурі символи фаз Місяця розташовані **симетрично**, оскільки фази зростання місяця (1, 2, 3 фази) **симетричні** з фазами старіння місяця (5, 6, 7 фази). Звідси випливає, що за сімкою симетрично розташованих символів з високою вірогідністю можна вбачати зображення циклу Місяця.

Восьми і семичленні структури, що передавали фази місяця, за якими приховані божества, мали безпосередню причетність до складу (пантеону) божеств трипільців. Ідея пантеону наявна у більшості орнаментів.

З восьмичленних орнаментів на мисках нами було зроблено висновок, що пантеон божеств трипільців був пов'язаний з фазами місяця і складався з восьми божеств. Однак є підстави вважати, що він не обмежувався однією вісімкою. Такий висновок випливає з того, що більшість орнаментів утворена з чотирьох семичленних структур, що позначали цикл місяця.

Оскільки один місяць (одна структура) включав вісімку божеств, то можна гіпотетично припустити, що чотири місяці (великий пантеон) включають 32 божества.

До такого висновку підводить також аналіз *множин* знаків, які є в ряді орнаментів. Восьмичленний пантеон був зумовлений одним циклом місяця. Його в орнаментах часто позначали 28

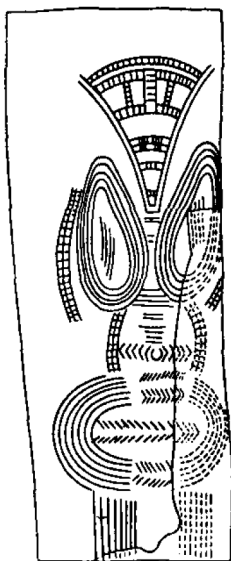


Іл. 7.

знаками (днями). Звідси логічно припустити, що чотири місяці позначали множиною $4 \times 28 = 112$. Ця множина як позначення пантеону часто зустрічається в орнаментах.

Так, цей орнамент посудини з поселення Чичиркозівка (іл. 6. Дж.:Ткачук с. 53 –12, за В.О. Круцом) має вигляд прямого хреста, промені якого утворені з «віконць» і дуг, що розміщені між променями. На кожному промені розміщено по $14 \times 2 = 28$ «віконць», а всього «віконць» — $28 \times 4 = 112$. Звідси можна зробити висновок, що хрест в орнаменті символізує чотири Богині-місяці (4×28), це 32 божества пантеону. Крім цього орнамент містить 16 дуг, що розміщені у чотирьох секторах. Вони, очевидно, позначають богинь, які відігравали основну роль у трипільських орнаментах. Оскільки в місячному циклі серед восьми божеств є чотири богині, то у чотирьох місяцях цих богинь $4 \times 4 = 16$. Таким чином, цей орнамент показує відповідність (узгодженість) 32 божеств (серед них 16 богинь) і 16 окремих богинь-дуг. Отже, і множинами «віконць» і символами-дугами передана одна і та ж кількість богинь, тобто одна і та сама ідея.

Пантеон з 32 божеств переданий і в цьому орнаменті на посудині з Майданецького (іл. 7. Дж.: Ткачук, с. 136–102, за М.М. Шмаглієм). Тут біля вінчика зображено $4 \times 4 = 16$ дуг, що,



Іл. 8.

згідно з нашою гіпотезою, символізують богинь. Між дугами й зовнішнім кругом розміщено групи крапок. Їх кількість $4 \times 4 = 16$. Вони, очевидно, символізують богів. Так зображено весь пантеон з 32 божеств. В орнаменті чітко проведена різниця між символами богинь і богів. Для нас із цього аналізу пантеону божеств важливо те, що він складався з чотирьох місяців і позначався 112 знаками і 32 божествами.

Вагомим аргументом на користь висновку про 32 божества у пантеоні трипільців є той факт, що саме цю кількість фігурок археологи відкрили в святилищі з поселення Сабатинівка (Gimbutas 2001, p. 133).

Під час дослідження орнаментів Кукутені-Трипілья з необхідністю постають питання, як уявляли творці цих орнаментів Космос, чи була у них певна модель Космосу, яку роль відігравали Місяць, Дерево і Тіло Богині у моделюванні Космосу.

Місяць і богині палеоліту. З епохи пізнього палеоліту походить багато жіночих фігурок, які вчені позначають як Богині. Про смислове навантаження цих фігурок немає єдиної позиції. Аналіз трипільських орнаментів відкриває можливість проникнення в їхнє значення. Ці фігурки, на нашу думку, втілюють Богинь місяця. Про те, що міфологія Богині місяця існувала уже в пізньому палеоліті 20 тис. до н.е. свідчать множини знаків на Моравській Богині (іл. 8. Дж.:Gimbutas, fig. 48). Ми не будемо аналізувати всі множини знаків, зупинемось на «віконцях», якими позначені умовні руки і контур живота. Вони чітко позначені з лівого боку образу (права частини пластини з кістки мамонта, на якій за симетрію були нанесені знаки, не збереглася).

Кількість «віконець», з яких утворена рука, складає $20 \times 2 = 40$. Кількість «віконець» контуру живота $8 \times 2 = 16$. Разом $40 + 16 = 56$.

Це множина, що позначає двох богинь ($28+28=56$). Якщо до цієї множини додати таку саму кількість «віконець», що, за ідеєю, позначала другу руку й контур живота, то матимемо множину: $56+56=112$, що складала пантеон із чотирьох Богинь місяців: $28 \times 4 = 112$. Виходить, що вже люди палеоліту сформували міфологічний світогляд, в якому фігурувала не одна богиня місяць, а пантеон з чотирьох місяців. Це те ж саме, що ми бачили в орнаментах трипільців. Характерно, що тут є й інша множина знаків, яка має причетність до пантеону. На контурі живота нанесена множина знаків: $16+16=32$ — склад божеств пантеону.

На образі Моравської Богині можна простежити також моделювання 28-членної структури на Тілі жінки. Внизу сідниці зображені у вигляді семи еліпсів. Семи знаками (п'ятьма еліпсами і двома драбинками обабіч) передана двійка грудей. Сім знаків (пять груп знаків-драбинок і два промені, що обрамляють голову сектор) є на умовній голові. Сідниці (вульва), двійка грудей і голова у давній символіці фігурували як сімки (жіночі символи). Чотири сімки складають 28. Це ще один аргумент на користь висновку, що ця Богиня втілювала місяць.

Звідси випливає, що міфологія Богині місяця (сімка, 28, пантеон з 32 божеств) існувала уже в пізньому палеоліті задовго до виникнення неолітичних культур.

Вплив структур місяця на структурування сфер Космосу, Тіла Богині і Дерева. Розглянувши структури місяця і Богині, що його втілювала, можна перейти до аналізу впливу цих структур на структурування Космосу, Тіла Богині і Дерева. Для вчених важливо встановити, коли, на якому етапі еволюції людства виник упорядкований світ (Космос) і що функціонувало як чуттєва модель цього світу.

Авторитетний радянський учений В. Топоров вважав, що упорядкування Космосу постало завдяки появі Дерева як моделі Космосу. Воно, на його думку, втілювало основні категоріальні визначення (просторово-часові та ін.), які функціонували як загальні орієнтири у світі. На його думку, ця модель виникла

в кінці палеоліту – на початку неоліту. До цього, вважав він, в уявленнях людей про Космос панував хаос (Топоров 2010, с. 210). Автор у попередній роботі (Причепій, 2018) висунув концепцію, за якою першою моделлю Космосу було не Дерево, а жіночі фігурки (Богині), які виникли значно раніше (принаймні на 10 тис. років)

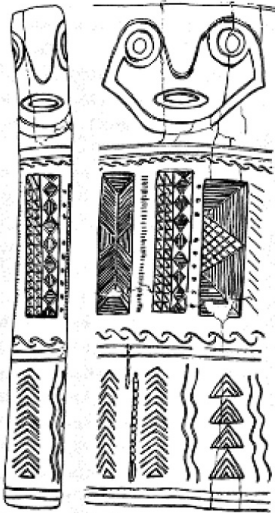


Іл. 11.

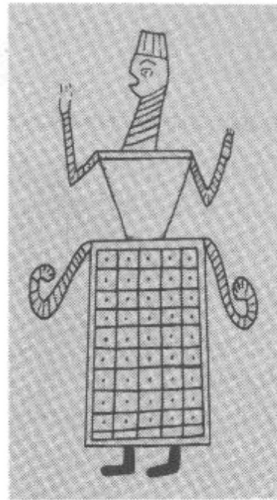
в епоху пізнього палеоліту. Ця первісна Богиня, на нашу думку, втілювала Космос, ототожнювалася з Космосом. Виходячи з ряду етнографічних даних, було висунуто гіпотезу, за якою Космос наші предки ділили на сім сфер. Цими сферами (дальше sph лат. *sphaere*), згідно з нашою гіпотезою, були: 1 sph — підземні води; 2 sph — підземелля; 3 sph — поверхня землі; 4 sph — сфера життя; 5 sph — піднебесся; 6 sph — сфера семи планет (небеса); 7 sph — зоряне небо. Підземелля, сфера життя і небеса (2, 4, 6 sph) були сферами богинь, основними. Сфери богів часто випускали, і космос набував вигляду структури з трьох сфер — підземелля, сфери життя і небеса. Ця тричленна структура була найбільш поширеною.

Космос давні люди ототожнювали з Тілом Богині, яке вони ділили на сім частин (сфер): 1 sph — ноги; 2 sph — сідниці і жіночий статевий орган; 3 sph — пояс; 4 sph — живіт (пупець і груди); 5 sph — шия і руки; 6 sph — голова (обличчя); 7 sph — череп і волосся. Сідниці, груди і голова втілювали жіночі сфери, а решта — чоловічі. Такий поділ Тіла Богині можна бачити на цьому артефакті із Сицилії (іл. 9, неоліт, Дж.: Gimbutas, fig.111). Тут широкі смуги (сідниці, груди і голова) символізують жіночі сфери, а чотири вузькі — чоловічі. Такий самий поділ Тіла Богині наявний і на образі Богині з Кносу (іл. 10, крито-мікенська культура, 9 ст. до н.е. Дж.: Gimbutas, fig.347). Тут також сідниці,

тулуб і голова втілюють жіночі сфери, а ноги, пояс, руки з шиєю і череп голови — чоловічі. Частини Тіла Богині і сфери Космосу співвідносились. Певні частини Тіла символізували відповідні сфери космосу: 2 sph (підземелля і сідниці), 4 sph (сфера життя і живіт), 6 sph (сфера семи планет і голова).



Іл. 9.



Іл. 10.

Автор усвідомлював деяку штучність поділу Космосу і Тіла Богині на сім сфер. Зі спостереження світу не можна виснувати, де кінчається поверхня землі і починається підземелля, чому води фігурують нижче підземелля. Деяка штучність властива й поділу Тіла Богині. *Відчувалось, що ця семичленна структура походить не з поділу самих Космосу і Тіла Богині, а привнесена ззовні і навязана їм.* Однак було не зрозуміло, звідки походить ця структура.

Дослідження трипільської символіки відкрило джерела сімки сфер. Стало очевидним, що за ними приховується поділ циклу місяця на вісім фаз, які могли трансформуватись у сімку (скорочену вісімку). *Цей поділ фаз завдяки пануванню релігії*

місяця набув статусу структури — патерна, моделі, шаблона, який накладався на інші явища. Звідси, на нашу думку, походить сім сфер Космосу і сім частин Тіла Богині..

З огляду на це нами була переосмислена послідовність формування образів Богині Космосу і Богині місяця. Раніше автор був схильний вважати, що Богиня Космос була головною Богинею, образ якої сформувався першим у культурі давніх людей. Тепер ця послідовність набула іншого вигляду. Стало очевидним, що Богиня місяць виникла першою, а Богиня Космос (якщо така існувала) сформувалася під впливом Богині місяця.

Дослідження Моравської Богині показало, що на Тілі Богині моделювали не лише семичленні, а й 28-ми членні структури. Про наявність у давніх людей 28-членної структури Космосу свідчать і етнографічні дані. Так у багатьох народів побутувала думка про сім небес і сім шарів підземелля. Звідси випливало: якщо кожна з жіночих сфер (2, 4 і 6) є сімкою, а сімка є стиснутою вісімкою, то семичленний Космос набуває вигляду: $1+7/8+1+7/8+1+7/8+1=28$. Про наявність 28-членної структури Космосу автор писав раніше (Причепій 2018, с. 69–76). Ми бачили збіжність цієї структури з 28-денним циклом місяця, але тлумачили її як випадковий збіг. Автор іще не мав даних, які б свідчили про первинність Богині місяця та вплив її структур на структурування Космосу.

Як поєднання образів Богині Космосу і Богині місяця можна розглядати цей рисунок 15–13 тис. до н. е. з печери півдня Франції (іл. 11. Дж.: Gimbutas, fig. 24–2). Сама автор трактує його як «дахоподібні знаки, що ймовірно є візуалізацією Богині» (Gimbutas, p. 15). Погоджуючись з таким визначенням символу, зазначимо, що його можна трактувати і як позначення Космосу. Тут умовний дах можна вважати небом, три лінії внизу — землею і лінії між «небом» і «землею» — сферою життя. Це три жіночі сфери Космосу. Крім цього, за цим рисунком приховується міфологія Богині місяця, чого не помітила М. Гімбутас. Згідно з нашою концепцією, кожна трійка ліній є трьома жіночими сим-

волами, тобто семичленною структурою, з якої випущені чотири символи богів. Звідси випливає, що чотири групи ліній можна розглядати як чотири семичленні структури. А чотири такі структури, враховуючи те, що за кожною сімкою приховується вісімка, складають пантеон з 32 божеств. Отже, ця композиція з трійок ліній фігурує як втілення Богині Космосу і як втілення Богині місяця. Таким чином, можна констатувати, що структурування Космосу давніми людьми відбувалося під впливом структур фаз Місяця.

Структури фаз місяця і Тіла Богині в трипільських орнаментах. Про вплив структур фаз місяця на структурування Тіла Богині свідчать форми деяких образів з трипільських орнаментів. Одним з найзагадковіших антропоморфних образів у трипільській орнаментиці є незвичне зображення людини на посудині з Петрен (іл. 12. Дж.: Мицик, с. 183, за Е Штерном). Тіло її складається з чотирьох частин: сидниці (найнижча частина), двох умовних тулубів і голови та чотирьох умовних рук у формі драбинок. Для вчених було загадкою, що хотіли сказати творці цього образу, подвоюючи тулуб і руки. Після Б. Рибаківа за образом закріпилася назва Пуруші — божества чоловічої статі, з тіла якого в індуїзмі було утворено світ.

Проникнути в смислове навантаження образу допомагає кількість частин тіла (символів), з яких він утворений. Чотири частини тіла й чотири «руки» складають восьмичленну структуру. Нами під час дослідження трипільських орнаментів було встановлено, що драбинка часто фігурувала в них як чоловічий символ. Звідси випливає, що і чотири драбинки образу «Пуруші» слід трактувати як символи богів-чоловіків. До цього слід додати, що



Іл. 12.

в архаїчній символіці руки і ноги Богині зазвичай фігурували як чоловічі символи. Що стосується сідниці, тулуба і голови, то вони в символіці фігурували як позначення богинь. Звідси випливає, що подвоєнням тулубів у цьому образі підкреслюється те, що жіночих символів є не три, а чотири. Таким чином, образ



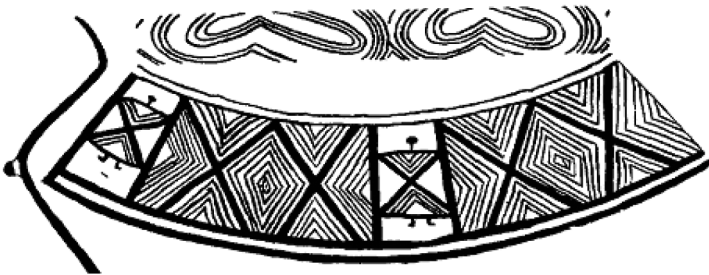
Іл. 13.

«Пуруші» постає як композиція (структура), конституювана з чотирьох жіночих і чотирьох чоловічих символів. Оскільки восьмичленна структура у символіці трипільців передавала вісімку фаз місяця, є всі підстави розглядати цей образ як спробу змодельовати за допомогою частин тіла Богині вісімку фаз місяця. На підставі цього можна зробити висновок, що фігура не має ніякого стосунку до бога Пуруші. Вона є Богинею-Місяцем, Богинею, що втілювала вісімку божеств. Про «жіночість» фігурки свідчить і кількість «віконець» у драбинках. Нижня ліва рука образу утворена з 12, права — 16. Разом — 28 «віконець». У вищій лівій руці «віконець» — 20, якщо стільки ж у правій, то матимемо 40. (Підрахунки приблизні, оскільки «віконця» позначені невиразно). 28 і 40 — це множини, що часто фігурують у трипільській символіці. Перша позначає Богиню, друга — термін вагітності.

На Тілі Богині моделювали й семичленні структури. Спосіб моделювання цих образів аналогічний моделюванню восьмичленної Богині. Чоловічі фази передаються чотирма кінцівками. Жіночих фаз у семичленній структурі три і їх символізують три частини тіла жінки: сідниці, груди й голова. Подібне моделювання семичленної структури на Тілі Богині можна бачити на посудині з Фетешт (іл. 13. Дж.: Годенко-Наконечна, іл. 16–14, Румунія, за D.Boghian, S.Ignatescu).

Про символічність образу свідчить (неприродне) зображення рук і умовних ніг, які в архаїчній символіці позначали богів-чоловіків. Трьома жіночими символами, які простежуються на тілі Богині, є великий ромб (сідниці), груди і голова. Семичленний образ Богині набув поширення, оскільки в ньому зображення Богині було більш природним і він збігався з сімома сферами Космосу.

При виключенні зі семичленної структури чотирьох сфер богів жіноча фігура ставала тричленною. У цьому разі образ Богині творився з сідниці- трикутника, грудей-трикутника і голови. Такий образ можна бачити в орнаменті на горщику з селища Гелієшти, Румунія (іл. 14. Дж.: Мицик, с. 159). Він містить множини знаків у вигляді шевронів і ромбів та двох жіночих фігурок, утворених з трьох частин. Про те, що тут зображена Богиня місяць, свідчить кількість шевронів, зображена з правого боку (ромб можна розглядати як фігуру, що утворена з двох шевронів). Кількість горизонтально розміщених шевронів у кожному орнаменті, враховуючи, що ромб є здвоєним шевроном, дорівнює $7+14+7=28$; $28+28=56$ (дві богині). Орнамент чітко демонструє, що образ є Богинею місяцем.



Іл. 14.

Таким чином, можна зробити висновок, що структури жіночих фігурок (Богинь), починаючи з палеоліту (Моравська Богиня) і включаючи епоху ранніх землеробів, сформувалися під впливом структур фаз циклу місяця.

Дерево і місяць у народних орнаментах. Досліджуючи виникнення упорядкованого Космосу, автор раніше вважав, що першою моделлю Космосу була Богиня, а Дерево як модель виникло пізніше. Цей висновок будувався зокрема на тому, що за образом Дерева часто проглядала Богиня. Дерево мовби копіювало цю першу модель. Тепер після того, як нами було встановлено, що Богиня структурувалася під впливом місяця, виникає питання, чи не вплинули структури місяця на структурування Дерева?

Розглянемо з цього погляду образи дерева в трипільських орнаментах. Виходячи з місця в структурах орнаментів, ми ідентифікували їх як позначення жіночих фаз місяця, тобто як позначення богинь. Про це, зокрема, свідчать ці два орнаменти (іл. 15 і 16).



Іл. 15.



Іл. 16.

На прясельці з Паволочі, Житомирщина (іл. 15. Дж.: Мицик, с. 73) зображено чотири дерева і чотири тваринки. Це восьмичленна структура. На мисці із с. Чичиркозівка (іл. 16. Дж.: Мицик, с. 69) зображено чотири дерева. Це чотиричленна структура. Така структура постає при виключенні з восьмичленної символів богів. Отже, ми маємо підстави ідентифікувати дерево як символ богинь. Чотири дерева символізують чотири жіночі

фази. Орнамент свідчить про ототожнення богинь фаз місяця і Дерева. Звідси випливає, що місяць як прадавня модель Космосу підлаштовував під себе, під свої структури Дерево як модель Космосу, що виникла недавно.

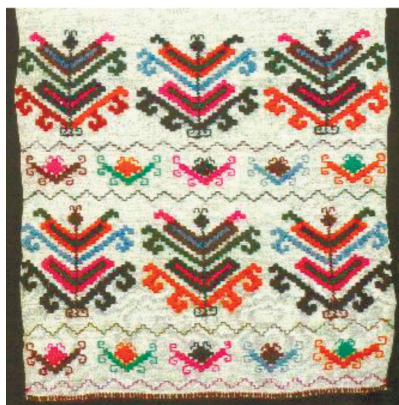
Для виявлення ознак структур місяця в образі Дерева ми звернемося до образу Дерева в орнаментах подільських рушників, у яких, за нашими висновками, добре збереглися структури давніх орнаментів. Так, на орнаменті рушника із с. Студена, Вінниччина (іл. 17. Дж.: Причепій, Причепій, № 52) образи Дерев передають сім сфер космосу. Тут дві темні широкі «гілки» і «голівка» символізують жіночі сфери: підземелля, сферу життя і небеса. Дві вузькі гілки з S-символами, а також вузька гілка нижче голівки і «вусики» над голівкою — чотири чоловічі сфери. Таким чином, перед нами семичленна структура, яка передає Космос, що структурований фазами місяця.

Крім вертикального структурування Космосу на Дереві, у деяких орнаментах простежується і горизонтальне структурування. Так, на орнаменті цього рушника із с. Студена (іл. 18. Дж.: Причепій, Причепій, № 129) дерево має три вертикальні рівні, які символізують три жіночі сфери Космосу. На кожному з рівнів горизонтально розміщені по три жіночі символи: підземелля — ваза з двома квітками обабіч; сфера життя — дерево життя біля стовбура і дві квітки обабіч та небеса — центральна квітка вгорі і дві обабіч. (На жаль, тут не можна навести детальну аргументацію щодо визначення цих символів як жіночих). Виникає питання, чим зумовлена горизонтальна трійка жіночих символів? Якщо вертикальний поділ зумовлений поділом Космосу, то що стоїть за поділом на горизонтальні трійки?

Відповідь на це питання прихована в трипільських орнаментах. У них на кожній з трьох сфер Космосу містилася семичленна структура місяця. Якщо випустити з цієї структури символи богів, вона стає тричленною. Тому за трьома вертикальними «поверхами», на кожному з яких розміщено тричленні структури, слід вбачати три семичленні структури.

Оскільки сімка є вісімкою, то $8 \times 3 = 24$. А коли врахувати, що з вертикальної тричленної структури випущені чотири чоловічі сфери, то $24 + 4 = 28$. Отже, Дерево з трьома рівнями по вертикалі і трьома жіночими символами на кожному з рівнів (по горизонталі) є символом циклу місяця.

Варта уваги і символіка квітів на цьому Дереві. Основними є чотири однакових квітки і подібна до них п'ята вгорі. Якщо квіти — богині, а в трипільців богині фігурують як сімки або вісімки, то чотири богині: $4 \times 7 = 28$ (місяць), а $5 \times 8 = 40$ (термін вагітності жінки в тижнях). Це основні множини трипільських орнаментів.



Іл. 17.



Іл. 18.

З розглянутого випливає важливий висновок, згідно з яким у народній орнаментиці міфологія місяця не канула в Лету. Вона трансформувалась у міфологію Дерева. *За структурами, які властиві образу Дерева, приховані структури місяця.*

Висновки. Міфологія місяця, його структури й пантеон божеств виникли ще в часи пізнього палеоліту. Ця міфологія будувалася навколо восьми фаз світила, які втілювали богині й боги. Вона чітко простежуються в трипільських орнаментах, у яких

місяць з поділом його циклу на восьми- і семичленні структури є центральною фігурою. Семичленна і 28-членна структури місяця відіграли головну роль у структуруванні давніми людьми Космосу, Тіла Богині і Древа. Такий підхід відкриває нову перспективу в розумінні формування моделей Космосу (переходу від Хаосу до Космосу).

Література:

1. Бурдо, Н.Б. (2010). Декоративне мистецтво доісторичної епохи: Енеоліт / Н. Б. Бурдо // *Історія декоративного мистецтва України*. У 5-ти тт. [гол. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., — Т. I. — С. 47–88).
2. Годенко-Наконечна, О. П. (2017). *Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості*. Дис...на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав., Київ.
3. Голан, А. (1994). *Миф и символ*. (2-е изд.). Москва: Русслит, — 375 с.
4. *Енциклопедія трипільської цивілізації* (2004 а) [редкол.: Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. — К.: Укрполіграфмедіа, — Т. 1, кн. перша / Ред. М. Відейка, Н. Бурдо. — 704 с.
5. *Енциклопедія трипільської цивілізації* (2004. б) [редкол. : Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. — К. : Укрполіграфмедіа, — Т. 1, кн. друга / ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка. — 54 с.
6. Причепій, Є.М (2018). *Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях*. Київ: Інститут культурології НАМУ.
7. Ткачук, Т.М. (2005). *Знакові системи трипільсько-кукутенської культури історичної спільності*. Вінниця.
8. Топоров, В.Н. (2010). *Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы*. Москва, т. 1.
9. Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
10. Pryczepii Ye. (2024). Seven-membered structure of the moon cycle and the «running spiral» ornament on Trypillian ceramics — «*Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*», Том 3, № 1, с. 6–17 DOI: 10.59214/cultural/1.2024.06; Language: EN

References

1. Burdo, N. B. (2010). Dekorativne mystetstvo doistorychnoi epokhy : Eneolit / N. B. Burdo // *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy*. U 5-ty t. [hol. red. H. Skrypnyk]; NANU, IMFE im. M. T. Rylskoho. – K., – T. I. – S. 47–88).
2. Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
3. Hodenko-Nakonechna, O.P. (2017) *Trypilska ornamenteika: typolohizatsiia, interpretatsiia, semantichni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti*. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvovnavstva, Kyiv.
4. Holan, A. (1994). *Myf y symbol*. (2-e yzd.). Moskva : Russlyt.– 375 s.
5. *Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii* (2004 a) [redkol. : L. M. Novokhatko (holova), M. I. Senchenko, T. I. Izhevska, S. O. Taruta ta in.]. — K.: Ukrpolihrafmedia, — T. 1, kn. persha / Red. M. Videika, N. Burdo. — 704 s.
6. *Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii* (2004 b). [redkol. : L. M. Novokhatko (holova), M. I. Senchenko, T. I. Izhevska, S. O. Taruta ta in.]. — K.: Ukrpolihrafmedia, — T. 1, kn. druha / Red. S. Liashka, N. Burdo, M. Videika. — 654 s.
7. Prychepii, Ye.M (2018). *Bohynia-Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uiavlenniakh*. Kyiv: Instytut kulturolohii NAMU.
8. Prychepii Ye. (2024). Seven-membered structure of the moon cycle and the «running spiral» ornament on Trypillian ceramics –« *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*» Том 3, № 1, с. 6–17 DOI: 10.59214/cultural/ 2024.06; Language: EN
9. Tkachuk T.M. (2005). «*Znakovi systemy trypilsko-kukutenskoï kulturno isto-rychnoi spilnosti*». Vinnytsia.
10. Toporov V.N. (2010). *Myrovoe derevo. Unviersalnye znakovye komplekсы*. Moskva, t. 1.

Ілюстрації подані за джерелами:

1. Годенко-Наконечна О.П. (2017). *Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості*: Дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав., Київ.
2. *Енциклопедія трипільської цивілізації* (2004). [редкол.: Л. М. Новохатко (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. — К.: Укрполіграфмедіа — Т. 2, кн. 1 / Ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка.
3. Мицик В.Ф. (2006). *Священна країна хліборобів*. — Київ: Такі справи, — 262 с.

4. Причепій Є., Причепій Т. (2020). *Вишивка Східного Поділля* — Київ, Родовід.
5. Ткачук Т.М. *Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно історичної спільності*. Вінниця, 2005.
6. Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.

Illustrations are taken from books:

1. Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
2. Hodenko-Nakonechna O.P. (2017). *Trypilska ornamtyka:typolohizatsiia, interpretatsiia, semantychni, khudozhni ta funktsionalni osoblyvosti*. Dyser-tatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva, Kyiv.
3. *Entsyklopediia trypilskoï tsyvilizatsii* (2004) [redkol.: L. M. Novokhatko (hola), M. I. Senchenko, T. I. Izhevska, S. O. Taruta ta in.]. — K.: Ukrpolihraf-media. — T. 2 kn. 2 / Red. S. Liashka, N. Burdo, M. Videika.
4. Mytsyk V.F. (2006). *Sviashchenna kraina khliborobiv*. Kyiv, Taki spravy, — 262 s.
5. Prychepii Ye., Prychepii T. (2020). *Vyshyvka Skhidnoho Podillia*. Kyiv, Rodovid.
6. Tkachuk T.M. (2005). *Znakovi systemy trypilsko-kukutenskoï kulturno istorichnoi spilnosti*. Vinnytsia.

Микита СУРНІН,

магістр режисури, Інститут культурології

Національної академії мистецтв України

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3768-5026>

surninmykyta@gmail.com

УДК 316.7

ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА ТА ПОПУЛЯРНЕ КІНО: АНАЛІЗ ІСНУЮЧИХ ТЕОРІЙ

215

Анотація. Статтю присвячено проблемі аналізу напрацювань західними дослідниками теоретичної бази популярної культури та популярного кіно Голлівуду як частини популярної культури. Зроблено висновок про те, що термінологічно в західній гуманітаристиці популярна культура і масова культура – не синонімічні поняття. Відмінність популярної культури від масової полягає в тому, що масова культура звернена до певного універсального адресата, тоді як популярна культура, у своєму різноманітті, пропонує свою продукцію безлічі внутрішньо різних адресатам. Популярне кіно – полісемантичне кіно, звернене до всіх реципієнтів (незалежно від віку, статі, освіти, стану тощо), і має розважальну та компенсаторну складову кіногероя. Проаналізовано тематично-змістове наповнення кінопродукції, визначено основні чинники, які використовуються для створення і популяризації позитивного образу «непрофесійних професіоналів», образу новітнього кіногероя сучасної соціокультурної дійсності. Визначено, що масофікація як процес і результат глобаль-

ного впливу популярного кіно на мислення людей виявляється у формуванні картини світу, що представляє собою когнітивні структури сприйняття дійсності. Це призводить до створення особливої медіакартини світу, що є результатом постійної інформаційної експансії, спрямованої на розуміння світу, і спричиняє постійну маніпуляцію змістом свідомості особистості. Кінопродукція тут імітує реальність, створюючи візуально-вербальні картини, які мають прямий вплив на психіку й поведінку людей, формуючи суспільні стереотипи.

Ключові слова: масова культура, елітарна культура, високе мистецтво, низьке мистецтво, кітч, популярна культура, популярне кіно.

Постановка проблеми. Тематика суспільних стереотипів є однією з найактуальніших проблем у сучасній медіакulturі взагалі та кінопродукції зокрема. Проблемою дослідження є потреба культурологічної рефлексії образу «непрофесійного професіонала» як складової аксіосфери та інструмента трансляції культурної мікроідентичності. Розв'язання зазначеної проблеми має велике значення для сфери професійного конструювання, в якій кіностереотипи виявляються культурними кодами й презентуються у вигляді сконструйованого образу з визначеними нормами поведінки, які містяться в поведінкових патернах персонажів кіносюжету. Це має неабияке значення як для розуміння практик соціалізації, так і діяльності культурних індустрій, які через кінопродукцію створюють патерни для наслідування в професійному сегменті.

Дослідження і публікації. Передумовою теоретико-культурологічної рефлексії професійної принадності слугувало формування класичної раціональності, для якої є типовими такі особливості: континуальне розуміння професіоналізму; вписування професійності в культурне середовище і її залежності щодо соціальної дійсності. Це відображає конструйовані в культурі

та суспільстві образи людей та соціальних груп в їхньому ціннісному, інтелектуальному та соціально-практичному компоненті. Створення попиту на окремі професійні функції набуло в рамках системи індустріального виробництва наприкінці ХХ століття відповідного масштабування. Процес масштабування відбувався засобами кінопродукції, як складника духовної культури та однієї з практик генерування культурних кодів, у яких певна спільнота здобуває сенсожиттєву ідентичність.

Методологічною базою дослідження є роботи, присвячені проблемам екранної культури як особливого засобу освоєння культури (І. Зубавіна, Т. Кохан, О. Оніщенко, В. Скуратівський, Г. Чміль), антропології та онтології кіно (Ф. Бордман, Ж. Дельоз, Н. Керролл, М. Халава-Сархольц, З. Алфьорова, Д. Петренко, Л. Брюховецька), структурно-функціоналістські та інституціоналістські соціологічні теорії мистецтва (Х. Д. Данкан, М. Альбрехт, Дж. Дікі, П. Бурдьє), а також культурологічні, мистецтвознавчі, соціологічні теорії, понятійно-категорійний апарат яких утворює підґрунтя для аналізу предмета дослідження. До цих теорій, зокрема, належать структуралізм К. Леві-Сторсса, А. Моля, М. Фуко, Ж. Лакана, постструктуралізм Р. Барта, Ж. Дерріда, Ю. Кристевой, У. Еко, Л. Гольдмана, семіотичні теорії Ю. Лотмана, Р. Барта, К. Метца, У. Еко, Ж. Мітрі, Р. Стема, А. Шаффа.

У різних аспектах названі автори розглядають у своїх працях мистецтво як аксіосферу культури та сукупність знакових систем, аналізують культурні тексти в контексті символотворчості, наголошуючи на наявності в мистецтві універсальних інваріантних структур, прихованих від свідомості, але визначальних щодо реакції людини, розглядають кіномистецтво в контексті питання верифікації людиною ставлення до навколишнього світу, аналізують знакові системи кінотекстів.

Структуралістська методологія дала змогу авторові виділити з усього масиву творів кіномистецтва ті, в яких можна побачити певні подібні риси (у виразних засобах презентації професіоналізму/непрофесіоналізму; однотипності трансльованої

інформації щодо створення сприятливого образу кіногероя у глядача; орієнтації на певні ціннісно-нормативні структури, які прищеплюються аудиторії як сучасні й актуальні та прагматичні інтенції). У досліджених кінотекстах виділені елементи, з яких складається цілісний образ і є невід'ємною характеристикою кіногероя як, наприклад, схильність до виправдовувань, псевдodemократизм у військових організаціях, розуміння завдань тощо. Порівняльний аналіз цих елементів спрямований на виявлення стабільних правил перетворення аксіосфери і дає можливість моделювати всі можливі варіанти сучасного кіновиробництва Голлівуду. Верифікація отриманих комбінаторних характеристик шляхом подібного аналізу проводиться на представлених у статті кінотворах, що дають можливість авторові побудувати компаративно-аналітичну модель аналізу виражених у цих творах культурних мікроідентичностей та трансльованих через них культурних кодів.

Х. Д. Данкан з позицій соціального інституту, розглянувши його структуру, дійшов висновку, що в системі «кінотвір – критик – публіка» вирішальна роль належить критику як посереднику між глядачем і митцем, бо він у своїй особі презентує цінності, необхідні для виживання групи. Але аналіз інституту через структурні ланки «митець – критик – публіка» Х. Д. Данкана є неповним, бо він обходиться без основного, а саме: без художнього твору. Цікаво те, що науковець по суті повторює думку, висловлену О. Вайльдом в есе «Критик як митець» (1891), в якому відомий англійський письменник ставить критика на рівень вищий за митця.

Метою дослідження М. Альбрехта є аналіз відносин виключно внутрішньо інститутських (тобто відносин між структурними компонентами). На противагу Х. Д. Данкану М. Альбрехт вважає, що основою для виділення самого поняття кіномистецтва як соціального інституту повинна бути кінострічка (в нашому випадку кіносюжет, кінотекст) як цінність. Згідно з цією позицією вже за самим кінотвором закріплюється роль критерію чи

субординатора інституціональної структури суспільства. Значуща для нашого дослідження ідея автора полягає в урахуванні впливу домінантних відносин у суспільстві на кіномистецтво, який реалізується не прямо, а через систему внутрішньо-професійних відносин, сприяючи закріпленню й розвитку одних цінностей і периферизації/маргіналізації інших. Політичні, ідеологічні, юридичні відносини, що домінують у суспільстві, діють як мутаційний фактор, який призводить до різних (видових, жанрових, формальних, змістовних) новацій у кіномистецтві. Дж. Дікі у книзі «Мистецтво й естетика. Інституційний аналіз» виділив дві основні риси художнього твору: соціальність і створеність. Дж. Дікі акцентує увагу на дослідженні того механізму в суспільстві, який відповідальний за соціальність, бо без неї об'єкт, (незважаючи на жодну досконалість, неперевершеність і так далі) за однією ознакою – «створеність», ще твором мистецтва не стає, або, точніше, не набуде його статусу. Саме цей механізм, що перетворює об'єкт на мистецтво (наділяє його таким статусом), у Дж. Дікі називається соціальним інститутом, а його аналіз має дати відповідь на питання, що хвилюють кінознавців, критиків і, нарешті, просто любителів кіно. Використовуючи таку методологію, Дж. Дікі висуває ще питання про те, бути чи не бути об'єкту мистецьким твором повністю залежить від тієї інституціональної структури, у якій він міститься, тобто від тих соціальних груп, які відповідають за зміст, поширення (продаж) і сприйняття твору, і саме вони й наділяють його статусом мистецтва. Таким чином, твір кіномистецтва – це такий продукт діяльності людини, якому був присвоєний статус художності громадською інституцією (Douglas, 2014, с. 7–10).

Значущою є й робота Ж. Дельоза «Кіно», в якій автор висуває кінематографічну теорію, власне, «не про кіно, а про концепції, які породжує кіно, а також про їхній зв'язок з іншими концепціями і практиками» (Чміль, 2020, с. 35). Не можна також не погодитися з думкою Г. Чміль щодо того, що «екранний вимір людського буття виконує подвійну функцію: він і забезпечує

адекватне відображення актуальних соціокультурних процесів, і водночас формує нову парадигму мислення, здатну на таке відображення. Мислення, конституйоване екранним дискурсом, – це процесуальність «онтологічно позитивного» (у дельозівському сенсі) продукування афектів і «зустрічей» (Чміль, 2020, с. 45). Додамо, що «екран», у нашому контексті кінотвір, додає образно-конститууючу силу глядачеві за допомогою, за висловом М. Халава-Сархольц, «всеохоплюючої Волі до Бачення» (Halawa-Sarholz, 2021, с. 579), сприймання в кінотексті того, що хочеться бачити. «Замість того, щоб визначати можливість «буття» картини, глядач визначається об'єктом свого сприйняття» (Halawa-Sarholz, 2021, с. 580). При цьому культурний код (сенса, що трансльований крізь призму художнього продукту як носія інформаційного повідомлення (Moles, 1971), кінотекст має такі наративи, які охоче сприймаються реципієнтами. «Передбачення режисером очікувань своєї аудиторії керує його режисерськими рішеннями, а очікування аудиторії щодо цих очікувань керують їхніми інтерпретаційними судженнями» (Laner, 2021, с. 17).

Беззастережне значення для цієї роботи має аналіз праць із семіотики кіно, адже, як слушно стверджував Ю. Лотман, творці фільмів щось хочуть сказати глядачеві, але для того, щоб зрозуміти їхнє послання, потрібно знати його мову. Р. Барт, розуміючи кіномистецтво як семіологічну систему, наголошував на комунікативній функції кінотексту. Теоретик вводить поняття «комунікаційний ланцюг», який складається з відправника повідомлення, його отримувача, означуваного (сюжет) та означника, який актуалізує означуване.

Наприкінці 1960-х рр. з'являється теорія, в якій кіно розглядається не як відображення реальності, а як знакова система з власними кодами, як природна мова. На противагу цієї теорії К. Метц наголошує на тому, що кіно – це мова реальності, сутність якої полягає в трансформації світу в текст. «У 1970-х розвивається напрям «текстологія фільму», мета якого: виявлення

кіностилю через «методичний аналіз окремих творів». У цьому напрямі загальна теорія кіно як системи поступилась місцем конкретним аналізам «кінотекстів» (Брюховецька, 2011, с. 26).

На межі XX – XXI ст. інтерес до проблеми «прочитання» кінотекстів залишається актуальним (Ф. Бордман, Н. Керролл, Р. Стелл, М. Халава-Сархольц, Г. Кохан, О. Оніщенко, Г. Погребняк, Г. Чміль та ін.), однак питання семантико-стилістичних особливостей формування персонажів «некомпетентних професіоналів» у голлівудському кіно майже не досліджено, чим і обумовлюється актуальність цієї роботи.

Мета статті – проаналізувати семантико-стилістичні особливості формування образів-моделей «професійної некомпетентності» як специфічної аксіосфери та інструменту трансляції культурних кодів у кінотекстах кінопродукції Голлівуду. Описати та структурувати ключові тематично-сюжетні інтенції окремих кіножанрів в аспекті трансляції культурних кодів голлівудським кінематографом. Прикладами будуть слугувати різні за жанрами популярні кінотвори – фільми та серіали (лайв-екшн та мультиплікація), які були позитивно сприйняті глядацькою аудиторією.

Виклад матеріалу дослідження. Актуальність теми дослідження. Кінець XX – початок XXI ст. ознаменувався тим, що популярна культура стала визначальним засобом впливу на людську цивілізацію через проголошувані нею цінності, погляди, настанови та форми самовираження. Популярна культура — це культура повсякдення. Сучасна людина формується під впливом образів популярної культури, яка супроводжує її скрізь. Ця культура мінлива, вона концентрує в собі найважливіші питання повсякдення і водночас є фільтром, через який людина дивиться на навколишній світ, і інструментом, за допомогою якого ми зустрічаємося зі світом. Одним із найбільш значущих способів впливу популярної культури на суспільство є її здатність формувати переконання реципієнтів та їхні погляди. Популярні фільми та телешоу часто зображують певні стилі життя або

ідеології як бажані або жадані. Зображення певних соціальних проблем у популярних медіа може підвищити обізнаність і призвести до соціальних змін. Домінування популярної культури розглядається часто як відхилення від норми, загроза, патологія. На наш погляд, таке розуміння популярної культури є хибним, адже на сьогодні це нова форма реалізації соціального світу чи черговий етап змін у способі функціонування та організації суспільства.

У науковому обігу в Україні поняття «популярна культура» опрацьовано недостатньо, а поняття «популярне кіно» не використовується як окреме, а лише як синонім до поняття «масове кіно». Однак, слід зазначити, що відмінність в цих поняттях все ж існує. У зв'язку з цим видається **актуальним** і доцільним розглянути наявні підходи до інтерпретації популярної культури та популярного кіно. Необхідним також уявляється уточнення визначення поняття «популярна культура», адже його, з одного боку, використовують як синонім поняття «масова культура», з іншого, – з огляду на етимологію (від лат. *popularis* – народний) – пов'язують з народною культурою. «Популярна культура складається з аспектів поглядів, поведінки, вірувань, звичаїв і смаків, які визначають людей будь-якого суспільства. Популярна культура – це, в історичному використанні терміна, культура народу» [1]. Відсутність чіткого визначення того, чим є популярна культура, і необхідність його уточнення також становить актуальність роботи.

Оскільки поняття «популярна культура» часто розглядають як синонім поняття «масова культура», розпочнемо з розгляду останнього для того, щоб з'ясувати, чи насправді «масове» та «популярне» є тим самим явищем. Як відомо, масова культура – це продукт індустріальної та постіндустріальної доби, породжений масовим суспільством, масовим споживачем. «Особливостями масової культури є загальнодоступність, серійність, можливість машинної відтвореності, що має свій знаковий код, який багатьма мільйонами людей сприймається як повноцінний

еквівалент самої реальності» [2, с. 66]. Поняття «масова культура» у науковий обіг увів німецький філософ М. Горкгаймер у 1941 р. у роботі «Мистецтво і масова культура». Д. Макдональд у роботі «Теорія масової культури» (1944) писав: «Протягом останніх ста років західна культура фактично була двоїстою: вона охоплювала як традиційний жанр – назовемо його вищою культурою – увічнений у підручниках, так і масову культуру, яку оптом викинули на ринок. Ремісники масової культури вже давно розвивають діяльність, використовуючи старі форми мистецтва. Іноді це називають *популярною* культурою, але ми думаємо, що масова культура є більш точним терміном, тому що вона відрізняється тим, що є виключно і безпосередньо предметом масового споживання, як жувальна гумка» [18]. У цій статті автор представляє історичні передумови виникнення масової культури, її особливості, а також шукає спільні риси з народним мистецтвом, зазначаючи те, що «масова культура є певною мірою продовженням старої народної творчості, яка в минулому була культурою звичайного середнього класу. Масова культура нав'язується зверху. Її реципієнти – пасивні споживачі, участь яких обмежується вибором між купівлею та відмовою від неї» [19]. Отже, згідно з Д. Макдональдом, популярна культура передувала масовій та існувала паралельно з народною культурою.

Слід зазначити, що явище масової культури як наслідок кризи європейської культури почало вивчатися значно раніше (до М. Горкгаймера та Д. Макдональда). Так, Х. Ортега-і-Гассет у роботі «Бунт мас» (1929) одним з перших зафіксував феномен виникнення «масової свідомості» в європейському менталітеті. У іспанського філософа маса перетворюється на натовп, представники якого займають домінуючі позиції в ієрархії соціальних структур і нав'язують власні псевдоцінності іншим соціальним рухам. Теоретик підкреслює, що головною характеристикою людини з маси є фізична інертність.

Американський соціолог і антрополог К. Гірц у роботі «Інтерпретація культур» зауважував, що масова культура створює

умови масової ідентифікації й породжує націоналістичні еліти. Схожу думку висловлює У. Еко в роботі «Вічний фашизм», зазначаючи, що в масовому суспільстві створюються умови підозрілості до інтелектуального світу, остраху критики, націоналізму, фрустрації середнього класу тощо, як наслідок з'являється масовий елітаризм, в якому кожного виховують героєм і для такого суспільства: «героїзм – це норма. Культ героїзму пов'язаний з культом смерті. Героєві ур-фашизму (*вічного фашизму* – М. С.) померти немає терпіння як хочеться. У героїчному нетерпінні йому набагато частіше трапляється вбивати інших» [5, с. 75].

Протягом ХХ століття феномену масової культури було присвячено багато досліджень як зарубіжних, так і українських дослідників. Назвати імена всіх у цій роботі не уявляється можливим. Насамперед назовемо таких теоретиків, як Т. Адорно, Р. Барт, Д. Белл, В. Беньямін, Ж. Бодріяр, К. Гірц, У. Еко, Д. Макдональд, Г. Маркузе, Р. Мілс, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет, П. Сорокін, А. Тойнбі, О. Шпенглер, Е. Фромм та ін. В українському науковому просторі проблемам масової культури присвячені роботи таких вчених, як К. Баранцева, С. Безклубенко, Р. Безугла, І. Бондаренко, В. Бушанський, Т. Гундорова, Н. Жукова, С. Кримський, Б. Кухта, Н. Марчук, О. Олійник, К. Станіславська, Г. Чміль та ін. Переважна більшість теоретиків, які вивчали феномен масової культури, підкреслюють її негативний вплив на процеси культуротворення, зазначаючи, що масова культура – це своєрідна сублімація інстинктів і бажань, завдяки чому індивід знаходиться в перманентному прагненні до споживання. Як зазначає І. Бондаренко, «найбільш концентроване втілення масової культури – кітч (від нім. Kitsch – халтура, несмак, штамп)» [1, с. 172].

У роботі поняття «масова культура» ми розуміємо як специфічний різновид культури, основною метою якої є задоволення потреб і смаків масової аудиторії. Продукти масової культури мають серійний і стандартизований характер, оскільки процес їх створення здійснюється за аналогією з поточно-конвеєрним виробництвом та поширюється за допомогою техніки масмедіа,

звертаючись до мас. Відповідно «масове мистецтво» створюється для масової людини. Масова людина – людина з масовою свідомістю. Головна характеристика масової людини: вона «як усі».

Щодо розроблення понять «популярна культура» та «популярне кіно»... Як вже зазначалось, у науковому обігу в Україні поняття «популярна культура» опрацьовано недостатньо, а поняття «популярне кіно» не використовується як окреме, а лише як синонім поняття «масове кіно». Зауважимо, що в 2016 році в Україні Ковбасюк С. А. захистила дисертацію на тему «Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті – 1580-ті рр.)» за спеціальністю 07.00.02 – Всесвітня історія. Робіт у галузі культурології, в яких би аналізувався феномен популярної культури, в Україні не існує. Повертаючись до праці С. Ковбасюк, зауважимо, що авторка, визначаючи поняття популярної культури пише: «Вона не є народною в значенні, створеної народом для народу, як і не є масовою (адже про масове виробництво можливо говорити лише з часів індустріалізації), але певним синтезом «великої» та «малої» традиції, до якого долучаються в різний спосіб всі верстви суспільства» [4, с. 193]. Під «великою» та «малою» традицію С. А. Ковбасюк розуміє «взаємодії між ідеями «вченої» культури та «низової» [4, с. 26]. Віддаючи належне авторці, зауважимо, що, на наш погляд, визначення поняття «популярна культура» потребує доопрацювання й уточнення.

З кінця 1970-х – початку 1980-х років предметом спеціального аналізу популярна культура стала в англо-саксонських Cultural Studies¹ і постаналітичній американській естетиці (Р. Гогарт, Р. Вільямс, Е. Томпсон, С. Холл, Дж. Фіске, Д. Сторі). Так, Р. Гогарт, Р. Вільямс, Е. Томпсон наголошують на тому, що починаючи з середини ХХ ст. популярну культуру поступово починає витісняти культура масова. При чому першу вони розуміють як культуру робітничих класів, яка щось дає розуму і душі, а другу як культуру споживання.

Дж. Фіске (британський та американський філософ, дослідник масмедіа та популярної культури) у роботах «Телевізійна

культура» та «Нерозуміння популярної культури» висловлює припущення, що популярна культура – це передусім процес, дія, яку аудиторія здійснює щодо творів, репрезентацій та повідомлень, які надаються індустрією культури. Суть цієї дії полягає в тому, щоб надати значення, інтерпретувати, зробити твори, перформанси та репрезентації частиною повсякденного досвіду аудиторії. Теоретик зауважує, що не існує жанрів або творів, які можна було б назвати популярними заздалегідь. Вони стають популярними завдяки інтерпретації реципієнтами. Таким чином, не існує популярної культури, що розуміється як сукупність творів і повідомлень з певними властивостями чи цінностями, а є популярні прочитання різних культурних творів. «Популярна культура виробляється за межами продуктів культурної індустрії з урахуванням інтересів споживачів, тобто популярних інтересів, й ґрунтується на їхніх смаках і уподобаннях» [6]. Хоча Дж. Фіске робить акцент не на аналізі текстів популярної культури, а на процесах її споживання, на інтерпретативній активності реципієнтів, його висновок дає інтенцію до розуміння відмінностей між популярною та масовою культурами.

Д. Сторі виокремлює наступні значення популярної культури: «те, що подобається багатьом людям; нижчі види творчості; творчість, що свідомо прагне завоювати прихильність людей; культура, фактично створена людьми для самих себе. <...> популярна культура – це просто культура, яка широко підтримується або подобається багатьом людям» [17, с. 5]. Автор зауважує, що визначення популярної культури має уміщувати кількісний вимір, але кількісного показника недостатньо для адекватного визначення популярної культури, адже «такий підрахунок майже напевно включатиме офіційно санкціоновану високу культуру, яка з точки зору продажів книжок і платівок, а також глядацьких рейтингів телевізійних інсценізацій класичних творів, може обґрунтовано претендувати на те, щоб бути популярною в цьому сенсі» [17, с. 6]. Проаналізувавши роботи Т. Адорно, Р. Гоггарта, Р. Вільямса, Е. Томпсона, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріда, С. Жиже-

ка та ін. теоретиків, пов'язані з проблемами масової, популярної та високої культури, автор не дає власного визначення поняття «популярна культура», але пропонує кілька підходів до вивчення цього феномену.

На початку ХХІ ст. легітимації популярної культури присвячені роботи М. Галушкі, М. Краєвського, Л. Малві, Х. Н. Паркера, М. Стіглегера, Б. Тшоп, В. Якубовські та ін. Слід також зауважити, що в теоретичних працях Д. Белла, К. Ясперса, Е. Тоффлера, З. Бжезинського, Д. Вайта, М. Маклюена, К. Гірца, Ч. Мукерджі, М. Шадсона та ін., присвячених феномену масової культури, зазначається, що існує й гетерогенна культура, описувати яку з позицій дихотомії масового та елітарного (високого) некоректно, тому що існує тип культури, який за своїми ознаками не вкладається у рамки масового та елітарного. Так, М. Маклюен у роботі «Розуміння медіа» пише, що в ліберальному суспільстві різноманітні культурні патерни можуть виникати як прояв свободи самовираження. Завдяки популярній культурі люди мають можливість реалізувати себе в культурному просторі. Тому популярна культура – це не зло, а благо. Винахід Й. Гуттенберга призвів до популярності книги, популярність карикатурного журналу «зробила Діккенса письменником» [14, с. 183]. Згідно цієї теорії популярна культура не знищила культуру естетів, високу культуру, а демократизувала її. Схожу думку висловлюють Ч. Мукерджі та М. Шадсон у роботі «Новий погляд на попкультуру».

Популярна культура з'явилася задовго до масової культури і до того, як з'явилися масмедіа, як вже зазначалось, автоматично пов'язані з масовою культурою. Розвиток популярної культури пов'язаний з міською культурою, коли такі форми розваг, як виступи гімнастів, фокусників, вуличних співаків і танцюристів були поширені у великих містах стародавнього світу. Слід зазначити, що завжди існував розподіл на культуру високу та низьку, масову та елітарну, критерії першого та другого протягом часу змінювалися. Це стосувалось ієрархії жанрів (трагедія – комедія,

опера-buffa – опера-seria). Як слушно зауважила Н. Жукова, все це існувало в межах професійного мистецтва. Слід зазначити, що і високе (трагедія, опера-seria), і низьке (комедія, опера-buffa) було популярним.

Але існувала і народна культура (фольклор), маргінальна для професійного мистецтва, яка впливала на професійну культуру. «Яскраве підтвердження цього – *commedia dell'arte* – вуличний театр, який згодом став професійним театром, перетворившись з театру «низького», тобто театру народних мас, на театр для усіх верств, навіть для аристократії» [3, с. 65]. Це «для усіх верств» відбиває сенс популярної культури, популярного мистецтва. Популярна культура може у своїй основі мати елітарне, включаючи у свою структуру як рівні, загальнодоступні для розуміння, так і ті, що сприймаються тільки фахівцями. Як приклад можна назвати деякі твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та ін. Н. Лебрехт у роботі «Хто вбив класичну музику?», аналізуючи творчість Й. Гайдна, ставить таке питання: «Як може залежний композитор створити більше 100 симфоній (а крім них багато інших, не менш талановитих творів), не застосовуючи при цьому прийоми, притаманні популярній культурі?» [13, с. 48–49]. У XIX ст. з'являється оперета (італ. *Operetta* — зменшувальне від «опера») – популярний жанр, який вплинув на формування мюзиклу та музичної естради.

Д. Сторі, аналізуючи сучасні визначення популярної культури як протилежності високої культури, і що остання заслуговує лише на моральну та естетичну реакцію, тоді як перша потребує лише поверхневого соціологічного дослідження, щоб розкрити те невелике, що вона може запропонувати. зазначає, що з цим визначенням «багато проблем», адже «Вільям Шекспір сьогодні вважається втіленням високої культури, але ще в XIX столітті його твори були значною мірою частиною популярного театру. Те ж саме можна сказати і про творчість Чарльза Діккенса. <...> те, що починалося як популярне кіно, тепер є прерогативою академіків та кіноклубів» [17, с. 6].

М. Краєвський у роботі «Культура культури популярної» як одну з версій появи популярної культури називає масове видання романів у XIX ст., «їхнє читання не лише маніфестувало наявність вільного часу, але й було джерелом незадоволення повсякденним життям і викликало прагнення до змін, таким чином запускаючи бажання і санкціонуючи споживання.» [11, с. 68]. Згідно з теорією польського науковця, розвиток популярної культури призвів до «популяризації реальності» на початку XXI ст. Суть цього процесу полягає в тому, щоб «поставити соціальну релевантність більшості сфер життя в залежність від необхідності забезпечення індивідів відчуттям реальності. Освіта, релігія, наука, політика, сімейне життя, самовдосконалення та інші сфери суспільного життя, таким чином, стають легітимізованими, впливовими та цікавими для індивідів тією мірою, якою вони за своїми функціями нагадують популярну культуру» [11, с. 83].

Як зазначає Б. Тшоп, «популярна культура характеризується початковою доступністю й легкістю досягнення комунікації, це відкрита культура і, в певному сенсі, універсальна культура» [19, с. 18]. У цьому контексті, безперечно, можна використати й поняття «масове», але, з огляду на те, що поняття «масова культура», «масове мистецтво» ми розглядаємо з погляду культури споживання, на нашу думку, поняття «популярне» найбільш точно відображає сенс мистецтва, зрозумілого і близького для реципієнтів різних верств, диференційованих за соціально значущими ознаками (і для мас, і для ерудитів).

У роботі «Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики» Н. Жукова вводить до наукового обігу поняття «елітарний кітч», зауважуючи, що «в ньому відбувається розмивання кордонів між масовим та елітарним у мистецтві. Культура «елітарного кітчу» багатоманітна і може бути цікавою для всіх: і для мас, і для ерудитів. Тут є зближення з інтелектуальною пародією, грою, самоіронією, естетизованим гротеском класики. Витончена гра на межі бажаності (поетичність, націо-

нальне, жах, краса природи, людини, загадковість) та трюїзмів» [2, с. 229–230]. На наш погляд, те, що дослідниця визначає як елітарний кітч, насправді є тим, що європейські теоретики називають популярною культурою. Так, В. Якубовський зазначає, що «масова культура сьогодні має передусім історичне значення, і можна виокремити два поняття: масова культура і диференційована популярна культура, більш характерна для сьогодення. У певному сенсі цей поділ ілюструє різницю між суспільствами 1950-х років XX століття і сьогоденням» [9, с. 21–22].

Сучасні теоретики (М. Галушка, В. Якубовські) визначають популярну культуру як розвагу, час насолоди і «вона є насолодою сама по собі; у популярній культурі, незважаючи на розмаїття жанрів, домінують споживацько-гедоністичні цінності та досвіди» [7, с. 20]. На їхню думку, популярна культура є джерелом натхнення та ідентифікації, вона формує стиль життя, моду, впливає на бачення світу та формулювання прагнень, особливо для молоді; популярна культура переважно базується на конвенціях, що робить її легкою для сприйняття; популярна культура є комерційно орієнтованою, це сфера ринкових ритуалів різних підприємств, які керуються економічною категорією прибутку [7, с. 20].

Отже, під популярною культурою розуміють культуру, пов'язану (як і масова культура) з розвагами, а також з культурними продуктами, які масово виробляються, поширюються серед широкої аудиторії й споживаються нею. Використання поняття «популярна культура» пов'язане з необхідністю визнання того, що вона є сферою активності споживачів. Щодо зв'язку масової та популярної культури з комерціалізацією, то зауважимо, що комерціалізація відбувається не лише у сфері масового й популярного мистецтва, але й у сфері високого мистецтва.

Естетичний аналіз популярної культури також не залишився поза увагою дослідників (Б. Дземідок, Д. Новіц, В. Вельш Р. Шустерман), які постулюють тезу, що естетика популярного мистецтва може відповідати стандартам високого. Р. Шустерман

розглядає популярну культуру в контексті питання набуття досвіду, стверджуючи, що вона може надати новий сенс поняттю естетичного. «Найважливішою і найсвоєчаснішою причиною захисту популярного мистецтва, – пише Шустерман, – є те, що воно дає нам (навіть інтелектуалам) надто багато естетичного задоволення, щоб ми могли погодитися з його тотальним засудженням як чогось низького, дегуманізуючого, естетично невартісного» [Цит. за: 8]. Популярне мистецтво задовольняє естетичні потреби багатьох людей з тієї причини, що високе мистецтво (особливо авангард) більше не задовольняє ці потреби або задовольняє їх значно меншою мірою, ніж раніше, але ці потреби не перестали існувати.

Виникає питання: у чому полягає популярність тих чи тих явищ/творів, і що визначає цю популярність? Однією з можливих відповідей може бути те, що ці явища і твори є популярними тому, що вони «надають різноманітні задоволення індивідам, диференційованим за соціально значущими ознаками (стать, вік, місце проживання, освіта, становище в соціальній ієрархії тощо)» [15, с. 13]. Таким чином, популярним може стати все, що дає змогу самореалізуватися індивідам з різними потребами, бажаннями чи прагненнями. Інакше кажучи – те, що є полісемантичним (багатозначним), або, відкритим для безлічі прочитань. Як зауважує В. Буршта: «Популярна культура сьогодні не є прикладом експлуатації та технічного відтворення, а задовольняє потреби й бажання відповідно до певного, але, тим не менш, автентичного смаку. Сьогодні ми всі маємо автономію у виборі того, які культурні репрезентації ми визнаємо своїми власними» [Цит. за: 15, с. 13]. Згідно з теорією Д. Фіске, «чим популярніший той чи той текст, тим імовірніше, що він є «відкритим», що дає змогу індивідам з різним ступенем освіти, різних соціальних страт витягувати з нього смисли, які збігаються з їхніми власними ідентифікаціями» [6].

Отже, поняття «популярна культура» не є синонімом поняття «масової культура», а є культурою, в якій учасник вибирає,

а не отримує повідомлення, що передаються. Відмінність популярної культури від масової полягає в тому, що масова культура звернена до певного універсального адресата, тоді як популярна культура у своєму розмаїтті пропонує свою продукцію безлічі внутрішньо різноманітних адресатів. Так, наприклад, американські серіали дивляться люди з абсолютно різним рівнем освіти, соціальними і культурними традиціями. Популярна культура більшою мірою, ніж масова, наближена до образів, мови та ідеалів народної культури й реалістичніше відображає міфи та орієнтири масової свідомості. Однак, популярна культура відрізняється від народної своєю монофункціональністю: якщо народна культура виступає медіатором соціально значущого досвіду, то популярна культура – це насамперед культура дозвілля.

Поняття масової культури тісно пов'язане з розвитком масмедіа, які впродовж ХХ ст. почали надавати культурні продукти (одночасно ідентичні повідомлення) величезній групі людей, «це передача великій масі реципієнтів однакового або схожого змісту, який надходить з небагатьох джерел; це також стандартизація форми, зведена до розваги великих мас людей» [10, с. 110]. Завдяки засобам масової інформації реалізуються два основні критерії масової культури: кількість і стандартизація.

Популярна культура – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, близьких до повсякденного досвіду й включених в повсякденність; завдяки популярній культурі мистецтво проникає у звичай та умови повсякденного життя. Популярна культура дає змогу великим гетерогенним масам людей колективно ідентифікуватися. «Вона відіграє інклюзивну роль у суспільстві, оскільки об'єднує маси навколо ідеалів прийнятних форм поведінки. Поряд із формуванням почуття ідентичності, яке пов'язує індивідів із суспільством, споживання предметів попкультури часто підвищує престиж індивіда в групі однолітків» [16]. Отже, популярна культура приваблює людей тим, що надає можливості як для індивідуального щастя, так і для згуртування спільноти. Функції популярної культури: розважальна та компенсатор-

на. Популярна культура є своєрідним результатом можливостей завдяки функціям, які вона виконує, зокрема, компенсаторній (тобто можливості для реципієнта пережити замісні емоції).

Як відомо, наймасовішим з усіх видів мистецтва є кіно. Але існує кіно елітарне й існує кіно масове. Водночас популярним може бути як перше, так і друге. Не занурюючись в докладний аналіз особливостей масового та елітарного кіно, зауважимо, що масове кіно – кіно, що не несе глибокого смислового навантаження і звернене до універсального реципієнта (адресата); елітарне кіно, як правило, несе в собі глибокий, часто прихований сенс; кіно, розраховане на підготовленого реципієнта.

Виникає питання: що таке кіно популярне, у чому його особливість?

Вважається, що масове кіно зародилося в Голлівуді. В опозиції до нього був європейський кінематограф, прив'язаний до традиції автора в кіно. Розвиток індустрії в США призвів до того, що Голлівуд, який був синонімом комерційного (масового) кіно, зазнав змін, не зосереджуючись виключно на фільмах для широкої публіки, але також і на мистецьких творах. Однак вже на початку ХХ ст. у Голлівуді знімалися фільми, наприклад, такі як «Золота лихоманка» Ч. Чапліна. Як охарактеризувати цей фільм: як мистецький твір чи як масовий з огляду на кількість глядачів, які його подивилися? Наша відповідь: це кіно популярне. Популярне кіно теж може бути комерційно вигідним (як правило, таким воно і є).

Глядач є активним у ставленні до твору мистецтва. Він шукає в ньому підказки й реагує на них за допомогою когнітивних здібностей, які він набув через контакт з іншими творами мистецтва та в повсякденному житті. «Глядач може піднятися на рівень абстракції і надати сенсу сюжету, створюючи таким чином експлікаційний смисл» [9, с. 110]. Американський теоретик кіно Д. Бордвелл зазначає, що реципієнт може також надавати імпліцитного та симптоматичного значення, інтерпретуючи той чи той кінотекст. Усі ці рівні сприйняття й інтерпретації кінотек-

стів можуть мати місце під час перегляду також елітарного кіно та кіно популярного.

Популярне кіно (так само як і елітарне) може відображати певні наративи, свідомі та несвідомі ідеї, що діють у суспільстві та культурі. З одного боку, в популярному кіно можна знайти теми та проблеми, якими живе суспільство. Так, Л. Малві в роботі «Візуальна насолода та наративне кіно» порушує гендерні проблеми на матеріалі в популярному кіно. Авторка пише про те, як популярне кіно продукує та відтворює те, що вона називає «чоловічим поглядом». З іншого боку, воно дає можливість втекти від повсякдення у інші світи, які пропонує кіно, можливість відпочити, компенсувати те, чого у цьому повсякденні немає, навіть пережити катарсис. Розважальні фільми (а популярне кіно – це насамперед розважальне, рекреаційне кіно) можуть кидати виклик нашому сприйняттю настільки ж складними способами, як і ті, що зачіпають серйозні та складні теми. Д. Сторі, М. Краєвський, Т. Павлус, Л. Мальві виокремлюють наступні теми, які використовує популярне мистецтво: маскулінність, жіночність, материнство, батьківство, родинні зв'язки тощо. Насправді тем багато, аналізу їх втілення в популярному мистецтві, зокрема в кіно, може бути присвячена окрема робота.

Отже, *популярне кіно* – полісемантичне кіно, звернене до реципієнтів, диференційованих за соціально значущими ознаками (вік, освіта, соціальний стан тощо), яке має розважальну та компенсаторну складову.

Дослідження популярного кіно, його семантики, впливу на повсякдення і на культуротворчість є актуальним і перспективним. До речі, фільм-нуар починався як зневажений популярний кінематограф, а за тридцять років став арткінематографом. Популярна культура й популярне мистецтво – це «місце», де можна досліджувати конструювання повсякденного життя. Популярне кіно, незалежно від віку глядачів, які його дивляться формує світ повсякденного життя людини, коментує досвід і зачіпає майже

всі аспекти соціальної реальності, а тому впливає на культуротворчі процеси.

Висновки. У XX–XXI ст. відбулися глибокі зміни в усіх сферах суспільного життя і, насамперед, у суспільній свідомості. Перетворення призвели до вільної міграції ціннісних пріоритетів за шкалою культурної девіації. Культура останніх десятиліть стає ареною зіткнення різних ціннісних орієнтацій. Поряд з іншим, здійснюється спроба поєднати цінності раціональної культури з ірраціональними.

Домінації, що вважаються в раціоналістично орієнтованому суспільстві девіантною або маргінальною поведінкою, виходять на поверхню і легалізуються як звичайні форми життєдіяльності. До них відносяться, зокрема, і зміна погляду на представлених кінематографом «непрофесіональних професіоналів», прийнявши форму соціально і культурно прийнятного в сучасному суспільстві. Бета-герої як носії нових цінностей прагнуть подолати всі межі й демонструють своєю поведінкою небажання чи неможливість адаптуватися до суспільства, визнавати його закони. За рівних умов вони можуть стати розбійниками, вбивцями, але також революціонерами, терористами, героями – представниками і носіями як соціальної деструкції, так і прогресивних соціальних перетворень.

Із зазначених у статті прикладів випливає, що те, хто і що визначається як відхилення від норми, значною мірою залежить від того, хто є соціальним авторитетом і в чийх руках зосереджена влада, що дозволяє його закріпити. За останні роки такі стилі поведінки, які традиційно вважалися девіаціями, були підданими перегляду і дедалі більшого поширення набуває думка про право на гетерогенність.

На початку XXI століття ми відчуваємо значні трансформації у світоглядній свідомості людства, що формує нову аксіосферу, яка включає побудову нових цінностей і ціннісних орієнтацій. Це виражається в змістовному відношенні людини до соціальної дійсності та в цій якості визначає мотивацію її пове-

дінки, робить істотний вплив на всі сторони людської діяльності. Кінопродукція як інструмент створення аксіосфери є одним з основних носіїв і трансляторів цінностей, якими насичується аудиторія.

Структурування нового образу бета-героя, яке реалізуються в Голлівудському кінопросторі, стає інструментом впливу і насадження нових цінностей, оскільки відбувається не тільки переосмислення й прийняття образів «непрофесійних професіоналів», а й неусвідомлене наслідування. За рахунок такого конструювання ціннісних зразків народжується новий образ неідеального героя, який стає результатом правових, наукових, технічних, маскультурних та інших практик, поєднаних в активному конструюванні його як культурного об'єкта.

У культурному просторі відбувається кардинальна зміна в ставленні людини до самої себе, до оточення, яке ґрунтується на проєктивних практиках щодо популярних кіногероїв, презентованих сучасним голлівудським кіно. Механізми соціокультурного впливу на Я-образ включають в себе складові візуального та вербально-поведінкового спостереження за бета-героями з екранів, порівняння і зіставлення власного образу професіоналізму з уявленнями представників референтних мікрогруп (родинами та групами однолітків), реакцій на оцінку соціального середовища (нормалізацію, ідеалізацію або ж аутостигматизацію) до образу «непрофесіонального професіоналу». Результатом включення зазначених механізмів стає не тільки інтеграція або дезінтеграція особи з відповідними установками у соціокультурне середовище, а й зміна самого середовища.

Література:

1. Delaney T. Pop Culture: An Overview. URL: https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview (дата звернення: 01.03.2024).
Бондаренко І. С. Вплив масової культури на сучасні споживчі практики. // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2014, № 1101, С. 171–174.
2. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід не-класичної естетики: Монографія. К.: Вид.: ПАРАПАН, 2010. 244 с.
3. Жукова Н. А. Дихотомія «високе - низьке», «елітарне - масове»: досвід опрацювання проблеми // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія / за заг. ред. д. політ. н., проф. К. В. Балабанова. Маріуполь: Видавництво МДЮУ, 2011. Вип. 1, С. 64–71.
4. Ковбасюк С. А. Популярна культура ранньомодерних Нідерландів (1480-ті–1580-ті рр.): дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2016. 278 с.
5. Eco, U. Der ewige Faschismus. München: Carl Hanser Verlag, 2020. 77 s.
6. Fiske, John. Understanding popular culture. URL: <https://bcourses.berkeley.edu › files › download> (дата звернення: 28.02.2024).
7. Gałuszka, M. Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej. Łódź: Akademia Medyczna, 1996. 264 s.
8. Dziemidok, B. Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej...? URL: <https://academic-journals.eu › download › 4-estety...PDF> (дата звернення: 01.03.2024).
9. Jakubowski, W. Edukacja w świecie kultury popularnej. Kraków: Impuls. 2011. 248 s.
10. Jaskulska-Dwurażna, K. Kultura popularna – kultura społeczeństwa ponowoczesnego. // Kultura popularna w medialnych kontekstach. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych, 2014, s. 107–125.
11. Krajewski, Marek. Kultury kultury popularnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005. 350 s.
12. Kultura masowa a kultura popularna – różnice. URL: <https://eszkola.pl/wos/kultura-masowa-a-kultura-popularna-7106.html> (дата звернення: 23.02.2024).
13. Lebrecht, Norman. Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics. Birch Lane Pr, Secaucus, New Jersey, U.S.A., 1997. 455 p.
14. McLuhan, M. Understanding Media. The extensions of man. London and New York: The MIT Press, 1994. 389 p.
15. Pawlus, T. Kultura popularna a kultura medialna – wybrane problemy teorii i rzeczywistości. URL: Kultura popularna w medialnych kontekstach.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

- Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych, 2014, s. 11–28.
16. Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London: Routledge, 2018. 302 p.
 17. Trzop, B. Typy kultury popularnej na łamach czasopism kobiecych. Zielona Góra. Wydawnictwo: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2005. 212 s.
 18. Trzop, B. Kultura masowa i kultura popularna – tradycja i nowe trendy w analizie zjawiska. URL: <https://zbc.uz.zgora.pl/repozytorium/Content/59080/download/> (дата звернення: 23.02.2024).

SURNIN Mykyta,
*Master's degree (Stage-director),
Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
surninmykyta@gmail.com*

POPULAR CULTURE AND POPULAR CINEMA: TOWARD A DEFINITION OF THE CONCEPTS

Abstract. The article is devoted to the problem of presenting professional incompetence in Hollywood film productions. It was concluded that the construction of images of “incompetent professionals” in the plots of the considered films is carried out in the direction of creating images of film heroes consisting of positively and negatively colored features: kind, cheerful, carefree and boastful on the one hand, and professionally undefined, irresponsible, greedy, insidious on the one hand and dissatisfied with the world. Such a dichotomy creates an impression of similarity with a real person and attracts the viewer, automatically pushing the reference movie hero to the sidelines, leaving in the past. The thematic content of the film production is analyzed, the main factors used to create and popularize the positive image of “non-professional professionals”, the image of the newest film hero of the modern socio-cultural reality are determined. It was determined that massification, as a process and result of the global influence of popular cinema on people's thinking, is manifested in the formation of a picture of the world, which is a cognitive structure of perception of reality. This leads to the creation of a special media picture of the world, which is the result of constant

information expansion aimed at understanding the world, and causes constant manipulation of the content of the individual's consciousness. Film production, in this regard, imitates reality, creating visual and verbal pictures that have a direct impact on the psyche and behavior of people, forming social stereotypes.

Keywords: Mass culture, Elite culture, High art, Low art, Kitsch, Popular culture, Popular cinema.

References:

1. 1. Delaney T. Pop Culture: An Overview. URL: https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview (дата звернення: 01.03.2024).
Bondarenko I. S. Vplyv masovoi kultury na suchasni spozhyvchi praktyky. // Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. 2014, № 1101, S. 171-174.. [in Ukrainian].
2. Zhukova N. A. Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky: Monohrafiia. K.: Vyd.: PARAPAN, 2010. 244 s. [in Ukrainian].
3. Zhukova N. A. Dykhotomiia «vysoke nyzke», «elitarne masove»: dosvid opratsiuvannia problemy // Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia / za zah. red. d. polit. n., prof. K. V. Balabanova. Mariupol: Vydavnytstvo MDUIu, 2011. Vyp. 1, S. 64-71. [in Ukrainian].
4. Kovbasiuk S. A. Populiarna kultura rannomodernykh Nederlandiv (1480-ti – 1580-ti rr.): dys. ... kand. ist. nauk. Kyiv, 2016. 278 s. [in Ukrainian].
5. Eco, U. Der ewige Faschismus. München: Carl Hanser Verlag, 2020. 77 s. [in Germany].
6. Fiske, John. Understanding popular culture. URL: <https://bcourses.berkeley.edu/files/download> (дата звернення: 28.02.2024). [in English].
7. Galuszka, M. (1996). Between pleasure and ritual. The television series in popular culture. [in Poland].
8. Dziemidok, B. Czy sens i znaczenie współczesnej sztuki popularnej...? URL: <https://academic-journals.eu/download/4-estety...PDF> (дата звернення: 01.03.2024). [in Poland].
9. Jakubowski, W. (2011). Education in the world of popular culture. [in Poland].
10. Jaskulska-Dwurażna, K. (2014). Popular culture - the culture of postmodern society. [in Poland].

11. Krajewski, Marek. Kultury kultury popularnej. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005. 350 s. [in Poland].
12. Mass culture vs popular culture - differences. URL: <https://eszkola.pl/wos/kultura-masowa-a-kultura-popularna-7106.html> [in Poland].
13. Lebrecht, Norman. Who Killed Classical Music? Maestros, Managers, and Corporate Politics. Birch Lane Pr, Secaucus, New Jersey, U.S.A., 1997. 455 p. [in English].
14. McLuhan, M. Understanding Media. The extensions of man. London and New York: The MIT Press, 1994. 389 p. [in English].
15. Pawlus, T. Kultura popularna a kultura medialna – wybrane problemy teorii i rzeczywistości. URL: Kultura popularna w medialnych kontekstach. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego Wydział Psychologii i Nauk Humanistycznych, 2014, s. 11-28. [in Poland].
16. Storey, John. Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. London: Routledge, 2018. 302 p. [in English].
17. Trzop, B. (2005). Types of popular culture in the pages of women's magazines. [in Poland].
18. Trzop, B. Mass culture and popular culture - tradition and new trends in the analysis of the phenomenon. URL: <https://zbc.uz.zgora.pl/repozytorium/Content/59080/download/> [in Poland].

Олена ЧЕРВОНЮК,

*провідна редакторка, Інститут культурології Національної
академії мистецтв України,
lentochka0804@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5010-0059>*

УКРАЇНСЬКЕ В МИСТЕЦЬКИХ ГАЛЕРЕЯХ ТА МУЗЕЯХ НЬЮ-ЙОРКА

242

Анотація. Стаття досліджує тенденції в розвитку, трансформації, розповсюдженні на теренах Нью-Йорка української культури, що, на думку авторки, відкриває нове розуміння для світу української національної ідентичності. Представлені три локації, що різняться наповненням, виконавцями, часовими відрізками, але наголошують на спільній ідеї-заклику до світового співтовариства побачити важливість процвітання української державності, збереження ідентичності нації, підтримку світу для кожного українця. Одна з локацій від протестного графіті-художника Бенксі, який своїми роботами показує світу, що сьогоднішня привнесла нові відриси (не до стріт-арту) – до війни: міський простір заповнився написами, малюнками з глибоким патріотично-філософським підтекстом, націєтворчим наповненням та ідеєю світу без зла. На віцілих після обстрілів стінах українського урбаністичного простору можна вирізати руку майстра – нещодавно засекреченого райтера Бенксі, який вкладає у свої роботи особливий зміст і незвичну до сьогодні

філософію: вціліла стіна – врятовані життя. Культурну спадщину кожного народу становить, насамперед, його інтелектуальна складова, людський фактор, тому наразі визріла потреба зробити розвідку щодо відображення саме цієї тематики у творіннях майстрів щодо українського на теренах сучасного, охопленого війною, міського простору України та на майданчиках столиці світу – Нью-Йорка. Виокремлюються, на наш погляд, із загального доробку вуличної картинної галереї нові зображення «під кулями» на стінах українських міст, підданих варварському руйнуванню. Саме таке мистецтво відображає дух та нескореність нації.

Крім того, у статті наголошується на важливості підтримки української культури в зарубіжжі, а саме в Нью-Йорку. Прикладом таких локацій є галерея Mriya та The Ukrainian Museum. Галереї та музеї з інсталяціями українських митців не лише пропагують українське мистецтво, а й збирають донати на підтримку українського народу в протидії нападникам.

Ключові слова: Бенксі, Нью-Йорк, стріт-арт, галерея Mriya, публічний простір, The Ukrainian Museum.

Olena CHERVONIUK,

*leading editor, Institute for Cultural Research
of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv*

UKRAINIAN IN ART GALLERIES AND NEW YORK MUSEUMS

Abstract. The article examines the trends in the development, transformation, distribution in the territory of New York of Ukrainian culture, which, according to the author, reveals a new understanding for the world of Ukrainian national identity. There are three locations that differ in filling, performers, time segments, but emphasize the common idea – a call to the world community to see the importance of the prosperity of Ukrainian statehood, to preserve the identity of the nation, to support the world for every Ukrainian. One of the locations from the protest graffiti-artist Banksy, who, by his work, shows the world that today has brought new disgust (not to the street art)–before the war: the city space was filled with inscriptions, drawings with deep patriotic and philosophical implications, national filling and the idea of the world without evil. On the walls of the Ukrainian urban space survived after shelling, you can distinguish the hand of a master – a recently classified river Banksy, which puts special content and unusual philosophy in his works: the wall is survived – life saved. The cultural heritage of each nation is, first and foremost, its intellectual component, the human factor, so now there is a need to reconnaissance about the reflection of this topic in the creations of masters regarding the Ukrainian in the ter-

ritory of modern-day, the city-covered Ukraine, the urban space of Ukraine and at the sites of the capital of the world–New York. In our opinion, new images “under bullets” on the walls of Ukrainian cities subject to barbaric destruction are distinguished from the general work of the street gallery. It is this art that reflects the spirit and insubordination of the nation.

In addition, the article emphasizes the importance of supporting Ukrainian culture abroad, namely in New York. An example of such locations is the Mriya and The Ukrainian Museum gallery. Galleries and museums with the installations of Ukrainian artists not only promote Ukrainian art and also collect donations in support of the Ukrainian people in counteracting the attackers.

Keywords: Banksy, New York, Street Art, Mriya Gallery, Public Space, The Ukrainian Museum.

Довготривала історія вкорінення української культури на Американському континенті відома сьогодні широкому загалу. Чого лише варті «Щедрик» Миколи Леонтовича чи неповторний голос Квітки Цісик? Прогулянки вулицями світової столиці Нью-Йорка переповнені не лише жовто-блакитними знаменами на вікнах будинків чи різноманіттям української говірки, а й мистецьким простором з українським акцентом. Можна назвати безліч фестивалів української культури, що постійно відбуваються на теренах великого міста, як-от: Ukrainian Contemporary Music Festival (UCMF) 2025 року; Фестиваль української культури «Проти течії» (Against the Current) з 1 по 31 жовтня 2025 року; 49-й щорічний Український фестиваль Святого Юрія з 16 по 18 травня 2025 року; Українські вечорниці в G-Gallery 30 квітня 2023 року та багато інших. Також широко представлені українські вистави постійних театральних труп та гастрольні тури українських театрів: «Конотопська відьма» від Національного академічного театру імені Івана Франка (2025);

вистава до дня народження Тараса Шевченка від Українського театру Івана Бернадського в Нью-Йорку (2024); «Котигорошко» від театру-студії «ESSENCE» тощо. Сучасні українські співаки підтримують земляків та щедро збирають донати завдяки своєму таланту. З мешканцями Нью-Йорка, українцями і не тільки, ділилися своєю творчістю Артем Пивоваров, Максим Бородин, Domey, YakTak, Святослав Вакарчук, Олександр Пономарьов, Дідзьо, «Бумбокс». І все це не є повним переліком мистецьких подій за участі українських творців.

Менш видовищними є виставки картин, фоторобіт, інших інсталяцій у галереях та музеях, проте рукотворні роботи українських художників розповідають світу про Україну голосно, якісно, вдало. Не можна розповісти про всі такі майданчики, що виникли останніми роками в Нью-Йорку, але на прикладі деяких локацій можливо показати важливість їхньої роботи.

Насамперед скажу про неукраїнського художника зі світовим іменем Бенксі, виставку робіт якого вдалося відвідати в березні 2023 року. У Нью-Йорку дуже різноманітна публіка, недарма це місто називають столицею світу, аж раптом за назвою заходу «Banksy in New York. Defaced an unauthorized exhibition» (іл. 1) на самому вході перед очами відвідувачів постала дошка з написами крейдою про Україну, проти війни, за мирне життя (іл. 2). Також одним з експонатів виставки був порічний опис доробок Бенксі. Завершальним роком на той час був 2022. Саме це й був рік творчості митця в Україні.



Іл. 2. Дошка відгуків на вході до виставки Banksy in New York. Defaced an unauthorized exhibition, NY. Фото Олени Червонюк.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

Самі роботи райтера з України представити в музеї неможливо, бо специфіка виконання на будівлях не дає такої змоги. Численним відвідувачам презентували світлини. Серед них зображення гімнастки, що балансує головою донизу на руїнах (іл. 3). Це фото не супроводжувалося жодними коментарями, бо саме за себе говорить.



Іл.3. Banksy. Україна. Фото з екрана.

Крім того, світлини ще шести робіт, зроблених на стінах розбомблених будинків деокупованих територій Києва та Київської області, стали експонатами цієї виставки, а саме такі графіті:

– бородатий чоловік, що купається у ванні (село Горенка) (іл. 4);



Іл. 4. Banksy. Село Горенка, Україна. Фото з екрана.

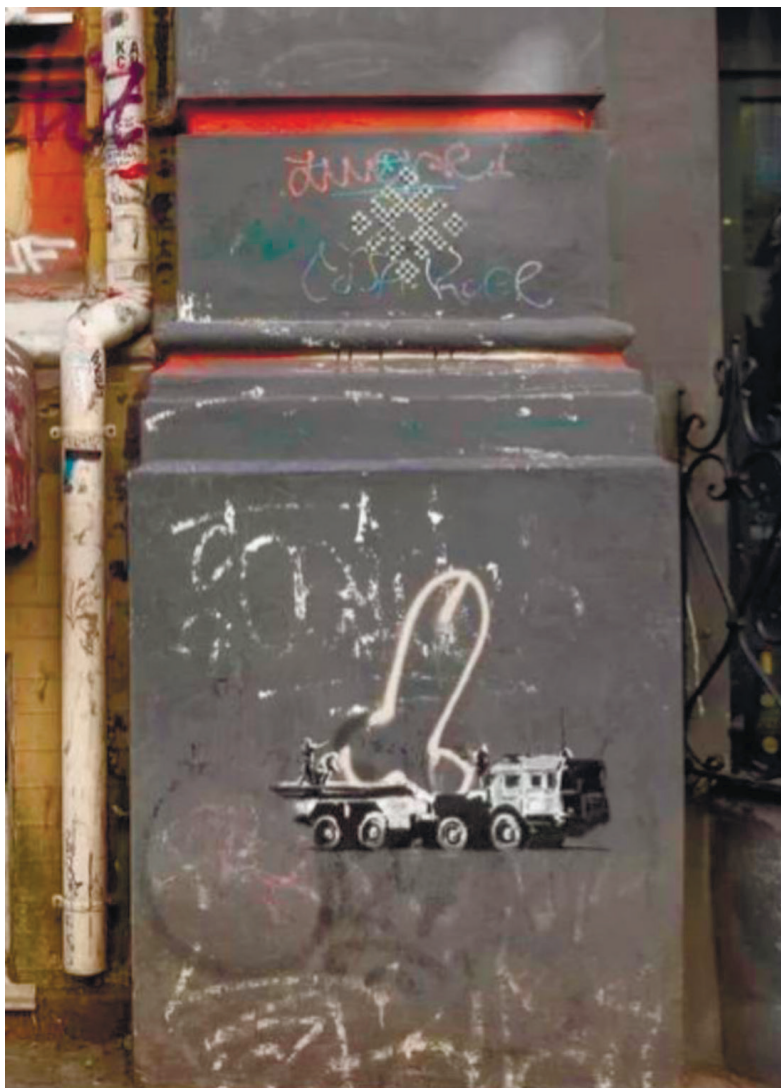
У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

- жінка в халаті та бігуді на голові в протигазі та з вогнегасником (іл. 5) (місто Гостомель);



Іл. 5. Banksy. Місто Гостомель, Україна. Фото з екрана.

- мобільна ракетна установка з чоловічим статевим органом замість боезаряду (іл. 6) (місто Київ);



Іл. 6. Banksy. Місто Київ, Україна. Фото з екрана.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

- двоє дітей граються на чомусь схожому на гойдалки, а натомість це «фризький кінь» або ж протитанковий «їжак» (іл. 7) (місто Київ);



252

Іл. 7. Banksy. Місто Київ, Україна. Фото з екрана.

- гімнастка зі стрічкою на вершині зяючого отвору (іл. 8) (місто Ірпінь);



Іл. 8. Banksy. Місто Ірпінь, Україна. Фото з екрана.

- дитина кидає чоловіка (володимир путін?) на підлогу в протистоянні з дзюдо (іл. 9) (місто Бородянка).



Іл. 9. Banksy. Місто Бородянка, Україна. Фото з екрана.

Усі ті образи є алегоричними. Деякі паралелі зчитуються дуже просто й прозоро, як-от: перемога в протиборстві над путіним, незламність життя навіть на руїнах тощо. Більш складно зчитати інформацію із зображення з дітьми, що граються на гойдалці, а насправді то «фризький кінь». Порода була виведена в XVI–XVII століттях шляхом схрещування іспанських коней з нідерландською важкою «холоднокровоною» породою в період окупації Нідерландів Іспанією. На Заході цих коней іноді називають «чорними перлинами». Порода фризьких коней двічі побувала на межі вимирання, але була врятована нідерландськими конярами. Така аналогія перемоги життя над смертю, свободи над гнобленням наскрізна в доробках Бенксі,

що стало дотичним і до робіт, створених на підтримку нашої держави.

Відвідування таких локацій, на власному досвіді, зазвичай супроводжується асоціативним навіюванням. Подекуди роботи зовсім не дотичні до того, що нагадують, бо просто перекликаються кольори, і написані ті полотна багато раніше згадуваної нами події. Не буває нічого випадкового. Просто погляньте на роботу Бенксі із зображенням жовтої качки на синій воді (іл. 10), під якою заховалася чи то хижа риба, чи то вороже налаштований підводний човен. Чи не нагадає це передбачення сьогоденних подій?



Іл. 10. Banksy. *Laugh Now* (Смійтеся зараз). 2003. Silkscreen print. Фото Олени Червонюк.

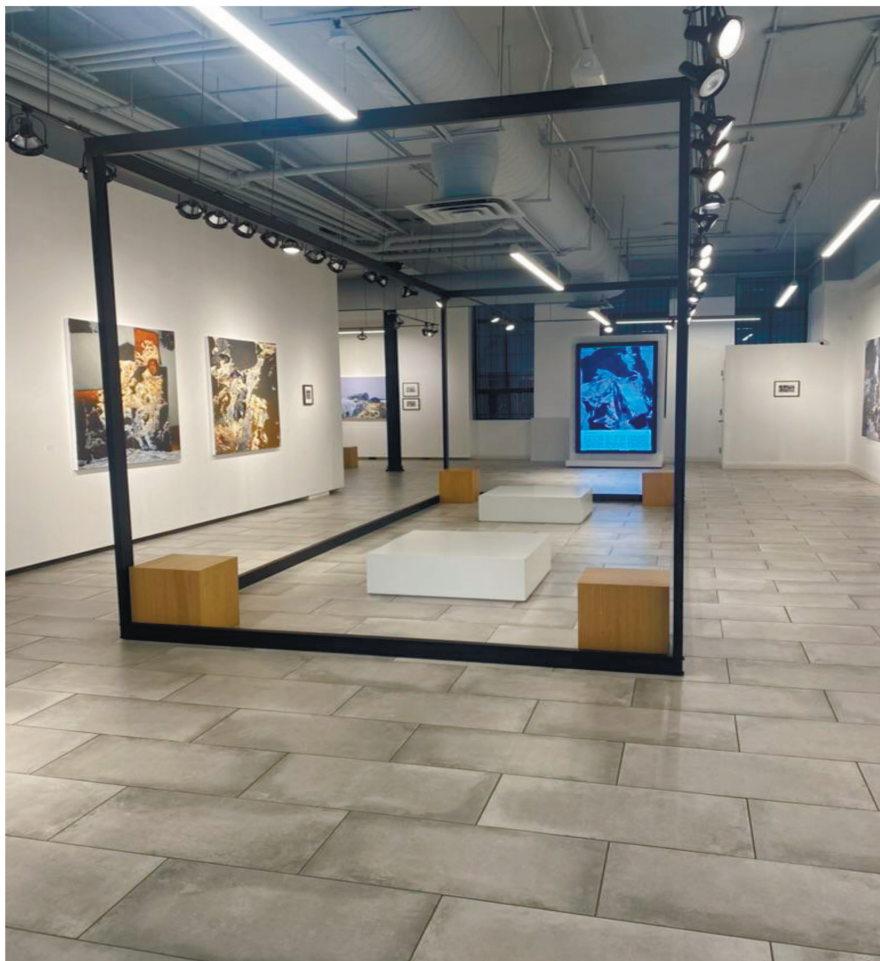
Mriya Gallery. First Ukrainian art gallery in NYC

Галерея *Mriya* (іл. 11) має беззаперечну місію забезпечити платформу для нових та недостатньо представлених міжнародних проблем, які висвітлюють у своїх роботах сучасні молоді художники з українським корінням та широкими поглядами на життя. *Mriya* – це міждисциплінарний мистецький простір з глибоко вкоріненою відданістю позитивному соціальному впливу.



Іл. 11. Галерея *Mriya*. 101 Reade St, NY. Фото Олени Червонюк.

З 1 жовтня 2025 року цей простір наповнили полотна Denis Sarazhin (іл. 12). Сучасний художник, що веде діалог з абстракцією, народжений в Україні, сьогодні живе та творить у Нью-Йорку. Десять відсотків від продажу картин підуть на донати для підтримки нашої країни в боротьбі проти чумної навали. І так відбувається з будь-якою виставкою в цій галереї.



Іл. 12. Інсталяція колекції Denis Sarazhin *The Beast and the Sky*.
Фото Олени Червонюк.

Цей сучасний автор досліджує взаємодію між абстракцією та пропозицією. Відкидаючи буквальний наратив, картини цієї колекції підкреслюють делікатні, відкриті форми, які залишаються навмисно невіршеними. Цей підхід пропонує глядачам розвивати власні асоціативні читання, врівноважуючи ясність і двозначність за допомогою стриманих жестів і форми. Його творчість заохочує споглядання сприйняття та динамічного характеру інтерпретації.

Denis Sarazhin закінчив Харківську державну академію дизайну і мистецтв у 2008 році. Його виставки відкривалися в галереях Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Штутгарта та Києва, а його роботи зберігаються в колекції New Salem Museum. Працює художник переважно олійними фарбами на полотні.

Представлена колекція об'єднана назвою *The Beast and the Sky*. Подвійна суть людини як звіра, так і мрійника, прив'язаного до землі, що нескінченно прагне до неба, відображена в полотнах. Кожна робота випромінює ненаситний голод, підживлений руйнівною стихією. Творіння художника знаходяться на межі звірячого й божественного, людського та трансцендентного, створюють напругу між інстинктом і насильством, а також між небесним імпульсом міфу, творчістю та зростанням. Погляд у небо тут означає не тільки амбіції доторкнутися до небес, але й людську здатність знаходити порядок у абстракції – зрозуміти значення мінливих синіх фарб на картинах чи то для керування життям, чи то для подиву від цього світу.

Як і середньовічний бестіарій, який колись використовувався для каталогізації як реальних, так і уявних істот як носіїв символічного значення, частину цієї виставки також можна сприймати як абстрактний бестіарій, що каталогізує збирачів вітру та охоронців заборонених садів. Художник підкреслює роль фігуральності у своїй абстракції: відсутність конкретних об'єктів, що співіснують зі стійким почуттям образності, усуває бар'єри між глядачами з різних культур та з різним життєвим досвідом. Така цілеспрямована відкритість провокує

інтерпретацію, запрошуючи глядачів розшифрувати власні бажання, об'єднуючи їх конструкторами особистого міфу в кожній картині, так само, як людство колись знаходило звірів і богів у зірках і хмарах. Результатом є спільний уявний простір, який нагадує нам, що уява й емпатія невіддільні й залишаються одними з найбільш невід'ємних рис людства.

Термін «звір» стає синонімом до всіх органічних істот, чи то позаземну істоту, чи то будь-якого мешканця планети Земля, людину й тварину. Така позиція ставить виклики: чи людство піднесене над природою, чи назавжди невіддільне від неї? Суперечка між нашими тваринними інстинктами та невпинним прагненням до зірок може свідчити про те, що прогрес може бути побічним продуктом нашого бажання заперечувати власну тваринність. Відчуваючи менше звіра в собі, ми створили власних монстрів – машини сучасної епохи. У нашому прагненні стати богами ми ризикуємо знищити саму Землю, з якої походимо. А чи правда прогрес наближає нас до трансцендентності? І чи варто за прагнення досягти зірок заплатити людськістю? Як уже наголошувалося вище, виникає певне навіювання щодо зв'язку цих абстрактивних робіт з сучасними невтішними подіями в Україні. У кожному полотні бачиш не лише свого власного монстра, а радше того страшного ворога, який намагається знищити нашу ідентичність (іл. 13).



Іл. 13. Denis Sarazhin. *What if Our Shadows are Waiting to be Free* (Що робити, якщо наші тіні чекають, щоб бути вільними). 2025. Oil on canvas. 40x40 inch. Фото Олени Червонюк.

Навіть просто прогулянка вулицями Нью-Йорка зараз, восени, нагадує про Україну. Не лише синьо-жовті кольори викликають такі асоціації, а й звичайні вуличні вітрини з сезонними продуктами та квітами, бо то гори помаранчевих гарбузів та оберемки соняшників (іл. 14). Такі екстер'єри мовчки наголошують на дотичності культур з різних континентів – української та американської.



Іл. 14. Вітрина магазину навпроти галереї Mriya, NY. Фото Олени Червонюк.

Не є несподіванкою побачити картини вдовж Тайм Сквер. Якраз під час моєї прогулянки презентував свої роботи Brian Josselyn. І знову вражають кольори та схожість природи Америки та України. На деяких картинах художника можна побачити жовті соняшники під синім небом (іл. 15). Це знову говорить про близькість культур, про спорідненість.



Іл. 15. Brian Josselyn. North fork sunflower field. 30x50 inch. Acrylic on canvas. Фото Олени Червонюк.

І це не остання асоціація з Україною під час прогулянок вулицями Манхеттена. Навпроти наступної локації, про яку ми з вами поговоримо, знаходиться Українська католицька школа Святого Юра (іл. 16). Ми не у Львові. На жаль, Україна тепер скрізь, на щастя, українці вміють берегти свою ідентичність.



Іл. 16. Українська католицька школа Св. Юра. НУ. Фото Олени Червонюк.

The Ukrainian Museum

Не лише сучасне мистецтво представлене на просторах Нью-Йорка. Третя локація – це The Ukrainian Museum (іл. 17).



Іл. 17. *The Ukrainian Museum*. 222 E 6th ST, NY. Фото Олени Червонюк.

Крім сувенірної крамнички на вході, відвідувачі можуть переглянути експозиції на двох поверхах будівлі. На сьогодні одна локація представляє давню історію української жінки в США. Озираючись на еволюцію української феміністичної традиції, ця виставка вшановує 100-річчя Української національної жіночої ліги Америки (UNWLA) та внесок її членів на глобальну арену дипломатії. Назва походить від *Першого Вінка (First Wreath)*, знакового феміністичного альманаху 1887 року, що об'єднує жінок з українських громад під владою габсбургів та царів. «Обов'язки українських жінок за океаном» (“The Duties of Ukrainian Women Beyond the ocean”) були сформульовані в промові, написаній президенткою UNWLA Оленою Лотоцькою для Міжнародного конгресу українських жінок 1934 року в Станіславові.

З 1925 року UNWLA переживає хвилі міграції та історичних збоїв, що, за словами доктора словесності Марти Кіхоровської Кебало, «феміністська чутливість може співіснувати з націоналізмом на великій відстані». Багато художників, представлених на виставці, були опубліковані в журналі UNWLA *Our Life*, тоді як інші артефакти походять з колекції UNWLA 30-х років, яка стала основою Українського музею. Твори Галини Мазепи та Лідії Боднар-Балахутрак нагадують про ранні гуманітарні кампанії, включаючи допомогу жертвам Карпатської повені 1927 року. Натюрморти Ірини Гомотюк-Зелик та Христи Оленської красномовно розповідають про десятиліття роботи членів UNWLA з інформування про Голодомор. Картини Олени Кульчицької, Алли Йохансен, Софі Зарицької та Аркадії Оленської-Петришин представлені разом з архівним листуванням з жінками-десидентками та дружинами політичних в'язнів в Україні в радянський період, у яких викладені думки щодо побудови транснаціональної спільноти активістів.

Художниці Аліна Тенсер та Саша Топольницька представляють покоління, яке прибуло до США в 1990-х роках, коли UNWLA консультувала глобальні агентства з надання допомоги щодо постчорнобильської України. Також нам

представлена ілюстрована дитяча книга Ярослави Сурмач-Міллс, пов'язана з участю UNWLA в Міжнародному русі матерів та адвокацією організації для вразливих дітей відповідно до Конвенції ООН про права дитини (1989).

Після адвокаційної роботи «Діти Чорнобиля» в 1990-х роках кампанії UNWLA були зосереджені на поверненні українських дітей, викрадених росією після повномасштабного вторгнення в 2022 році.

Жінки-художниці другої половини 20-го століття діяли в добре сполученому, але нерівномірному світі. На фоні післявоєнних міграцій та різних потреб у відбудові їхнє мистецтво працює з темами ідентичності та болю, духовності та екзистенціалізму, відчуття приналежності та дослідження системних бар'єрів. Жінки українського походження в США займають своє місце на публічній арені – чи то в мистецтві, чи в громадсько-політичній діяльності, – артикулюючи несправедливість та різкі контрасти між західним демократичним суспільством та репресивним радянським режимом.

Об'єднуючи різні часові проміжки в одному просторі, інтерпретація кожного твору на цій виставці може бути двоякою. Група задумливих жіночих портретів наголошує на інтелектуальній свободі, а разом з тим на сестринстві та хвилюванні за жінок, переслідуваних тоталітарним урядом сср.

Матеріали, використані в найновіших творах на цій виставці відсилають до інфраструктур, від яких залежить наше життя, їхнього впливу на нашу соціальну поведінку та жести турботи один про одного.

Також в інсталяції зібрані рукотворні експонати, приналежні до різних ремесел: ткани пояси (іл. 18), посуд, сорочки, килими. Усе це ще більше розповідає світу про українців.



Іл. 18. Ткані пояси з різних регіонів України. *The Ukrainian Museum*. Фото Олени Червонюк.

Робота українок за кордоном, які виступали як амбасадорки нових естетичних концепцій у національному мистецтві, на початку 20-го століття стала прикладом глобального зсуву до архетипу «нової жінки» – тої, що уособлює більш незалежну жіночу ідентичність та дбає про підвищення її видимості шляхом формування власних мереж та інституцій.

Усе це про незалежність, і не тільки жінки. Поза інсталяціями в Українському музеї я побачила плакат з радянських часів (іл. 19), але він теж про незалежність українців навіть під гнітом радянщини. Це плакат з гаслом з вірша Тараса Шевченка до Шевченківського свята роботи Михайла Бойчука.



Іл. 19. Шевченківське свято 1920. Михайло Бойчук (1882-1937). Папір, кольоровий друк. The Ukrainian Museum. Фото Олени Червонюк.

Українське в мистецькому просторі Нью-Йорка вкоренилося та пускає нові й нові паростки. Культурні традиції українців у великому американському місті красномовні. Насьогодні цей перетин культур необхідний: збереження ідентичності та неповторності українськості беззаперечне.

Література:

1. Chervoniuk, O. A. (2017). Zberezhennia hrafiti-mystetstva yak natsionalnoho nadbannia: pytannia ta vidpovid [Preservation of graffiti art a national asset: questions and answers]. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*, 12 (2), 131–137. (In Ukrainian)
2. Mriya. First Ukrainian art gallery in NYC. (No date). Retrieved from <https://www.mriya.nyc/>
3. The Ukrainian Museum. (No date). Retrieved from <https://www.theukrainianmuseum.org/>



Інтерв'ю

*Довгі, короткі, відверті, важливі, особисті, скандальні,
надихаючі, мотиваційні, провокативні, ознайомчі, портретні,
просвітницькі, психоаналітичні, застережувальні,
постмодерні й класичні, інтелектуальні, толерантні,
демократичні, феміністичні, європейські...*



<https://day.kyiv.ua/article/poshta-dnya/hanna-chmil-lyudynu-pryzvychayuyut-do-rolu-prosto-spozhyvacha>
Випуск №107, (2002)

ГАННА ЧМІЛЬ: «ЛЮДИНУ ПРИЗВИЧАЮЮТЬ ДО РОЛІ ПРОСТО СПОЖИВАЧА»

15 червня, 00:00 «День»

Останній випуск «Громадського форуму» («День», № 104 від 12.06.2002) був присвячений темі європейських стандартів та їхньої проєкції на українське суспільство. Подавши широкий спектр думок експертів і пересічних громадян, ми запросили наших читачів і всіх бажаючих приєднатися до обговорення проблем, які порушив «Громадський форум». Першою на наше запрошення відгукнулася Ганна Чміль – заступник держсекретаря



Міністерства культури і мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України. Сьогодні ми знайомимо вас

з її точкою зору щодо євростандартів у приватному житті і ще раз запрошуємо читачів до активної участі в «Громадському форумі», з попередніми випусками якого можна ознайомитись у №№ 84, 93, 104.

– Якщо говорити про євростандарту у приватному житті, то, на мій погляд, ми маємо усвідомити: йдеться насамперед про те, що суспільство повинно забезпечити людині повноцінні умови для задоволення первинного рівня потреб. Тобто йдеться про те, що держава гарантує свідомій, активній, працездатній людині можливість за оці свої якості отримати отой стандарт. Тобто задовольнити первинний рівень потреб у житті, у їжі, у здатності користуватися й оплачувати стандартний рівень послуг, який забезпечує та сама держава. На мій погляд, оце і є той жаданий європейський стандарт. Безумовно, мені як людині, яка має причетність до культури, зразу хочеться сказати, що забезпечення стандарту суспільством – це перша сходинка до того, щоб людина відбулася. А це можливо тільки тоді, коли людина реалізується духовно, коли у неї є духовні потреби, духовні цінності, коли людина здатна реалізуватися.

Чому сьогодні західне сите суспільство стикається з проблемою, пов'язаною із суїцидом, з тим, що люди не бачать сенсу в житті, з тим, що люди все менше і менше стають творчими, тобто здатними на конкретний пошук нестандартного виходу з нестандартної ситуації. Коли людина при звичаєна до ролі просто споживача, а західне суспільство, надаючи первинні умови для задоволення цього первинного рівня потреб, фактично тут же ставить людину на ескалатор, диктуючи умови задоволення цього первинного рівня потреб. Тобто на тебе з усіх боків іде реклама, інформація, ти обплутаний кільцем різноманітних послуг. Але цього замало. Задоволена потреба вже не є потребою. І якщо в цій людині немає нічого, ніж просто стандарту, вона ніколи не буде задоволеною. Вона завжди буде, вибачте, в ролі такого собі стандарту – пересічної людини, яка живе, як трава при дорозі. Чому так багато наших співвітчизників

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

знаходять реалізацію за кордоном? Їх беруть, як правило, за інтелект.

У політиці нашої держави мені подобається, що ми беремо орієнтацію на Захід, але не подобається, що ми забуваємо про той момент, що людина тільки тоді здатна відбутися власне як людина, коли в неї розвинений різноманітний рівень потреб – і насамперед, духовний. Коли вона здатна споживати мистецькі цінності, культурницький продукт. Коли в неї є на це і час, і можливість, коли вона незаангажована на 99% свого часу на здобування кусня хліба. І в цьому плані мені б дуже хотілося, щоб Україна могла вплинути на євростандарти.



[https://day.kyiv.ua/article/kultura/u-mene-dlya-vas-inshykh-](https://day.kyiv.ua/article/kultura/u-mene-dlya-vas-inshykh-pysmennyykiv-nemaye)

[pysmennyykiv-nemaye](https://day.kyiv.ua/article/kultura/u-mene-dlya-vas-inshykh-pysmennyykiv-nemaye)

Випуск газети №214, (2002)

Людмила ЛЕМЕШЕВА

«У МЕНЕ ДЛЯ ВАС ІНШИХ ПИСЬМЕННИКІВ НЕМАЄ»

21 листопада, 00:00

273

Сьогодні публіка повернулася до кінотеатрів, що ще роки з чотири тому здавалося абсолютно нереальним. І це – добре! Погано те, що туди не в'їхало на білому коні українське кіно. Чому? Про це «День» не перестає роздумувати і, чесно кажучи, щиро сумувати. Але це не заважає нам всебічно й неупереджено аналізувати ситуацію з національним кінематографом, сподіваючись зрозуміти: що ж заважає нам робити кіно? Своє бачення проблеми 3 жовтня у досить провокаційному матеріалі «Нельзя жуткой жізнью...» виклала Наталя Влащенко, яка свідомо пішла на педалювання ситуації, керуючись принципом: перший крок у спробі розв'язання проблеми є її обговорення. **Ми вдячні Ганні Чміль**, яка підтримала дискусію («Кінотворчість нагадує домну...», 10 жовтня). Сподіваємося, що сьогоднішній матеріал Людмили Лемешевой, формальним приводом для якого стала прем'єра нового фільму Юрія Іллєнка, допоможе нам якісно

просунутися в розумінні того, що відбувається з вітчизняним кіно. І з нами...

Цікаве спостереження останніх років: мої колеги – критики і журналісти – радикально порозумнішали, а художники стали катастрофічно дурнішими та бездарнішими. Майже кожна стаття у пресі – це акт розмазування по стінці чергового імені. І чим ім'я гучніше, заслуженіше – тим акт більш захоплюючий та любострасний.

Ми здебільшого не хочемо розбиратися у грандіозних за значенням та наслідками змінах, які відбуваються з нашим суспільством загалом, а отже, з кожним із нас. Натомість точно, по-іменно знаємо винуватців всіх наших проблем і негараздів: кіностудію імені Довженка розвалив її директор Мащенко, Спілку кінематографістів – її голова Беліков, держдепартамент кіно – Чміль, Україну – її Президент Кучма, а Радянський Союз – Горбачов. Ми, так званий народ, ні до чого цього не причетні. «Нас там не стояло», як кажуть у Одесі. З нами це зробили, нас вкотре обдурили й зрадили. Ми – вічна пасивна жертва, раби чийхось інтересів, чужої волі та користі...

Але ближче до теми – про принципи державного фінансування кіно. Гола реальність сьогоденної ситуації полягає в тому, що кіно залишилося практично без держпідтримки. І це не чиясь особиста зла воля, а об'єктивний процес, який відбувається на всьому пострадянському просторі.

Весною в Москві проходив VI Форум кінематографістів країн СНД і Балтії. Як учасниця п'яти з них, свідчу: становище приблизно в усіх однакове, і в нас далеко не найгірше. Раніше за інших почало вибиратися із кризи російське кіно, з цілком зрозумілих причин, одна з яких – вчасно прийнятий закон про кіно.

У ситуації, коли грошей немає, а національний кінематограф повинен якимось дивом вижити, Міністерство культури та мистецтв України зробило свій екзистенційний вибір на користь авторського кіно. І я щаслива, що дожила до унікального моменту в нашій злощасній історії, коли державна машина не

давила, а рятувала насамперед найталановитіших, найпрофесійніших митців. Те, що сьогодні чиновник Ганна Чміль захищає авторське кіно від «вільних журналістів», – знак нечуваних змін у нашому суспільстві. У 70-і роки це навіть у сні не могло приснитися.

Але справа не просто в художніх смаках голови департаменту кіно, або експертної ради, або колегії Міністерства культури, що приймає остаточне рішення.

Будьмо чесними: звична, знайома до сліз апеляція до смаків «пересічної людини», яка не піде дивитися «важкодоступне» кіно, втратила будь-які підстави – не залишилося ані кінотеатрів для пересічної людини, ані грошей в її кишені. Сьогодні дешевше піти в театр, ніж у хороший кінотеатр, де до того ж вважають за краще крутити американські хіти. Знімати ж фільм на кіноплівку, щоб показати потім раз по телебаченню, – заняття надто дороге. Тоді вже простіше й дешевше клепати одразу телефільми та телесеріали.

У ситуації нинішньої тотальної кризи та занепаду виробництва кіно як мистецтво (а не як інструмент ідеології або розвага для дедалі нудьгуючого обивателя) зберігається тільки завдяки фестивалям. Участь у міжнародних форумах – це форма існування національного кіно сьогодні. Там фільми дивляться кіномани, критики, прокатники й продюсери. Про них пише преса. Заявити про себе як про кінематографічну державу ми можемо тільки там. Світовий глядач нас поки що не знає. Та й свій також.

«А де ж тоді наші перемоги?» – запитують журналісти. Перемоги є, хоча й не Золота пальмова гілка в Канні. Вона – одна на всіх.

Ну, а чому наші дебютні стрічки та короткометражки мають на фестивалях більший успіх, ніж повнометражні? А так завжди було. Успішний дебют у короткому метрі трапляється частіше, ніж у повному. Хочете прикладів? Дипломну роботу Сергія Маслобойщикова за Кафкою запросили до Канн, а велику картину, також за Кафкою, «Співачка Жозефіна та мишачий народ» – вже

ні. Роман Балаян після блискучих студентських робіт (які також могли потрапити до Канн або Берліна, якщо б він жив не в закритому суспільстві) знімає великий і безпорадний фільм «Ефект Ромашкіна». Короткометражка «Дитина» так і залишилася кращою картиною Миколи Мащенко (на мій смак, звичайно). Прикладів можна навести ще багато.

Слід враховувати ще одну обставину: в основному конкурсі міжнародних фестивалів ставки крупніші, а тому гра більш жорстка і менш чесна.

А тепер «алаверди» – запитання до побратимів по цеху. Чому? Чому ми так охоче волаємо про невдачі нашого кіно і так не любимо згадувати про успіхи, нехай і скромні?

Чому в українських ЗМІ журналісти зловтішно писали і говорили про «ганьбу», «провал» фільму Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» на Берлінському фестивалі, де вони не були присутні? І чому, грізно запитуючи: «Хто дав гроші?» – ніхто з них не згадував, що живий класик Іллєнко десять років (!) не працював як режисер, і що останній його фільм «Лебедине озеро. Зона» отримав у Каннах (!) одразу два (!) призи: Фіпрессі та молодих критиків (журі з найбільш незалежних і непідкупних у світі).

Чому кілька українських видань охоче розтиражували невтішний відгук В. Кічина про «Мазепу» в «Известиях» і жодного разу не процитували С. Новопрудського, оглядача і відповідального секретаря тих самих «Известий», який написав після «Кінотавру» про «представників російської інтелектуальної еліти, яка виявила жахливу дурість в оцінці справжнього шедевра – кіно, рівного якому на пострадянському просторі не знімав і не намагався зняти ніхто». Чому ці втішні для національного самолюбства слова не набрала великим шрифтом жодна газета?

Звичайно, Юрій Герасимович своїми останніми публікаціями в «Бульварі» зробив усе, що від нього залежало, щоб викликати перед прем'єрою хвилю народної «любові» до себе. Він взагалі майстер наживати собі ворогів. Але, може, на це треба

подивитися як на його особисту людську драму? Може, це привід для національної скорботи, а не для тріумфування та глуму?

Коли людину довго ламають через коліно, коли вона зникає жити у стані агресивної самооборони, «всупереч» і «наперекір усьому» (назва його фільму), – ця психологічна модель починає спрацьовувати незалежно від волі та свідомості в будь-яких обставинах, диктує стиль поведінки, згубний насамперед для самої особистості.

До речі, не підозрюйте, панове, в ангажованості – я не з «близького кола» Ілленка. Багато років ми ледь вітаємося. Платон – не друг, але істина дорожча.

Як історик українського поетичного кіно, можу сказати, що ніхто так не боровся із собою три десятиріччя, не зраджував інших і себе, не йшов на компроміси і водночас майже маніакально залишався вірним собі, як Юрій Ілленко. Досвід його перемог і поразок – це досвід виживання сильного характеру, що дорогого варте. У нас загинути завжди було легше, ніж вціліти. Особливо якщо це боротьба не просто за побутове виживання, а за буття. За повноцінне перебування – в житті, в мистецтві, в історії.

Чи не головна це проблема самої України? І чи не про це фільм «Мазепа»? Про ціну, яку платить особистість за відмову бути пасивною жертвою. Про балаган, у якому доводиться брати участь, про необхідність лукавити і блефувати, ховатися за цілою системою масок. Про спроби перехитрити долю, змінити її – і приреченість цих спроб. (Про естетику фільму – розмова окрема; здається, що цей постмодерністський кіноколаж створювали два різні режисери: Пітер Грінуей та Микола Засєєв.)

Новий фільм Юрія Ілленка – його друга відчайдушна сповідь. Перша була здійснена наприкінці 80-х – у статті під назвою «Плата за компроміс», де режисер з рідкісною відвертістю, з гіркотою й болем судив себе як людину і митця. У мене цей чоловічий вчинок викликав глибоку повагу і співчуття. А у вас ні? Здогадуюся, чому: ви вважаєте себе непогрішними, вважаєте, що «зберегли обличчя». Вам пощастило. А ось Пушкіну – ні: «И с отвращением

читаю життя свою...» – це він про себе написав. І Параджанову не пощастило: «Кажуть, що я зберіг честь. Ніде, ніколи, ні в чому... Я – боягуз! Скільки разів я сфальшував, здрейфив...»

Це він сказав у своєму останньому телеінтерв'ю на всю країну і дав нам останній урок свободи і людської гідності.

Кілька слів про ставлення до іншого згаданого Н. Влащенко українського режисера, молодшого, але також недоступного розумінню «трудівників полів» і окремо взятих «завсідників Будинку кіно», – до Сергія Маслобойщикова.

Маленька, але характерна деталь: «Киевские Ведомости», інформуючи про підсумки нинішнього фестивалю «Кіношок», не вважають за потрібне повідомити, що головний приз за кращу операторську роботу в новому фільмі Маслобойщикова отримав Богдан Вержбицький. Чи не тому, що про «Шум вітру» була вже в цій газеті рецензія з назвою-вироком «Багато шуму з...»

Боже, ну звідки у всіх цей розв'язний тон, коли йдеться про серйозних режисерів (навіть якщо у них не все вийшло)? Ця «легкість в мыслях необыкновенная», ця демонстрація своєї кричущої вищості... Ніхто вже сьогодні не вважає за потрібне вникати в задум художника, обтяжувати себе доказами, хоч якимись аргументами. Я так думаю – і все. Але дозвольте, а що, як ви думаете поверхово? Що, як у вас смак нерозвинений, бо дуже багато з'їли попси, снікерсів та жуйок? Що, як це про вас сказано: «Все вздор, чего не знает Митрофанушка»?

Але мало в кого виникають такі незручні думки. Всі з безпощадністю одне одного судять. Навколо люті від власної непогрішності прокурори – і майже жодного захисника. Хіба що Вадим Скуратівський кидається на всі амбразури разом. «Ну, сумасшедший, что возьмешь...»

Три десятиріччя (після XX з'їзду) ми жили вже не за тоталітарної влади, а за дедалі слабшої авторитарної, яку поступово навчилися ігнорувати. Натомість визнавали над собою владу справжніх авторитетів. Нині, разом із авторитарною владою, випарувалися кудись і авторитети. Що б це означало? (запитан-

ня до соціопсихологів). За моїми спостереженнями, найпоширеніша фраза на сьогоднішньому телеекрані, на вулиці й у вітальні: «Та пішов ти...» Схоже, вона просочилася до нас із вікна, прорубаного навіть не до Європи, а до Америки. До Америки «доступного» голівудського кіно.

Якщо поважати нема кого, звідки взяти самоповагу? Якщо пишатися нема чим, то що житиме почуття національної гідності?.. А може, у нас комплекс провінціалів і невдах, які не вірять, що з ними може статися щось варте? Або садо-мазохістський, як у Кочубеїхи у фільмі Ілленка?

Відповім одразу ще на одне запитання, що ставлять журналісти: навіщо знімають стільки історичних фільмів? «Створюємо минуле», хоч як це парадоксально звучить. І багато ще буде крайнощів і дурниць, зміни знаків «плюс» на «мінус», колишніх антигероїв – на героїв. Триває нормальний процес національної самоідентифікації з усіма його дитячими хворобами. І не тільки у нас – погляньте на північного і західного сусідів.

Дорого обходиться? А вартість «Сибірського цирюльника» знаєте? Або «Огнем і мечем» із «Паном Тадеушем» разом? Нічого не зробиш, національна міфологія дорого коштує і створюється віками. Але без неї немає культури. Та й не в тих кишенях шукаєте «гроші платників податків», пані Влащенко. Кінематографічні гаманці сьогодні найхудіші та найдіржавіші. («Не туди б'єш, Іване!» – сказав би Довженко.)

А тепер про молодих. Те, що з ними справи кепські та їм треба дати зелене світло, чую з початку 70-х, коли кілька разів була в журі фестивалю «Молодість». Спочатку через наївність дивувалася відсутності змін, потім зрозуміла, що це такий ритуал, чисто риторична фігура, а отримати першу постановку, як завжди, важко. Прорив стався у другій половині 80-х, коли державних грошей було ще неміряно, але вже з'явилися деякі ступені свободи. Виникло об'єднання «Дебют», чію роботу добре знаю, бо була там головним експертом. Наші дебютанти встигли зняти по одній-дві стрічки. Коли ситуація в країні різко змінилася і в

молодих з'явився вибір, найбільш життєздатні пішли в рекламу, кліпмейкерство і на комерційне телебачення.

По суті, покоління нинішніх 30–40-річних – втрачене покоління. І не тільки для кіно. Наприклад, для науки. (І хіба це особиста провина академіка Патона, що молоді вчені, замість розробки нових фундаментальних ідей, зайнялися дрібним і великим бізнесом?) Молоді хочуть працювати за нормальні гроші, а не за ті копійки, які отримують на державних студіях (або в академічних інститутах) після нескінченних поневірянь і принижень. Кіно сьогодні (як і науку) не зрадили тільки справжні його фанатики, на кшталт Маслобойщикова, Дмитра Томашпольського або Леся Саніна. Але чи довго й вони протримаються? Сергій закінчував «Жозефіну» на свої та оператора Шумовича гроші, а тепер Сашка вже немає в живих, а сам режисер почав поглядати убік телесеріалів. Та й синок просить «зрозуміле»...

Знаю, Роман Балаян робив активні спроби повернути в кінематограф Наталю Андрейченко, я особисто – Сергія Лисенка та Славка Чернилевського. Але, на жаль... Крім Леся Янчука (який уміє знаходити інвесторів серед української діаспори), ніхто з колишніх «дебютантів» не прийшов з якимось проектом. Нещодавно, щоправда, запропонувала сценарій Галя Шигаєва (з її талановитої короткометражки «Голий» починався «Дебют»). Але це і є той самий текст «про Федю та собачку Катю», який так не сподобався пані Влащенко.

Тепер відповім на її та Юрія Мінзянова запитання: «Хто? Хто судді та експерти?» Провідні наші критики, а також режисери та продюсери (список поіменно вам охоче нададуть на вулиці Франка). Але експертна рада – орган дорадчий. Остаточне рішення приймають ті, хто несе персональну відповідальність за «кінцевий продукт». Напевно, це правильно. Хоча художній результат не може гарантувати навіть найпрофесійніший продюсер у світі.

Оскільки я сама вже кілька років належу до «таємничих сил міністерства, що дають відмашку новим постановкам» (Є.

Чередниченко, «Киевские Ведомости»), то ставлю, у свою чергу, запитання: «Хто?» Хто цей таємничий, молодий чи старий, але талановитий режисер із «цікавим для всіх» сценарієм, якому в Мінкульті показали на двері? Якщо назве те хоч одне ім'я, на знак протесту перша вийду з ради.

Готова оприлюднити будь-яку із своїх внутрішніх рецензій, за які, на жаль, ніхто зі мною борзими щенятами не розплачувався. Проте зізнаюся – жодного з описаних Н. Влащенко сценаріїв не читала і про їхню якість судити не можу, бо цього року змолилася дати ближче до фіналу тільки найкращі. Ще раніше за мене відмовився занурюватися у «бурхливий потік» графоманії Вадим Скуратівський – через шкідливість для душі та зору.

Страшний секрет, який «соромливо приховують від широкої громадськості», вже відкрила Г. Чміль. Підтверджую: у нас немає хороших кінодраматургів! Не дали великих результатів навіть два оголошених конкурси. На одному з них (малобюджетне кіно) набрав найбільшу кількість балів – змушена засмутити вас – все той же Юрій Ілленко (сценарії подавалися анонімно, під девізом). Хоч гвалт кричи...

Але коли я знаю, що фільм буде знімати Кіра Муратова, одразу кажу «так», бо не сумніваюся, що навіть зі сміття, знайденого на вулиці, вона зробить мистецтво. У цьому розумінні абсолютно згодна з політикою Міністерства культури, що авторам на кшталт Муратової, Ілленка, Балаяна або Маслобойщикова доводиться просто довіряти – вони давно звикли гуляти в чистому полі без повідка (хоча й їм конче необхідні першокласні драматурги).

Взагалі, на всі претензії щодо відсутності пристойних сценаріїв, фільмів-шедеврів і вічних розборок в кінематографічному середовищі, на місці Ганни Павлівни (не доведи, Боже!) я б відповідала знаменитою реплікою Сталіна, що він її кинув першому секретарю письменницької Спілки в аналогічній ситуації: «У мене для вас інших письменників немає».

І інших режисерів також немає. Особливо тих, які вміли б робити жанрове, сюжетне кіно з простою історією, цікавою, якщо не

всім, то багатьом. (Крім В'ячеслава Криштофовича. Їхній тандем з Андрієм Курковим – єдиний успіх останніх років у цьому роді).

Коротше, як казав наш рідний перший президент: «Маємо те, що маємо».

Відкрию ще одну неприємну таємницю: голосніше за інших кричать «усе відняти та поділити!» (знайомий до болю заклик...) ті режисери, які не вміють робити ані елітарне кіно, ані масове. Вони вміють знімати фільми, які взагалі нікому не потрібні. На жаль, славетна епоха розвиненого соціалізму, що вигодувала і такий кінематограф, закінчилася назавжди. Наше суспільство з філософією рівності, точніше, з психологією рівного пайка для всіх, розстається, хоч для багатьох це особиста катастрофа: професію, як і спосіб життя, міняти пізно. Цю вибухонебезпечну соціальну проблему (актуальну не тільки для кінематографістів) суспільство ще має вирішувати.

Звичайно, людей шкода. А хіба не шкода тих, найталановитіших і найчесніших, у яких, на догоду філософії рівності, був тільки один привілей: першими згнити в зоні. Або раніше за інших загинути від інфаркту, раку, виразки шлунку, нажитих в нерівній боротьбі із Системою, – зокрема, зі студійними редакторами і чиновниками рідного Держкіно... А якщо вхитритися вижити і не спитися – то стати глибоким невротиком...

І, наостанок, про самих юних. Весною цього року я була головою журі фестивалю «Відкрита ніч», який існує завдяки героїчним зусиллям Михайла Ілленка, чудового режисера і декана кінофакультету Київського театрального інституту. Дуже порадували роботи наших випускників: винахідливі, дотепні й життєрадісні, навіть коли це чорний гумор. Знаю, що Міністерство культури планує великий проект, у рамках якого на незалежній кіностудії зможуть зняти короткометражки із десяти режисерів-початківців. Як каже один із ініціаторів проекту Роман Балаян, дуже хочеться перевірити, на що здатні молоді люди, які працюють в умовах абсолютної, тотальної свободи, які нові художні ідеї вони принесуть.



Номер 2003:#5

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА

РЕСТАВРАЦІЯ УЛЮБЛЕНОГО ЖАНРУ

26 липня в Будинку кіно відбулася прес-конференція, де група кінематографістів оголосила широкому загалу лист, в якому засудила заступника Міністра культури Ганну Чміль, яка, на їхню думку, розвалила кіногалузь. Мене завжди вражала схильність наших кінематографістів ділити шкуру небитого звіра. Мабуть, у цьому є якийсь невідомий мені сенс, а, можливо, це прояв неоритуальності, від чого вони виростають у власних очах. Хоч як би там



Ганна Павлівна Чміль

було, але час від часу здійснюється хвиля гніву й протесту проти когось, яка повинна змести неугодного й принести благодать... Благодать не з'являлася, навпаки, ставало гірше, але тим не менше, хвилі накочуються з незмінною періодичністю. Вперше – у перебудовні часи (1986), коли з'їзд Спілки кінематографістів вихлюпнув з трибун шквал гніву (справедливого!) проти чиновників. В результаті великого галасу ліквідували чиновників. Ні, не фізично – держава, йдучи назустріч колективному бажан-

ню, ліквідовує Комітет з кінематографії й кіногалузь переходить у відання Міністерства культури, як це було до 1962 року, тобто держава понижує значення кіно у власній ієрархії. І от Україна стає незалежною, в ній існує розвинуте кіновиробництво, в кіно вкладаються не тільки державні кошти, з'являється потреба в структурі, яка б цей процес регулювала. Виникає Держкінофонд, очолений Юрієм Ілленком та Ганною Чміль, які розробили програму поступового переходу кіногалузі до ринкових умов. Та вибухає черговий сплеск обурення кінематографістів і держава ліквідовує й цю структуру, створює скромний департамент кіно в тому ж таки Міністерстві. З 1993 року для кіно настають важкі часи. 2000-й рік дає надію – держава вперше виконує свої зобов'язання, закладені в Бюджеті країни, й виходять цікаві фільми, які привертають до себе увагу громадськості, а кілька з них прориваються на міжнародну арену і здобувають нагороди. Щоправда, останні два роки уряд Кінаха та уряд Януковича не дуже підтримували кіно, та все-таки поступовими й неухильними зусиллями Ганни Павлівни Чміль і її невеликої команди в Міністерстві кіногалузь поступово реанімується, залучаються інвестори, шукаються недержавні кошти на фільми.

І от чергова дія. На згаданій прес-конференції, окрім листа, зачитаного Володимиром Савельєвим, фігурує лист на захист Ганни Чміль, під яким підписалася значна група кінематографістів. Але справа не тільки в зіткненні протилежних думок – багатьох здивувало інше. Досить поінформовані у справах кіно журналісти вперше довідуються, що на студії ім. О. Довженка функціонує художня рада. Не менш дивно, що цей режисер сім років не помічав, який занепад переживає українське кіно і тільки тепер, ставши головою художньої ради кіностудії, раптом прозрів. А прозрівши, виклав своє «відкриття» в листі до вищих інстанцій. Кінематографісти, яких, незважаючи на відпускний період, зібралось немало, почали вимагати прізвища членів тої незрозумілої художньої ради. Савельєв не міг до пуття їх назвати, але коли після Миколи Засеєва, Миколи Ільїнського, Олек-

сандра Муратова, Михайла Белікова (відсутнього) прозвучало прізвище Михайла Ілленка, той тут же заявив: «Якщо я в цій хужожній раді, то я виходжу з неї. Я абсолютно не згодний із змістом листа». Микола Ільїнський у відповідь ударив залпом логічних силогізмів: «Ніхто не заперечить, що в кіно все погано. А хто в цьому винен? Керівник!» Але, звинувачуючи Ганну Павлівну, заявив, що робить це не з корисливою метою. «Безкорисливий» Микола Ільїнський останні роки методично і наполегливо вибирав у Чміль кошти на свої стрічки. Але тим часом виросло нове покоління і треба поступитися... От і цього року пріоритет держзамовлення дістався молодим. Хіба не занервуєш?

«Як багато безглузвих криків, – мовив розважливо Роман Балаян. – Мені приємно чути, що Ганна Павлівна запускає молодих, працює з людьми, які щось шукають. Вважаю, що вона правильно ділить гроші. Вважаю, що вина за стан українського кіно лежить на владі значно вищій, ніж заступник Міністра культури».

«Я приїхала на цю прес-конференцію з Одеси, – сказала Кіра Муратова. – Ганна Павлівна – перший в моєму житті начальник, який цікавиться мистецтвом. Я надіюсь, це неправда, що її хочуть звільнити». «Та схема, якої дотримувалась Ганна Павлівна, мала майбутнє. Американські та російські прокатники, які заволоділи нашим ринком, домоглися свого», – звернув увагу на ще одну реальну причину цього звільнення Олесь Санін. «Навіть у Словаччині вже з'явилося Міністерство кіно, – нагадав Андрій Халпахчі, – а в нас кіно як частина української культури під загрозою зникнення». «Чому на цю прес-конференцію не прийшов ніхто з Міністерства культури? – подивувалась директор Одеської кіностудії Тамара Яворська. – Що я скажу своєму колективу, як все це пояснити? Адже навіть при тому, що держава виділяла на кіно мінімум грошей, студії все-таки працювали. А що буде тепер?» Вадим Скуратівський запропонував глянути на цю ситуацію ширше: «Причому тут Ганна Павлівна? Наша країна безоглядно сповзає до авторитаризму». А Владлен Кузнецов,

який вів прес-конференцію, резюмував: «Представники влади неодноразово запевняли нас, що не будуть вирішувати кадрових питань без погодження з творчою спілкою. То що ж виходить?»

Кому віддала перевагу влада, знімаючи з посади Ганну Чміль, можна побачити з цих двох листів. У першому – єдине прізвище голови фантомної художньої ради. Під другим підписались багато кінематографістів, які вболівають за долю українського кіно. Фіксуючи цей драматичний момент у не менш драматичній історії українського кіно часів незалежності, ми повторюємо запитання: що буде тепер?



Батьківський день
Людмила РЯБОКОНЬ
Випуск №18, (2003)

ГАННА ЧМІЛЬ: «УЧУСЬ У ДОЧКИ РАЦІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ В РЕАЛІЗАЦІЇ МЕТИ»

31 січня 2003



287

Заступник державного секретаря Міністерства культури та мистецтв Ганна Чміль вважає зміну цінностей у наступних поколіннях закономірним явищем і пропонує своє бачення можливості поєднання різних поглядів батьків та дітей для загальної користі.

ДОРОГА ДО СЕБЕ

– Нема такого дня, щоб чи свідомо, чи підсвідомо я так чи інакше не згадувала батьків. Мама вже немає, вона померла, а батько живий, йому в жовтні виповнилося вісімдесят років. Як для батька, так і для мами, все, що представляло у цьому світі певний сенс, певну сутність, так чи інакше оживлялося чи обожнювалося. Йдеться про святість ставлення до всього живого, я вже не кажу про ставлення до людей.

Я пам'ятаю, коли мене, шестирічну дитину, будили влітку о четвертій годині ночі і вели ще зовсім сонну в ліс по ягоди або по гриби. Спочатку я ходила в ліс з дідом, потім цей шлях «пророблявся» з матір'ю чи з батьком. На цьому шляху і відбувалося пізнання світу, формувалось ставлення до нього як до живого організму. Не дай, Боже, було зламати гілку в лісі! Сьогодні, як і в дитинстві, я можу розмовляти з деревом, з травою, з водою, небом. Це зовсім не означає розмови в прямому розумінні цього слова, йдеться про звернення до самої себе як до форми очищення, як це буває, до речі, і в церкві. Дорога до себе завжди опосередкована, вона ніколи не буває прямою. Вона завжди лежить через когось або через щось. Це шлях роботи над собою, це шлях до самопізнання, шлях власного піднесення над оцією буденністю, оцією суєтністю, над звичайним побутуванням.

Ще одним моментом серед цінностей моїх батьків було святешне ставлення до людей, це було на рівні сімейних заповідей, сімейних кодів. Не дай, Боже, було про когось сказати погане або осуджувати когось. Я ніколи не забуду, як ми з мамою працювали в полі, і про одну зі старших дівчаток з нашої вулиці одна з жінок почала розповідати, що та ввечері якось не так з хлопцем повелась, принаймні так вважала оповідачка. Інші жінки включилися в розмову, осуджуючи дівчину. Маму запитали, чому вона не підтримує розмову. Вона відповіла: «Мовчу і вам раджу. У мене ростуть дві доньки, я не знаю, яке в них буде життя і як колись вони вчинять. Я найбільше за все боюся, що такі, як ми з вами, будемо їх осуджувати, не розуміючи ситуації». Це для мене стало уроком на все

життя. Коли зараз мені деякі «доброзичливці» кажуть, що хтось про мене погано говорив, то я відповідаю, що значить у ту хвилину ця людина саме так думала про мене. Я вважаю, що людина в певній життєвій ситуації може не мати достатньої інформації або просто помилятися, або мати підстави зробити певний висновок. Так мене навчили мої батьки. З позиції свого життєвого досвіду я розумію, що це дуже глибинна філософія, яка здатна зупинити потік негативу, цю навалу, якій, якщо ти піддасися, то вона тебе просто звалить з ніг – і ти будеш знівельований, спалюжений. А з другого боку, така позиція надає можливість не відчувати себе приниженим. Для мене це проста життєва мудрість.

ЗУПИНКА БУДЕННОСТІ

– Я не можу похвалитися тим, що у нас в сім'ї якось особливо відзначалися родинні свята, зокрема дні народження. Взагалі дні народження в нашому селі не прийнято було відзначати. День народження – це возвеличення тебе, а за насправді у цей день потрібно хвалити батьків і Бога. Коли вже в дорослому віці ми почали приїжджати до батьків на день народження, їх це дуже розчулювало. Цього року батько сказав, що, може, ми раніше в житті неправильно робили, що цього в житті не відзначали, а через тиждень сказав: «Мабуть, усе було правильно, бо для того, щоб усвідомити цей день як певну віху в житті, відзначати дні народження потрібно дуже рідко».

У сім'ї завжди відзначались усі християнські релігійні свята, особливо Великдень. На Різдво ж завжди холодно, і до церкви маленьких не брали, бо треба було йти в інше село. Воскресіння Христове – це було найкраще свято, бо, з одного боку, оживала сама природа, а з другого – оживали самі люди. Прибирали подвір'я, наводили лад у будинку, викидали все зайве. У хаті вивішувались святешні рушники, які прикрашали не тільки образ, а й фотографії на стінах, картини. Також вивішувались святешні килими, застелялись святкові доріжки. Словом, хата буяла різнобарв'ям, це було справжнє свято краси. Якщо оцінювати з

погляду сьогодення, то це була постмодерна культура в найкращому вияві й розквіті. Були різностильові підходи, навіть в одній хаті. Перед цим люди постили, постили і ми, діти. Справжнім святом був родинний сніданок на Великдень, коли неспішно велися сімейні розмови начебто й зовсім на буденні теми, навіть розмови «ні про що», без всіляких пишномовних слів. Але відчувався момент якоїсь зупинки в цьому буденному житті, який фіксувався свідомістю навіть на підсвідомому рівні.

Свято — це зупинка буденності, яка здатна перервати отой безперервний процес буття для осмислення. Усвідомлення це відбувається не тільки на рівні рацію, воно відбувається на рівні емоцій, рівні підсвідомого. Але я особисто в житті більше ціную не саме свято, а сам процес підготовки до нього. Бо свято — то вже результат, тобто власне кінець того початку, відлік якому було дано давно. Дуже добре, коли цей кінець, завершений результат, стає початком чогось — тоді це дійсно велике щастя. Коли вже все закінчується — то це вже не радість, а лише процес, який вже відбувся. Я ж завжди ціную сам процес досягнення результату, досягання мети.

У КОНТЕКСТІ ДОРОСЛОСТІ

– Стиль життя нашої родини був строгий, подарунки дарувалися дуже рідко. Це не означає, що не було ласки, тепла, просто не було якоїсь підвищеної уваги до дитини. У нас в сім'ї до дітей ставились як до рівних. Я дуже вдячна батькам, що вони дуже рано почали залучати нас до сімейної ради і всі сімейні питання обговорювали за нашої участі. Інколи наші дитячі пропозиції були дуже наївними, але батьки дослухалися нашої думки і ніколи не сміялися з нас. Таким чином виховувалося почуття рівності, самодостатності, з'являлося відчуття себе в контексті дорослості. На мій погляд, це дуже важливо для дитини, бо з нею не можна цяцькатися як з меншовартістю, або, не дай, Боже, як з іграшкою. Це трапляється зараз дуже часто, коли батьки мають для цього фінансові можливості. Як правило, такі бать-

ки «ставлять свою дитину на ескалатор» – і везуть до надання різних послуг. Усілякі гуртки, музика, іноземні мови. На цьому ескалаторі з дитини вихолощують душу. З одного боку, з неї роблять абсолютного знавця процесу, і вона виходить у світ всебічно ознайомленою, але не освіченою. Бо освіта передбачає, насамперед, – наявність душевності. Як правило, з такою дитиною в контексті душевно ніхто не працює, дитина залишається наодинці із собою. На певних етапах до неї хтось долучається і щось у неї вкладає. Але чи вкладене відтворюється або актуалізується, чи стає основою для олюднення, для зародження та формування людського в цій маленькій людині, – невідомо.

«ЕСКАЛАТОР» РОБОТИ НАД СОБОЮ

– Моїй доньці Лесі зараз 29 років, і я, як мама, завжди намагалася вкладати в неї і розум, і душу. Вона закінчила українську школу з поглибленим вивченням англійської мови саме в той час, коли ще не модно було віддавати свою дитину в школу з українською мовою викладання. Леся школу закінчила успішно, потім закінчила Київський університет, факультет соціальної психології, зараз написала дисертацію. Але йдеться не про це. Я дуже хотіла, щоб вона була освіченою, я її теж ставила на ескалатор, але це був «ескалатор» роботи над собою. Навчити важко, навчити можна тільки власним способом життєдіяльності й власним життям. Коли донька була маленькою, я працювала, писала дисертацію, чоловік писав дисертацію. Наша дитина нас з чоловіком завжди бачила над книжками, у будь-який час – чи то вранці, чи то пізно ввечері. Згодом вона також засіла за книжки – пізнавала, шукала. Я рада, що в неї сформувався потяг до постійної роботи над собою. Згодом вона вивчила англійську мову на рівні вільного володіння, студенткою працювала, намагалась навчитись сучасного менеджменту. Це не складний процес, це відпрацюванні технології, просто раніше у нас цього не було. Наша школа як основа і освіти, і як школа формування світогляду була дуже серйозною і якісною. Вона заклала концептуальні засади пізнання

світу й усвідомлення себе в цьому світі. На мій погляд, це дуже суттєво й важливо. Інша справа, що сьогоднішній світ вимагає якраз перш за все знання оцих вузьких технологій. Якби ми сьогодні не характеризували наше суспільство, реально ми просто спустилися до рівня суспільства споживачів. Раніше ми не обмежувалися лише споживацьким існуванням, виховувалися і естетичні смаки, прищеплювалися якісь норми й цінності.

Час координує систему цінностей, спосіб освоєння світу. Я, наприклад, часто не погоджуюся з позицією дочки щодо тих чи тих питань. Зараз на підприємстві, яке вона очолює, виникла необхідність скорочення штату і потрібно визначитися, кого саме скорочувати. Я необхідність позбавлення когось роботи сприймаю більш болісно, ніж донька, і на її місці ніколи б не скорочувала найбільш незахищених людей. Позиція ж доньки інша. Вона вважає, що залишатися повинні кращі й наполегливіші, залишатися повинні професіонали. Для виявлення цих людей створено систему атестацій, випробування можна проходити тричі, підтягуючи раз за разом свої знання. Таким чином люди доводять свою придатність для виконання тієї чи тієї функції та переконуються в справедливості рішення керівництва щодо їхньої долі. Моя дочка, як і більшість молодих людей сьогодні, раціональніша у своїх виборах за старше покоління, упевненіша у своїх рішеннях, хоча вона при цьому й не позбавлена сумнівів. Я вважаю, що допоки людина сумнівається і мучиться вдіяним або невдіяним, вона залишається нормальною людиною. Я жахаюсь тих людей, які ні в чому не сумніваються, які все знають і однозначно роблять присуд, я їх просто боюсь і намагаюсь триматись від них подалі. Безапеляційність завжди говорить про обмеженість. Інтелектуальна, інтелігентна людина завжди неоднозначна у своїх оцінках. Я боюсь, щоб донька в мотиваціях своїх вчинків не користувалась тільки одним критерієм. Я намагаюсь завжди утримати в доньці момент сумніву під час ухвалення будь-якого рішення, намагаюсь аргументувати необхідність збереження здатності бути багатокomпонентною.

Багато в чому я зараз і сама вчусь у доньки. Вона вважає, що моя проблема перевантаження на роботі пов'язана з тим, що я не делекую повноваження іншим, а все намагаюся зробити сама. Це вже інший спосіб управління, і я часто ловлю себе на тому, що таки донька права і мені потрібно подумати, як зекономити свій час для чогось більш складного і суттєвого. Учусь у дочки більш раціонального підходу в реалізації певної мети, вчусь мотивувати і знаходити критерії для прийняття певного управлінського рішення, навіть час від часу з цих питань раджусь з дочкою.

Ми з чоловіком завжди ставилися до своєї дитини як до дорослої. Леся завжди знала, де в сім'ї зберігаються гроші, і завжди мала можливість взяти, скільки їй було потрібно, потім вона повідомляла, на що вона ці гроші витратила. У сім'ї панувала повна довіра, допоки донька була маленькою. Коли ж Леся почала дорослішати, то стали виникати конфлікти. Ці конфлікти були мотивовані моїм страхом за дитину. Я не знаходила собі місця, коли донька затримувалась з поверненням додому ввечері. А страх паралізує не тільки твою волю, а й розум, і насамперед – розум! Сьогодні мені соромно згадувати, що не могла зрозуміти доньку та через свій батьківський егоїзм примушувала її страждати. Молодий вік не давав можливості Лесі зрозуміти, і я мала це враховувати, бо це ще й був час самоствердження дитини, що дорослішає. Цей етап проходить кожна сім'я, тут старшим потрібно бути особливо обережним, щоб не зламати дочку чи сина. Єдиного рецепту тут немає. Батьківський же егоїзм будуватиметься на страху втратити власний спокій, бо в цей час порушується звичний розмірений спосіб життя і потрібно ухвалювати нестандартні рішення. А стати над своїми емоціями і своїм егоїзмом буває дуже важко. З часом ми з Лесею змогли зробити кроки назустріч одна одній і конфлікт цей було вичерпано. Ми сьогодні на багато речей дивимось по-різному, але це тільки означає, що в нас є база для цікавішого діалогу, можливість подивитися на знайомі нам речі під іншим кутом.

Україна молода

Бойова газета героїчної нації

<https://umoloda.kyiv.ua/number/674/116/24499>

Випуск №088 від 18.05.2006

Валентина КЛИМЕНКО

ГАННА ЧМІЛЬ: МОЄ ПРИЗНАЧЕННЯ – ЦЕ ПОЛІТИЧНЕ РІШЕННЯ

294



Від 9 грудня 1995 року по 21 серпня 2001 року Ганна Павлівна була заступником міністра культури і мистецтв України, а з 21 серпня 2001 р. по 1 серпня 2003 р – заступником державного секретаря Міністерства культури і мистецтв. Її звіль-

нення в 2003 році на прохання «деяких трудящих» викликало справжню бурю в кінематографічному середовищі, відстоювати «хорошого чиновника» приїздила з Одеси навіть байдужа до владних розборок Кіра Муратова.

Учора, фактично в перший робочий день, Ганна Павлівна дала перше інтерв'ю «УМ».

– Ганно Павлівно, з чого ви будете починати свою діяльність на посаді голови держслужби з кіно?

– На сьогоднішній день ту ситуацію, яка є в кінематографі, можна охарактеризувати як трагічну, але водночас і як обнадійливу. Надії пов'язані з залученням у кінематограф позабюджетних коштів, адже з 1 січня 2006 року введені в дію зміни до закону про кінематографію – тепер 10% від прибутку бізнесу, вкладені в кінематографію, звільняються від податків.

Ситуація з державним майном, із технічним переоснащенням кіностудій, доступом кіно до глядача – поки що трагічна. Я сьогодні бачу найбільше завдання для себе – створити через відеопроєктори систему доступу до нашого кіно на селі, у районному центрі як альтернативу генделікам, які є єдиною розвагою в провінції. Я вважаю, що це найбільша біда для соціуму. Якщо ми не надамо конкурентної послуги, зокрема й кінопоказу, тоді нам нічого буде говорити про серйозні зміни, які народ пов'язував з Помаранчевою революцією.

– Справа, безумовно, державна, але де взяти гроші?

– Є два варіанти вирішення цієї проблеми. Перший закладено у програмі культурного обслуговування населення. І я думаю, що 10000 грн. на відеопроєктор з підсилювачами – це не так багато, щоб на першому етапі вийти на районні кінотеатри. По-друге, у програмі загальносоціальних стандартів є таке поняття, як безоплатна послуга в галузі культури, яка надається незахищеним верствам населення. На сьогоднішній день це діти й пенсіонери, особливо в сільській місцевості. Ці цифри з надання безоплатних культурних послуг мають бути закладені в

центральный бюджет, але буде це не раніше 2007 року. Ми вже певний час працюємо над розробленням цієї норми, вона введена до закону про державну культурну політику, а втілення її передбачено вже з 2006 року, проте, на жаль, зміни в уряді, Міністерстві культури не сприяють їх пришвидшенню.

Великою проблемою також є збільшення кількості фільмів. Навіть цього року із запланованих 50 мільйонів на кінематограф надійшло лише 1,5 мільйона, а вже середина травня. Тобто треба змінювати систему фінансування кіновиробництва. І, безумовно, я за те, щоб Верховна Рада прийняла закон про 5-відсотковий збір на підтримку вітчизняного кіно.

– Але продюсери хвалилися, що вони пролобіювали не прийняття цього закону ВР.

– Вони пролобіювали і лобіюють сьогодні дуже жорстко, дуже нахабно і впевнено скасування постанови Кабміну про дублювання фільмів українською мовою. Я в принципі дуже нормально ставлюся до того, що люди захищають свої інтереси. Але я поважаю і право держави регулювати ці речі, і примушувати людей виконувати закон. До цього питання треба підходити без істерії, поступово запроваджувати постанову, а ті фільми, які виробляються в Україні, принаймні там, де є державна частка фінансування, мають бути українською мовою.

– Який буде штат Держслужби кіно?

– Штат, передбачений на сьогоднішній день штатним розкладом – це 16 осіб, які є в управлінні. Зараз я буду витратити масу зусиль, енергії, щоб все-таки довести і обґрунтувати ефективність хоча б 30 працівників. Але насамперед йтиметься не про те, відповідають ті чи ті люди посаді чи ні, а про визначення стратегії діяльності цього органу й чіткі тактичні завдання. Я бачу завдання № 1 — створювати умови для того, щоб було вигідно і цікаво виробляти фільми, і щоб цих фільмів було дуже багато. І на цьому шляху важливе завдання – утвердження контрактної системи з найму знімальної групи, це дасть нормальні зарплати кінематографістам.

– Ганно Павлівно, головним аргументом ваших опонентів, які не хотіли вашого призначення на цю посаду, був ваш пенсійний вік (Г. Чміль народилася 20.10.1950 р.). Це, мовляв, суперечить закону про держслужбу.

– Насправді я б хотіла, щоб це питання винесли на широке публічне обговорення. Бо у вересні 2005 року прийнятий закон про рівні права чоловіків і жінок, але головне управління державної служби не внесло ніяких змін, пов'язаних з тим, щоб урівняти в правах доступу до професії, до державної служби чоловіків і жінок. І на сьогоднішній день це обмеження таке: жінка виходить на пенсію в 55 років, чоловік у 60 років. Я не знаю, чи дала державна служба згоду на моє затвердження, чи не дала, але принаймні я як громадянка, як жінка своє право рівного доступу до професії, до державної посади буду обстоювати за законом. Якщо чоловікам дозволяють бути на державній службі до 60 років, то таке саме право має бути і в жінок. Рівність у тому, щоб копати колодязі, класти асфальт є і в чоловіків, і в жінок, а в іншому – нерівність. У сучасному цивілізованому суспільстві це видається смішним. Загалом, це дикість, варварство. Але наскільки я розумію, щодо моєї кандидатури було ухвалено політичне рішення.

Україна молода

Бойова газета героїчної нації
<https://www.umoloda.kiev.ua/number/849/116/30910/>

Дарина ГОРОВА

01.02.2007

ГАННА ЧМІЛЬ ПРО КІНО – ВІТЧИЗНЯНЕ ТА ІНОЗЕМНЕ

298

Триває обговорення підписаного минулого тижня Меморандуму про співпрацю між кінодистриб'юторами та демонстраторами іноземних фільмів і Мінкультом. На прес-конференції в «Обозревателе» про хід справи та плани Державної служби кінематографії на наступний рік журналістам розповіла її керівник Ганна Чміль, яка, власне, і зініціювала Меморандум.

«Звичайно, я не очікувала, що всі одразу виконуватимуть умови цієї «угоди», – сказала Ганна Павлівна. – Тут ще будуть і конфлікти, і непорозуміння... Важко у Східному регіоні, активно бойкотує Меморандум Одеса та Крим. Навіть незважаючи на наші поступки, наприклад, що арт-хаузне кіно з обмеженою кількістю копій (до 5) можна не субтитрувати, деякі все одно намагаються зробити по-своєму. Тепер уже кількість їхніх так званих арт-хаузних копій виросла до 20. Або ж ми пішли на поступки і, зважаючи на популярність російської в деяких регіонах, писали, що квота дубльованих українською стрічок коливатиметься

залежно від глядацького попиту. Але ми все одно маємо чіткі плани і поступово, методом домовленостей, будемо їх втілювати в життя. Якщо ж із нами і далі розмовлятимуть в ультимативній формі, бойкотуватимуть і ми, врешті, з усіма керівниками кінотеатрів не домовимося по-доброму, держава вживатиме штрафних санкцій: згідно з законом про адміністративні правопорушення. В будь-якій цивілізованій країні бізнес – а кіно ним, безперечно, є – існує в умовах, які не суперечать законодавству країни».

Повний технологічний цикл із дублювання, озвучення і тиражування іноземних фільмів, за словами Ганни Чміль, в Україні повинен з'явитися до наступного Нового року. З того часу 100 відсотків копій іноземних фільмів мають дублюватися українською мовою. «Ми й далі залучатимемо до дублювання і відомих особистостей, тих, хто користується популярністю у молодіжної аудиторії (бо вона, власне, зараз і є основним глядачем), але з часом, набувши досвіду, залучатимемо групу професійних акторів», – пообіцяла Ганна Павлівна.

Говорячи про плани на 2007 рік, пані Чміль розповіла, що, починаючи з березня, Держслужба запланувала запустити в широкий прокат 14–16 фільмів українського виробництва. «Я дивилася практично всі – є чим зацікавитися», – вважає Ганна Чміль.

Взагалі український кінематограф цього року повинен мало не вибухнути від приємних сюрпризів. Однією з особливостей має стати ко-продукція українських режисерів: Олесь Санін із українським інвестором та Америкою, Роман Балаян із Францією та Росією, Валентин Васянович і Тарас Томенко з Польщею, Андрій Жолдак – у співпраці з Юрієм Андруховичем та Німеччиною, Юрій Ілленко – з державою та Першим Національним каналом.

Також, враховуючи світовий досвід, який доводить, що повнометражні мультими мають кращий попит, та сумно дивлячись на сім 10-хвилинних мультфільмів, випущених країною минуло-

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

го року, вирішили випустити кілька повнометражних українських. До роботи над одним із них планується залучити Степана Ковалю, який отримав Срібного ведмедя на Берлінале.

Паралельно Держслужба з кінематографії просить уряд звільнити український фільм протягом усіх етапів його виробництва від сплати податку на додану вартість. Уряд запитує – чим наповнюватимете бюджет? Запропонували оподатковувати роялті іноземних фільмів.

Кореспондент

<https://ua.korrespondent.net/showbiz/477431-chmilukrayinski-filmi-demonstruvatimutsya-derzhavnoyu-movoyu>

ЧМІЛЬ: УКРАЇНСЬКІ ФІЛЬМИ ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬСЯ ДЕРЖАВНОЮ МОВОЮ

29 травня 2008, 23:35

301

3 липня цього року всі фільми українського виробництва демонструватимуться державною мовою, повідомила глава Державної служби кінематографії Ганна Чміль.

«Всі фільми, які зараз виробляються, починаючи від всіх стрічок Кіри Муратової, Романа Балаяна, демонструватимуться в Україні українською мовою», – сказала вона в інтерв'ю в четвер, 29 травня, в Києві.

Чміль пояснила, що до липня повинні закінчитися прокатні посвідчення для ряду кінофільмів українського виробництва, які демонструються російською мовою.

«Ті фільми, які отримали права на показ до липня, – йтимуть в прокаті», – сказала вона.

За словами Чміль, таке рішення обумовлене 10 статтею Конституції про те, що державною мовою України є українська і статтею 6 закону Про кінематографію, згідно з якою мова кіно повинна визначатися 10-ою статтею Конституції.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

Глава Держслужби кінематографії також нагадала, що на сьогодні діє норма по відношенню до іноземних фільмів, згідно якої всі 100% їхніх копій, які демонструються в Україні, мають субтитруватися або дублюватися українською мовою.

Як повідомлялося раніше, державна служба кінематографу планує скасувати стягнення податку на додану вартість з дубльованих українською мовою фільмів.

*https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/10/printable/081030_turchynov_movie_sp
Би-Би-Си, Київ - 30 жовтня 2008 р.
Марта ШОКАЛО*

УКРАЇНА ПРОПОНУЄ ФІЛЬМ ТУРЧИНОВА НА «ОСКАР»

Україна втретє висуває фільм на здобуття «Оскара»

303

Висунення фільму з боку певної країни ще не означає, що Американська кіноакадемія його номінує, але це перший крок на цьому шляху.

Цього року в номінації «найкращий закордонний фільм» має шанс з'явитися стрічка «Ілюзія страху», знята за книжкою б'ютівця, віце-прем'єра Олександра Турчинова.

У комітеті, що займається відбором фільмів, кажуть, що це єдиний знятий цього року в Україні фільм, що відповідає всім вимогам «Оскара». Крім того, лише автори «Ілюзії страху» схотіли за нього змагатися.

Навіть у трейлері до фільму наголошується, що знятий він за книжкою Олександра Турчинова. «Ілюзію страху» рекламують передовсім у блоці Юлії Тимошенко. У повідомленні прес-служби БЮТ сказано, що фільм «демонструє високий рівень розвитку сучасного українського кіно і що вперше у вітчизняному кінематографі використано велику кількість спецефектів та комп'ютерної графіки».

Так само як і на прем'єру документального фільму про заробітчанин «Мати й Мачуха» з Юлією Тимошенко в головній ролі, на презентацію «психологічного трилера» у Києві прийшли переважно б'ютівці.

Продюсер фільму Юрій Бутусов запевняє, що гроші на зйомки – півмільйона доларів – надали приватні інвестори. І не погоджується, що «Ілюзія страху» – реклама БЮТ. «Не знаю, звідки у вас така інформація. Мені навіть смішно таке коментувати», – сказав він.

До «Ілюзії страху» Юрій Бутусов продюсував фільм «Помаранчеве небо», створений за сприяння Соцпартії. Обидві стрічки знімав київський режисер Олександр Кірієнко.

Юрій Бутусов розповідає, що вони запрошували Богдана Ступку, але він не зміг через інші зйомки. Тому головні ролі в «Ілюзії страху» виконують відомі російські актори. Мова оригіналу – російська. Голова служби кінематографії Ганна Чміль каже, що саме лише це, не враховуючи інших факторів, може завадити фільму пройти оскарівський відбір.

«Продюсери звернулися з проханням до першого листопада замінити російськомовну фільмокопію українськомовною. Це може дати підстави оскарівському комітету не розглядати цю заявку. Був вже подібний випадок із фільмом «Водій для Віри», який подавали від України, але який був знятий російською. Була офіційна відмова».

Режисер фільму вважає, що фільм цілком український. «Я не розумію, чому вам здається, якщо ми фільм знімаємо російською мовою і з російськими акторами, це обов'язково повинен бути російський фільм. У фільмі змальовані цілком українські реалії».

Головний герой «Ілюзії страху» – український бізнесмен. Його незаконно арештовують і саджають до СІЗО. Після визволення він божеволіє. Йому починає здаватися, що він – цар Соломон. Загалом у стрічці наявні біблійські мотиви.

Часом здається, що доля бізнесмена Короба перегукується з долею Юлії Тимошенко. Але автори будь-які паралелі заперечують. Продюсер фільму Юрій Бутусов та автор книжки Олександр Турчинов пояснюють ідею фільму так: «Це пошук себе в сучасному світі».

«Страх у нашому серці не тому, що у нас жахливе життя, а наше життя жахливе, тому що у нас страх в серці», – сказав віцепрем'єр в інтерв'ю Бі-Бі-Сі. Пан Турчинов не хоче прогнозувати, чи матиме фільм успіх, але каже, що попередні відгуки були хороші.

«Ілюзію страху» досі показували тільки в Дніпропетровську, на батьківщині Турчинова та Тимошенко.

Місцеві журналісти Валерій Любченко та Ольга Калитка розповідають таке.

«Журналісти – бо фільм показували переважно для журналістів – почали виходити десь на 15-ій хвилині, – розповідає місцевий кореспондент Валерій Любченко. – Мені здається тому, що тема бандитів уже всім набридла. Взагалі моя думка така: автор замислював одне, щось дуже серйозне, а режисер цього не втілив».

Інша журналістка Ольга Калитка вважає, що на «Оскара» цей фільм не тягне. Хоча і не може назвати якусь іншу українську стрічку, яка б могла скласти йому конкуренцію. «Серед українського кіно цей фільм виділяється, у нього вкладено багато грошей. Його не соромно показати на великому екрані. Інше питання, з якими враженнями люди виходитимуть після перегляду», – каже Ольга.

У цьому році в Україні зняли близько 16 фільмів. Найпомітніші: «Богдан Зиновій Хмельницький» Миколи Мащенка, «Владика Андрій» Олеся Янчука, «Райські птахи» Романа Балаяна та «Мелодія для катеринки» Кіри Муратової.

Ганна Чміль каже, що жоден з них не відповідав оскарівським вимогам, і ніхто не виявив бажання змагатися за премію. Тому коли звернулися продюсери «Ілюзії страху», Міністерство культури їх підтримало.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

Досі найуспішніший український фільм на «Оскарі» – «Май» Олеся Саніна. У 2003 році він увійшов до списку п'ятнадцяти найкращих в категорії іноземних стрічок. «Аврора» Оксани Байрак минулого року відбору не пройшла. «Ілюзія страху» – третій український фільм, висунутий на премію «Оскар».

https://www.bbc.com/ukrainian/ukraine/2010/05/100516_ukrainian_cinema_er

Євгенія РУДЕНКО

Бі-Бі-Сі, Київ

16 травня 2010

КЕРІВНИЦЯ КІНО ГАННА ЧМІЛЬ ЗВІЛЬНИЛАСЯ

Невдовзі після заяв віце-прем'єр-міністра з гуманітарних питань Володимира Семиноженка про необхідність перевірки законності дубляжу фільмів на українську мову заяву на звільнення подала Ганна Чміль.

307

Вона була призначена на посаду голови Держслужби кінематографії ще за президентства Віктора Ющенка і вважалася одним із найбільших поборників українського дубляжу іноземних фільмів.

«Я зробила все, що змогла. 20 жовтня завершується термін мого перебування на державній службі. Враховуючи нинішні обставини і зважуючи всі «за» і «проти» того, щоб я лишилася на своїй посаді, я прийняла це рішення», – заявила у коментарі Бі-Бі-Сі пані Чміль.

У кінці квітня Володимир Семиноженко не виключив можливості скасування наказу про обов'язковий дубляж або субтитрування, як такого, що суперечить нормам українського законодавства.

Раніше міністр освіти Дмитро Табачник теж підтримав скасування українського дубляжу не тільки іноземних фільмів, а і телепередач.

<https://www.radiosvoboda.org/a/2073253.html>

16 червня 2010

Анастасія МОСКВИЧОВА

ЮРІЙ ІЛЛЕНКО

Київ: 15 червня не стало видатного українського кінорежисера Юрія Ілленка. Митець страждав на невиліковну хворобу, останній свій час перебував у селі Прохорівна на Черкащині. Його творчість, тривалий час заборонена в Радянському Союзі, була, однак, широко відомою у всьому світі.

Юрія Ілленка знали не тільки як видатного режисера, а і як талановитого кінооператора та сценариста. Операторська робота у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» принесла йому світове визнання. Однак митець ніколи не зупинявся на досягнутому.

Український кіноактор Іван Гаврилюк говорить, що режисерські роботи Юрія Ілленка, серед яких «Криниця для спраглих» та «Білий птах з чорною ознакою», підняли український кінорух на світовий рівень.

«Юра був дуже непростою людиною, складною людиною із дуже твердим характером, – згадує актор. – Я думаю, він зробив більше від усіх в українському кіно, якщо не брати Олександра Петровича Довженка і Сергія Йосиповича Параджанова. Це була Постать. Порівняти з кимось неможливо».

Свій серед чужих

Фільми Ілленка зазнавали всіляких утисків у СРСР, однак ставали всесвітньо відомими завдяки міжнародним кінофестивалям, де вони виборювали призові місця.

Коли режисера з фільмом «Вечір на Івана Купала» запрошували на фестиваль у Венецію, міністр культури Радянського Союзу стверджував, що такого фільму не існує, а вже згаданий «Білий птах з чорною ознакою» можна було побачити в Токіо, Монреалі, Нью-Йорку, Парижі, Тегерані, але тільки не в УРСР.

За часів незалежності Юрій Ілленко створив кіностудію «Фест-Земля», де було знято перший в Україні фільм не на державні кошти. Це була екранізація оповідань Параджанова «Лебедине озеро. Зона», яка виборола два призи Каннського кінофестивалю.

Творець нової мови кіно

Екс-голова держслужби кінематографії **Анна Чміль вважає смерть Юрія Ілленка особистою втратою.**

«Це втрата людини, яка слугувала мені опертям у моїх життєвих цілях, яка слугувала мені опертям у моїх особистих критеріях, я вже не кажу про художню творчість, – розповідає вона. – Коли його критикували за «Молитву за гетьмана Мазепу», дуже багато людей не зрозуміли, що сьогодні є цей фільм. Це фільм-передбачення того, що відбувається сьогодні в екранній культурі, передбачення, пов'язане із тим, що на перший план виходить образ, нова кіномова, яка матеріалізується на образному рівні».

Окрім творчості, Юрій Ілленко займався політикою – балотувався у парламент від Всеукраїнського об'єднання «Свобода», – а також педагогічною діяльністю – завідував кафедрою в Київському національному університеті імені Івана Карпенка-Карого та написав перший український підручник із кінорежисури – монографію «Парадигма кіно».



Номер 2011:#2

БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА І ЙОГО ВНЕСОК У СВІТОВЕ КІНО

«Круглий стіл», проведений Центром кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія»

310

Участь узяли: Ганна Чміль – доктор філософських наук, в.о. директора Національного центру Олександра Довженка, Олександр Коваль – кінорежисер, академік АМУ, Анастасія Пащенко – студентка НаУКМА, Людмила Лемешева – кінокритик, сценарист, Марія Тетерюк – студентка НаУКМА, Роксоляна Свято – філолог, кінокритик, Сергій Якутович – художник, академік АМУ, Ірина Фаріон – доктор філологічних наук, Людмила Єфіменко – актриса, Пилип Ілленко – юрист, директор компанії «Ілленко Фільм», депутат Київської облради, Андрій Ілленко – філософ, депутат Київської облради, Михайло Ілленко – кінорежисер, член-кореспондент АМУ.

Ведуча – Лариса Брюховецька

Лариса Брюховецька. 3 15 по 22 жовтня 2010 року в кіно-театрі «Київ» відбувся Тиждень кіно Юрія Ілленка, організований компанією «Ілленко Фільм», на якому вперше в Україні

показали фільм «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія», а також сім найкращих фільмів Юрія Ілленка, відреставрованих і записаних на дисках. Сьогодні пані Ірина Фаріон презентує упорядковану нею книжку «Криниця для спраглих. Афоризми та сентенції Юрія Ілленка». І нарешті саме сьогодні вийшло шосте число «Кіно-Театру», присвячений пам'яті Юрія Герасимовича. Мета нашої розмови – не тільки згадати Майстра, а й спробувати осмислити творче надбання кінооператора, сценариста, режисера, науковця, педагога, письменника, громадського діяча Юрія Ілленка, його внесок у світове кіно. А також визначити завдання в дослідженні й популяризації його творчої спадщини.

Пилип Ілленко. Справді, Тиждень можна вважати успішним, фільми Юрія Ілленка мали шалений успіх, глядачі штурмували каси...

Л.Б. Дуже важливо, що зроблено перший крок до глядача, що саме фільми Юрія Ілленка прорвали багаторічну блокаду українських фільмів, у їх доступі до прокату. Питання, щоб фільми потрапили на ринок DVD дуже актуальне, і це буде наступним практичним кроком вашої компанії. Щоб з'явилася нова версія «Молитви» і щоб були реставровані фільми – цьому значною мірою сприяла Ганна Павлівна Чміль, яка тривалий час очолювала Державну службу кінематографії.

Ганна Чміль. На початку 1990-х Юрій Ілленко організував «Укрфільмофонд». То – час ейфорії. Тоді робили багато проектів за участі талановитих людей з України, Болгарії, Чехії, Франції, Польщі. Юрій Ілленко роздавав ідеї просто так. Вони в нього народжувалися безперервно. Іноді стимулювали їх якісь незначні фактори. Пригадую, Андрій Жолдак подав проект, у якому мали бути пофарбовані, як крашанки, свині. Це мала бути глибока соціальна сатира. Й раптом Юрій Ілленко почав говорити про малюнки на писанках, і я бачила, як поступово присутні поча-

ли відходити від захвату, й ця ідея відпала сама собою. Можна згадати чимало ситуацій в його політичній діяльності, мистецького, соціального контексту. Великий Майстер кожним своїм твором вносив щось нове в цю буденність, порушував болото, спокій і рутину. За те одержував удари, в тому числі, від друзів і колег, не кажучи про партію чи владу. Бачачи це, я зробила висновок, що справжнього мистецтва не розуміють. З одного боку, воно вносить дисонанс у реальність, а з другого – порушує стан мистецтва, розширює межі, а відтак ті, хто в цих межах, протестують. Для самого художника удари від колег були найстрашніші. Я вже не кажу про те, що сталося на Берлінале. Ми підраховали: на «Молитву» надійшло 18 тисяч відгуків! Вони свідчили про одне – що це справжнє мистецтво, велике кіно, яке випередило свій час, запропонувавши нову мову, до якої глядачі не були готові, бо звикли до вербального контексту. Це викликало протест насамперед на кінематографічному рівні. Я вже не кажу про рівень політичний. Я бачила на прес-конференції, як накинулися на фільм росіяни. А коли ми повернулися додому, мені уже ніби за демократичної влади – це був лютий 2002 року – довелося ходити і в Адміністрацію Президента, і в Кабмін і вислуховувати, як, мовляв, посміли зробити таке кіно за державний кошт. Жодні аргументи – що це мистецтво, що це великий художник, що наступні покоління будуть заздрити нам – не діяли, і я чекала, що мене знімуть з роботи. Та коли керівник департаменту зовнішніх зв'язків Адміністрації Президента звинуватив мене в тому, що цей фільм зіпсував взаємини з Росією, я розсміялася: «На чому ж вони стояли, ваші взаємини, якщо один фільм їх зіпсував?». Доля великого митця драматична. Біда Гоголя була в тому, що він витискав із себе українця, а Юрій Герасимович був великим українцем, і ми повинні дякувати долі, що жили в один час із ним, що були з ним знайомі. Він, як кожна жива людина, був різним. Іноді, коли я була в них удома, переживала за Людмилу, бо Юрій Герасимович міг бути різким, давав оцінки однозначні. Після себе. Дякую вам, Людмилу Пилипівно,

за вашу толерантність, мужність, велику любов до нього і підтримку. Родина була для нього опорою. Якщо визначити одним словом, то в нього була месіанська роль. Він був багатогранною людиною, яка розвивала й актуалізувала багато важливого.

Нам, окрім видання дисків, треба озвучити його фільми у сучасній системі Dolby. Я розумію, що нині держава на це не піде, але, як Бог допоможе, то можна сподіватися, що будуть з нового року працювати нові положення Закону про кіно, що сприятиме фінансуванню кінематографа. Це не так і дорого. І потім запустити в прокат на великий екран. В Україні великих екранів уже понад триста. І це, на мій погляд, дасть змогу долучити більше людей до кіноспадщини: почати з Ілленка, а тоді взятися й за решту фільмів поетичного кіно. Нагадати, що український кінематограф – потужний, що майбутнє в нього є.

Л.Б. Магнетизм особистості Ілленка продовжує діяти: неможливо прийняти те, що його не стало. Його потужна енергетика дає відчуття, що він присутній. Багато років Юрій Герасимович викладав на кінофакультеті, готував зміну. Олександр Іванович Коваль працював поруч.

Олександр Коваль. Відома істина: не сотвори собі кумира. А я сотворив. І досі не розчарувався. Для мене Юрко – Цар і Бог. Юрка мені дуже не вистачає. Десь за місяць до його смерті я відвідав його, й він подарував мені три томи «Доповідної Апостолові Петру» (останній примірник, що був у нього). І на одній із книжок читаю напис Івана Драча: «Такої книжки в українській літературі не було. І не буде. Мусила вирости людина й пройти шлях від московської шпани до київського бомонду. Бути яничаром і роз'яничаритись, ковтнути баюри космополітичного багна і вийти до найчистіших джерел – води, що аж ломить зуби. Джерельна вода Юрія Ілленка. 4.04.2009. Іван Драч».

Колись «Парадигму кіно» Юрко мені підписав так: «Сашкові Ковалю – брату по крові». А на «Доповідній» – дуже дорогі мені

– його слова: «Сашкові Ковалю. Ковалі споконвіків кували ножі й рала... Гайдамаки – землероби – давали тим ножам і ралам раду. Споконвіку ти, Коваль, а я – гайдамака, так що ми з тобою на рівних відповідаємо за вироблення української споконвічної культури. Культура – продукт ножів і рал. Здається мені, що приходить час ножів.... Ю. Ілленко. Червень, 2010».

Юрко входить у десятку найвидатніших українців. Напередодні його 70-річчя я хотів зняти фільм під назвою «Велет духу, символ волі й непокори». Це слова, сказані про Григорія Сковороду. На жаль, не вдалося.

Л. Б. Сприйняття світу в Юрія Ілленка було рідкісне. Він не ідеалізував життя, бачив у ньому прекрасне, але майже в усіх його фільмах є лики зла, від Басаврюка до Петра І, а в окремих фільмах, як-от у «Солом'яних дзвонах», носій зла вийшов на перший план. Недаремно кажуть, що в перших своїх кроках художник – свідомо чи ні – моделює своє майбутнє. Не лише творчість, а й долю.

Пилип Ілленко. Я б хотів нагадати, що Державну премію ім. Тараса Шевченка батькові вручили насильно. Тоді, 1990 року, він зняв фільм «Лебедине озеро. Зона», одержав за нього дві нагороди в Каннах, але цей фільм в Україні було повністю проігноровано.

Репліка з залу: «Лебедине озеро» не показали в Україні з вини М. Мороза.

Марія Тетерюк. «Лебедине озеро. Зона» Юрія Ілленка варто розглядати як випадок спільного кіновиробництва в українському кіно 1990-х. З 1989-го по 1991-й, напередодні розпаду, в СРСР тривав кінематографічний бум, зумовлений довгоочікуваним зняттям політичної, сексуальної та історичної цензури. Тоді ж режисерів починає приваблювати перспектива співпраці

з зарубіжними інвесторами та продюсерами. Така можливість була доступна в першу чергу відомим режисерам, які могли продемонструвати потенційним партнерам свої попередні фільми. Втім, навіть для них пошук іноземних партнерів був значно ускладнений відсутністю законодавчої бази щодо інвестицій у кінематограф.

Юрій Ілленко був одним із перших українських режисерів, хто почав пошук іноземних партнерів. Наприкінці 1980-х він знайомиться з американцем українського походження Вірком Балеєм, композитором, фаховим знавцем українського кіно, театру та музики. Фільми Ілленка справили враження на Балея, і він допоміг йому потрапити на Міжнародний кінофестиваль у Сан-Франциско, здійснити подорож по США та Канаді в 1987 році. На той час на основі розповідей Сергія Параджанова вже було написано сценарій фільму «Лебедине озеро. Зона» і розпочато роботу на Київській кіностудії ім. Довженка. Зацікавившись майбутнім фільмом, Вірко Балей почав шукати західну студію пост-продакшну. В Держкіно, незважаючи на перебудову, що тривала в СРСР, Ілленкові заборонили співпрацювати з американцями, і тоді, як говорить сам режисер: «Я зробив неімовірний на ті часи крок: я повернув гроші державі, що дуже її здивувало. Гроші на це дали шведи». («Ми ще не вийшли на свободу...»: інтерв'ю з кінорежисером Юрієм Ілленком Інетти Гриньок // Кіно-Театр. – 1995. – №2). Шведських партнерів, кінокомпанію «Swea Sov Consult», знайшов Вірко Балей, який відтепер став продюсером майбутнього фільму. Шведська сторона оплачувала зйомки, що відбулися поблизу Комунарська на Донбасі: Ілленко наполягав, щоб у фільмі було зображено саме той табір, де перебував свого часу Сергій Параджанов. Першу версію монтажу Ілленко завершив у Києві. Далі було налагоджено зв'язки з компанією «KOBZA International Corp.», заснованою 1989 року в Торонто. Головною своєю метою ця організація, очолювана канадським підприємцем Миколою Морозом, вважала просування української культури в Україні та на Заході; на той

час вона вже створила студії звукозапису в Києві, організувала міжнародні гастролі українських виконавців, перший пісенний фестиваль «Червона рута». Того ж року Микола Мороз спільно з Вірком Балеєм засновують фірму «Video Ukraine Inc.», що мала займатися розмноженням українських фільмів на відеокасетах. «КОВЗА International Corp.» та «Video Ukraine Inc.» спонсорували другу частину виробництва фільму: запис музики (автором музики до фільму, до речі, був Вірко Балеї), звуку, остаточний монтаж, написання титрів, що проходило в Торонто. Субтитри (англійські і французькі) було зроблено на студії в Парижі. Прем'єра відбулася в Нью-Йорку, а 1990 року фільм було вперше показано в Києві. Тоді ж він узяв участь у Каннському кінофестивалі, де отримав одну з найпрестижніших світових нагород – Приз Міжнародної асоціації кінокритиків (ФІПРЕССІ), а також приз молодіжного журі як кращий фільм іноземного (не французького) виробництва. Фільм демонструвався у Токіо, Сан-Франциско, Торонто, Мюнхені, на Тайвані. Кевін Томас – відомий лос-анджелеський кінокритик – поставив «Лебедине озеро» на перше місце в десятці найкращих фільмів 1991 року, хоча загалом, за свідченням асистента продюсера фільму Марка Стеха, резонансу в американській та канадській пресі фільм не набув (Журба і радість: інтерв'ю з Марком Стехом / Розмову вела Віра Ке // Новий шлях. – 1990. – 11 серп.).

Після успіху «Лебединого озера» Юрій Ілленко шукає можливості для копродукшену ще одного фільму, сценарій якого під назвою «Агасфер. Хроніка другого пришествя Христа» був надрукований у 1994 році. 1995 року координаційна рада кіностудії ім. О. Довженка, членами якої були Р. Балаян, І. Драч, Л. Осика, П. Мовчан та сам Ю. Ілленко, ухвалили рішення про необхідність запустити фільм «Агасфер» у виробництво; 70 % коштів передбачалося отримати від інвесторів з Росії, Німеччини та США (інтерв'ю з директором Київської кіностудії ім. О. Довженка Миколою Мащенком / Розмову вела Катерина Смаглій // Кіно-Театр. – 1995. – №1). На жаль, проект так і не було реалізовано.

Історія створення фільму «Лебедине озеро. Зона» дає змогу поглибити знання про історію культурних зв'язків між Україною та українською діаспорою. Це історичний приклад плідності міжнародної співпраці, що засвідчує насамперед високий авторитет Юрія Ілленка як митця й особистості, а також вказує на необхідність зусиль для створення механізмів такої співпраці в українському кіно сьогодні.

Людмила Єфименко. У 1990 році ми побували на різних фестивалях – у Сан-Франциско, Мюнхені, Торонто. Тоді ще існував Радянський Союз, і нас на прес-конференції приєднували до радянської делегації. Юра виходив і пояснював по-англійськи: «Я не маю жодного стосунку до Радянського Союзу. Радянський Союз мою поїздку не фінансував, я не відчуваю себе радянською людиною. Я – українець». Після чого йшов зі сцени. Тому прес-конференції ми проводили окремо. Фільм «Лебедине озеро. Зона» в Лос-Анджелесі ми показували під час путчу в серпні 1991-го, а в цей час по московському телебаченню показували балет «Лебедине озеро». Американці це знали, адже путч був головною новиною в Америці, й думали, що між цими двома фактами є зв'язок. Нас навіть запитували на прес-конференції, як ми це передбачили?

Л. Б. Сценарій «Агасфер» мав стати масштабною постановкою, в якій ішлося б про радянський тоталітаризм і не тільки. Але поставити цей фільм не вдалося. Чому?

Людмила Єфименко. Це дивна історія. Юра спілкувався з Голлівудом. Було зроблено професійний переклад англійською (вони не люблять, якщо англійською перекладає не носій мови) – Вірко Балеї допоміг це зробити. Був і французький, бо тоді французи хотіли дати гроші на українське кіно. Вели перемовини з Мюнхеном, де мешкає Володимир Богдашевський, бо треба було знімати епізод у Європі. Потім – із Арменом Медведєвим,

який тоді очолював у Москві департамент кіно, – прочитавши сценарій, він був у захваті – Росія вже давала кошти, бо там багато зйомок у Москві й Сибіру. Залишалося тільки одержати згоду від України, щоб вона стала офіційним гарантом цього проекту. Не домоглися.

Сергій Якутович. Він був, як вовк. Було щось вовче в його поставі – м'якість, справжня мужність. І радість, радість від того, що він творить. Пам'ятаю один із перших днів зйомок Мазепи (тоді теж була осінь): знімали епізоди з вибухами, чомусь не виходило. Він каже до Вадима Герасимовича: «А дай-но сюди». Той спокійно віддав камеру, і Юрій Герасимович пішов. Довкола щось вибухало. Ми гукаємо йому: «Стійте, стійте!». А він уже пішов за своєю ідеєю, за своїм баченням. Це фантастична річ. Це дуже добре, що виходять його книжки. І якщо залишилися якісь документи – треба зробити фільм про нього. Не тільки тому, що це неповторно. Незбагненно те, що він робив, як жив, як боровся з собою і як перемагав себе. Останній його фільм я називаю «Харакірі на Майдані». Як справжній самурай, він виконав усі ритуали не лише як художник, а й як чоловік. Бо в художника як буває? То запій, то розлад розуму. А він своїм життям довів, що буває і не так.

Ніколи не забуду, як він у руках розтирав полин і казав: «Понюхай! Сильніше нічого не пахне». Я суб'єктивно кажу. Іншої такої по-справжньому красивої людини, перед якою я знімав капелюха все життя, я не знаю.

У житті ми рідко зустрічалися. Та кожна зустріч виявлялася етапною. І остання, по-справжньому велика зустріч, була в роботі над «Мазепою», коли він мене просто-таки витягнув за вуха. В мене тоді була апатія, криза. І раптом на батьковому ювілеї він підійшов і каже: «Я почав Мазепу». – «Я Вас вітаю!». – «Підеш?». –

«У якій ролі?», – здивувався я. «У ролі себе. Ти мені потрібен». І я зрозумів, що зі мною сталася метаморфоза.

Якось Роман Балаян – наш антагоніст – запитав: «Что вы там за КВН снимаете?». А в нас і справді був феєрверк ідей – того, що ми хотіли зробити. Я до цього ніколи не міг уявити, що таке робитиму. Коли Юрій Герасимович мені казав: «Ну, давай!», а я на це: «Не знаю, як», то він відповідав: «Якби ти знав, я б тебе не покликав. Думай!». То було щастя. Тільки за це я йому низько вклоняюся. Окрім того, що це велика творча і громадянськи значима особистість, я вклоняюся йому, бо він – мій Учитель.

О. Коваль. Європа не зрозуміла того фільму, а російські критики дуже добре зрозуміли. Як свого часу Блейман, який знав Ілленка все своє життя.

Л. Брюховецька. Юрій Герасимович згадав Блеймана у «Доповідній»: «Міка Блейман упритул взявся за мене. Персонально. Спершу він встановив діагноз: професійна режисерська безпорадність на межі кінематографічної нездарності, аматорська драматургія, еkleктизм художніх засобів, український буржуазний націоналізм як світоглядна диверсія проти соцреалізму, духовное мракобесіє, істерично млява гра акторів, операторський і художній несмак». Блискуче почуття гумору автора розкрилося в цій книзі! Українців що рятувало завжди? Почуття гумору. А яке майстерне володіння словом!

О. Коваль. Якщо людина талановита – вона талановита в усьому.

П. Ілленко. До речі, про гумор: він поставив на горі опудало у вигляді «мідного вершника»: зв'язав його з дровеняк, надав їм форму...

Л. Єфименко. Рік тому, у зв'язку з річницею Полтавської битви, приїхали до нас із НТВ брати в Юрі інтерв'ю. А він їм каже: «У мене теж є мідний вершник. Ходімо, покажу...».

Л. Брюховецька. Сьогодні ми побачили книжку «Афоризми і сентенції Юрія Ілленка», упорядковану Іриною Фаріон. Враховуючи вашу активну політичну діяльність, роботу, ви досить швидко її підготували...

Ірина Фаріон. Щойно відбулися вибори в органи місцевої влади. Це були вибори Юрія Ілленка. Те, скільки людей проголосувало за «Свободу», про це свідчить. Суспільна свідомість змінюється. І те, що діти Юрія Герасимовича стали депутатами, свідчить про вагу його ідей. «Я вже нічого не можу зробити, – казав він своїй дружині, будучи важко хворим. – Я значно більше зможу зробити, коли буду там, в іншому вимірі». Справді, він діє. Під час роботи над його текстами – а «Доповідну» я прочитувала тричі – змінювалися весь час думки: як це буде, як це згрупувати? І так захотів Ілленко, щоб це згуртувалося за дев'ятьма розділами, які я виокремила, звичайно, суб'єктивно, але з огляду на те, які концепти вчитувала в Майстра. Назви розділів – «Життя і смерть», «Творчість як мистецтво», «Мова», «Історія», «Культура», «Кіно», «Інформаційний простір», «Політика», «Націоналізм». Що ще я тут зробила? Я посміла назвати кожну цю витинанку-сентенцію. Це моя асоціація до того, що писав Маестро. В кожного, хто це читатиме, буде своя. В цьому й полягає суть слова. Як казав великий Потебня, з допомогою слова неможливо передати достеменно комусь свою думку. З допомогою слова можна збудити в когось його власну думку. І це найкраща взаємодія, яка називається збудженням на рівні духу, на рівні енергії, на рівні ідеалів. Що ж до дизайну книжки, то це роботи Юрія Ілленка.

Л. Єфименко. Малюнок, зображений на обкладинці, – це картина, де Юра намалював діда Тараса, бабусю Надю і свою маму маленькою.

Ірина Фаріон. Він дарував нам свої книжки. І яке щастя, що ми їх маємо в хаті.

Щастя, що він був нашим сучасником. Я спостерігала за ним під час політичних баталій. 2006 року наша передвиборча кампанія була найцікавіша, коли ми мали цікавих опонентів, коли з них треба було зривати травестійний одяг. Люди не сприймали нас, але ми з такою завзятістю, пристрастю й несамовитістю це робили. І завдяки Ілленкові також. Ми мали на день по п'ять зустрічей – на одній могло бути троє присутніх, на іншій – п'ятдесят, але з усіма тими людьми було глибоке спілкування. Тому ми сьогодні й отримали такий результат. Сьогодні працювати менш цікаво, бо немає гідного опонента. Хочеться мати ідеологічного опонента, а не істоту, яка використовує політику як форму власного бізнесу. Про те, що політика стала формою бізнесу, якраз і говорив Ілленко.

Ці афоризми й сентенції чистять нашу свідомість, підсвідомість, наше мислення, душі. Ми звикли мити руки, ноги тощо, а наскільки суспільство готове чистити себе зсередини? Власне, це «Криниця для спраглих». Вона для тих, хто розуміє, що нічого не буде без чистоти помислів, без найважливіших для тебе «чому». Чому пані Лариса вирішила провести цей «круглий стіл»? Чому шановні люди віддають свій час цьому спілкуванню? Це важливі речі. Тому книжка Юрія Ілленка – про мотивацію буття людини. Людини, яка відійшла від нас дуже умовно: він неймовірно потужний у нашому просторі, й те, що є стільки про нього праць, і те, що робиться в контексті показу його фільмів, свідчить про неймовірну спрагу суспільства на Юрія Ілленка. Думаю, ця книжка працюватиме на оздоровлення українського суспільства, й ми робитимемо те, чим так горів цей унікальний чоловік.

Андрій Ілленко. Батько робив те, що він хотів робити. А в результаті виходило, що якісь особи перекручували зміст його творчості чи його громадянської позиції й використовували всі

методи, щоб оббрехати його і не дати його творам дійти до людей. Тому вже після його смерті наш обов'язок – зробити те, що не встиг він: максимально поширити його творчу спадщину. Не треба штучно розділяти Ілленка-режисера, Ілленка-оператора, Ілленка-художника, Ілленка-політика, Ілленка-громадянина, Ілленка-літератора. Він не сприймав таких поділів – у всьому, за що він брався (зйомки фільму, написання літературного твору, виховання дітей, зведення будинку), викладався з однаковою самовіддачею. Після його смерті значна частина російськомовних ЗМІ дотримувалася – і в некрологах, і в згадках про Юрія Ілленка – такої позиції: є Ілленко-miteць, який був колись у 1960-х, щось знімав у Карпатах, а є сучасний, який зняв фільм про Мазепу, що провалився в прокаті, якого на схилі літ понесло в політику. Очевидно, його життя не можна ділити на періоди, мовляв, тоді він був один, а в 1990–2000-х – інший. Насправді, то був логічний розвиток його особистості, про що він і написав у «Доповідній Апостолові Петру». Одна з головних тем цієї книги – тема роз'янечарювання. Своє життя він почав як молодий і перспективний імперський яничар, але відмовився від безпечної і комфортної перспективи жити в Москві, розуміти, що він з України, вишиванку носити, може, навіть пісню заспівати, але бути «класиком советского кинематографа». Він знімав би хороші фільми, але то були б не українські фільми, і він не реалізував би себе. Такі режисери були: Сергій Бондарчук, наприклад. Батько свідомо повернувся в провінційну на той час Україну. Його шлях – усе свідоме життя повертатися до свого українського первня – це і є логіка його особистого життя. Цей процес тривав не один день, а десятиліття, він був болісний, пов'язаний із втратою багатьох друзів, які вважали, що його українськість навіжена, для них вона була неприйнятна, гротескна, награна. Його батько, мій дід, був людиною комуністичних переконань, а мій батько прийшов до націоналізму свідомо у зрілому віці, саме внаслідок особистої еволюції. А коли хтось сьогодні намагається подавати Юрія Ілленка як радянського дисидента, що в 1960-х зняв три фільми

(які серед сучасників мало хто й дивився), казати, що на цьому він як митець вичерпався, – це злочинно. Якраз фільм «Молитва за гетьмана Мазепу», книжка «Доповідна Апостолові Петру» і його політична діяльність у «Свободі» – це три останніх акорди, які завершили його еволюцію від яничара до українського націоналіста. У своїй творчості він не намагався стверджувати ту чи іншу ідеологічну парадигму як певну даність. Той же фільм «Молитва» дає можливість варіативного, дуже різного тлумачення образу Мазепи. Йдеться про перехід Ілленка на вищий рівень оповіді: без прямого втовкмачування в голову якоїсь думки, а стимулюванням, щоб людина сама прийшла до цього. В цьому й полягає цінність його творчості. Навіть один з ідеологів комуністичної естетики Плеханов писав, що, коли в творі є чиста ідеологія, то це публіцистика, а не художній твір. Художній твір починається там, де починається неоднозначність трактувань. «Молитва» – це абсолютно довершена естетична система, і при цьому абсолютно чітко видно її ідеологічні й політичні пріоритети, які режисер у новій версії розставив своїми коментарями. Він хотів перед смертю основну свою думку донести. Тому три основні твори, які завершили його життя («Мазепа», «Доповідна» і політична діяльність як ідеолога), – це те, чого не можна ігнорувати. Вінець його розвитку. Коли він завершував своє земне життя, то був навдивовижу спокійний, у нього не було відчуття, що він не на тій ноті завершив свою партію. Звичайно, він міг би ще знімати кіно, розвивати здобутки, але того, що він зробив, було достатньо, щоб його особистість, його дух в українській історії були сприйняті так, як він сам того хотів.

Михайло Ілленко. Сьогодні рівень обміну думками унікальний. Ми вже звикли до того, що останнім часом кіно – це така суєтна, прагматична морока, яка вже не може викликати такого рівня спілкування. Причина такого рівня – і в шановному товаристві, і, звичайно, в режисері Юрієві Ілленкові. Ледь не щодня продовжується його драматична, напружена боротьба. Те, що

сьогодні звучить, має знайти свої канали, щоб люди почули. І книжка афоризмів – абсолютно унікальне видання, дуже важлива і серйозна репліка на користь розуміння важливих істин, в тому числі й професії. Сьогодні для мене прозвучало багато несподіванок.

Хочу звернути вашу увагу на кілька феноменів його творчості, на його душевну будову, які мене завжди вражали. На якомусь етапі мене вразило, як він програмує дійсність, яка ще не відбулася. Навіть тоді, коли він не режисер, а сценарист. На початку 1980-х я працював над фільмом за його сценарієм «Миргород та його мешканці», написаним за творами Гоголя. Це було замовлення Держтелерадіо СРСР. В часи, коли починалася робота, здавалося, що існуючий устрій – назавжди. В історії із простодушними старосвітськими поміщиками, Шпонькою та його тітонькою ми вивели на перший план другорядного персонажа Голопузя. Це історія стереоскопічна, яка мала проекцію на сьогодення і на близьке, але поки що нікому невідоме майбутнє. Це були узагальнені й алегоричні міркування та форми. Та хіба хто думав, що цей сценарій відбудеться в політичному житті величезної імперії. Голопузь сплів фантастичну інтригу між простодушними чарівними персонажами, і все перетворилося на якийсь кошмар. Раптом перетнулися їхні інтереси, й ці люди – всі по черзі – провалювалися в знамениту калюжу. А в процесі роботи над фільмом один за одним відходили в небуття генеральні секретарі компартії СРСР...

Пилип Ілєнко. Після смерті батька продовжуються випадковості. «Випадково» показали на Першому національному, очолюваному сирійським націоналістом Арфушем, фільм «Вечір на Івана Купала» російською мовою, при тому, що в Центрі Довженка є українська версія (відреставрована), і ще батько встиг її переглянути і «дати своє добро». У його житті випадковостей не було в принципі. І, продовжуючи думку Андрія про три заключні акорди його життя, скажу, що вони були тісно вза-

ємопов'язані. Нагадаю ситуацію з фільмом «Молитва». Батько чудово знав, що знімає про імператора; я був присутній майже на всіх зйомках і пам'ятаю: шукали способів як переконливіше і гротескніше показати Петра I... А як це сприймуть у Москві, – він цим не турбувався. Єдине, чого він сподівався, – що на його батьківщині не знайдеться в 2002 році достатньо людей, які так само були би готові висловити своє ставлення до публічних міфів. Він недооцінив впливу тої імперії, який вона має і на Берлін, і на Київ. Фактично, коли, почувши про заборону з вуст Михайла Швидкого, тодішнього міністра культури Росії, ми посміялися: класна реклама! Ми думали: як може російський міністр щось заборонити в незалежній Україні? А виявилось, що може. І не тільки тут, а й у Берліні. Хоча тоді це ще не було так очевидно. В тій ситуації, коли твір, який став квінтесенцією усього його творчого шляху (там є і самоцитати, і повтори, і посилення на окремі епізоди своїх фільмів, і ті ж міфи, і таке інше), фактично було заборонено, він зрозумів: можна зняти ще один фільм, щоб перевести вогонь на нього, але свідомо цього не робив, бо не хотів знімати картину, яку знову покладуть на полицю. Він прагнув, щоб його фільми збуджували до дії. Саме тому в «Мазепі» стільки провокацій. Тому що розбудити це болото можна було тільки вибуховими речами. Тому й постає інша його діяльність, а також концепція інформаційного простору. Він чітко розуміє, що наступний фільм робитиме тоді, коли буде звільнено, розчищено інформаційний простір для фізичної можливості показати його фільм в українському кінотеатрі. Тому і книга. Він не міг не творити, творив постійно. Прокидався – і щось творив, навіть кран ремонтував творчо (сантехніки, прийшовши, дивувалися: хто це так придумав?). Був творчим у їжі, будівництві, вихованні дітей і ближніх. Тому всі ці акорди було зіграно в одній п'есі. Далі вона може продовжуватися тим способом, що ми робимо сьогодні. Люди на Печерських пагорбах, які командують спадком української культури, бояться заборонити покази фільмів Юрія Іллєнка. Це відчувається – бояться людини, яка померла,

бо діє її дух. Його фільми треба дивитися, навіть «Легенду про княгиню Ольгу», яку свого часу свідомо заборонили знімати українською. Повірте, якщо б фільм було знято українською, то Радянський Союз розвалився б на п'ять років раніше. Князь Святослав говорить: «Меч мой языческий, который раздвинул границы земель моих от Хазарской Белой Вежи до Дуная». Якщо б це звучало українською, було б зрозуміло, про яку Русь ідеться, і хто ці люди, хто князі, і хто їхні нащадки.

Людмила Єфименко. Юра хотів переозвучити «Княгиню Ольгу» українською.

Пилип Ілленко. Правова система, за якою створювалися фільми до 1991 року, абсолютно не відповідає тим поняттям про право, які сьогодні є в нас і світі. Існувала соціалістична власність – ні державна, ні приватна. Приватної не було. Це саме стосувалося й авторського права. Вибору в автора не було: укласти договір на таких умовах чи на інших, чи гонорар такий отримати чи право на фільм залишити за собою. Була певна даність: хочеш знімати – буде так, а не хочеш – не будеш узагалі знімати. Тепер, виявляється, можна обґрунтувати певні правові позиції з точки зору сучасного уявлення про право і справедливість. Бо як у нас: одержав автор колись гонорар – і все. Добре, якщо б фільм належав державі, нічого поганого. Насправді держава – це тільки ширма, а спадщиною розпоряджаються окремі люди. Це стосується фільмів не тільки Юрія Ілленка, а й усіх тих, хто творив «українське поетичне кіно». Питання: чому ми цих фільмів ніде не бачимо? Кажуть: їх ніхто не піде дивитися. Я вже маю доказ того, що підуть. І гроші заплатять. І заробити на цьому навіть можна. Буде проект, який приносить гроші державі, на які можна робити нові фільми і їх популяризувати. Та чомусь цього не відбувається. Відповідь у мене тільки одна (бо я не можу уявити, що хтось не захотів би заробити грошей): ці фільми продовжують залишатися небезпечними для цієї влади. Тому

питання про майбутню долю фільмів Юрія Ілленка залежить від нас із вами. Якщо ми змусимо владу дати хід цій справі, то буде українське кіно в кожній хаті, і в кінотеатрах, і на дисках, і не тільки в Україні, а й на фестивалях, і будуть дні української культури. А коли це робиться підпільно... Ганна Павлівна знає, як треба було маневрувати, щоб одержати право завершити фільм «Молитва за гетьмана Мазепу». Договір ми переписували багато разів протягом трьох місяців. За десять років юридичної практики я жодного договору не готував три місяці. Тільки через п'ять років після створення фільму з'явилася можливість говорити про завершення фільму. Тому що був негідник, який мав права на цей фільм. За всіма цими речами – конкретні люди, які не хочуть, щоб українські фільми побачили українці. Досвід показує, що кригу зламано: в кінотеатрі «Київ» пройшов Тиждень кіно Юрія Ілленка. Всупереч усім прогнозам пройшов успішно, з аншлагами, навіть бійками біля кас за квитки.

Лариса Брюховецька. Робота з акторами – один із цікавих аспектів творчості Юрія Герасимовича, і сьогодні є нагода по-слухати актрису, яка знімалася в семи його фільмах.

Людмила Єфименко. У ВДІКу Юрій Ілленко навчався на операторському, але хотів перевестись на режисуру. Йому не дозволили, але він самотужки здобував режисерську освіту. Професію сценариста йому допомагали опановувати його друзі – Геннадій Шпаліков та Павло Фінн. Секрети акторської професії для режисера не менш важливі. Юра вважав актора найуніверсальнішим інструментом. Він ходив на акторські репетиції, але участі в них не брав, тільки дивився. І от доля зробила йому дарунок. Режисер Вульфович запросив його на свій фільм «Вулиця Ньютона, будинок 1» оператором. Проте «ленфільмівські» оператори запротестували, мовляв, їм самим потрібна робота. А режисер давно шукав актора, й чимало відомих уже пробувалися, та ніхто його не задовольнив. І він звертається до Юри:

«Не вийшло взяти тебе оператором, гратимеш головну роль». Юра погодився за умови, що йому одна з викладачок ВДІКу дасть стислий курс акторської майстерності. Фільм критикували, але після нього Юра одержав сім запрошень зніматися. Він відмовився. А жаль, був би популярний актор.

Я почала зніматися 1973 року. Було непросто, адже оператор світло ставив так, що актор не міг вийти за намічену риску і, передаючи найвищу напругу емоцій, повинен був пам'ятати про ці rischi. Коли я почала зніматися в Юрі, він говорив: працюй як хочеш, куди тебе веде. Він любив знімати ручною камерою, щоб не заганяти актора у наперед визначені межі. Казав: «Актор – це найсвященніша корова з усього кінематографічного стада». Акторську професію мені дав актор МХАТу Белокуров, а зробив мене актрисою Юрій Ілленко. Він хотів знати, як актор сприйняв сценарій, роль, партнерів. Є актори, які не вміють імпровізувати. А бували суперечки – він таких небайдужих акторів любив: підходив, тиснув руку, казав «Молодець!». Такими були Лесь Сердюк, Іван Миколайчук.

Людмила Лемешева. Боюсь приблизних, неточних слів у розмові про Ілленка, тому що Юрій Герасимович – найпарадоксальніша людина з усіх, про кого мені довелося писати. Цей художник стягнув на себе не тільки всі суперечності своєї епохи, але й суперечності людської природи взагалі. Його особистість – сюжет для роману, а не для круглого стола. Він був би ідеальним героєм для Достоевського, який любив заглядати в безодні віри і безвір'я, добра і зла, які живуть у людській душі одночасно. Внутрішньо суперечливими, розтерзаними своїм боєм і неприборканими пристрастями були й герої Ілленка, і самі його фільми. На мій погляд, «Молитву за гетьмана Мазепу» трагічно не зрозуміла частина глядачів і критиків ще й тому, що режисер розправився там не тільки з хрестоматійною історією, не лише з Російською імперією, а й з Україною, а заодно з самим собою і зі своєю улюбленою поетикою. Щось на кшталт: «Я тебе породив,

я тебе й уб'ю». Пилип правильно говорив про самоцитати в цьому фільмі, але там ще більше пародій і самопародій. Це дуже гіркий і чесний фільм, за всієї його змістовної та естетичної непослідовності. Я називаю його художнім терактом. Як і прощальну сповідь «Доповідна Апостолові Петру», скандально неоднорідну за своїм змістом і художньою якістю. В Ілленка був незаперечний літературний дар, його тексти час від часу блискучі (також вважаю його родоначальником кліпової естетики, з часів «Вечора на Івана Купала»). Двома останніми грандіозними роботами як би завершився цикл його долі. Хоча залишився нереалізований його найбільш фантазмагоричний проект «Агн», задуманий як мегарежисура, як символічний акт, в процесі якого художник вступив би якщо не в суперництво, то бодай у прямий діалог з головним Деміургом, Творцем усього суцього. В Росії на таке відважувався пізній Андрій Тарковський, в Україні – Юрій Ілленко. В найближчому майбутньому таких режисерів уже не передбачається (і не тільки в нас), тому що закінчилась культурна епоха, яка породила цей тип художника.

Лариса Брюховецька. Під час розмови прозвучали конструктивні пропозиції, одна з яких – створити документальний кінопортрет Майстра. Так само важливо перевести фільми у формат сучасного звуку, аби вони увійшли в сьогоденний кінопрокат. Адже це фільми сучасної кінематографічної мови. Мало сьогодні говорилося про значення творчості Ілленка у світі. Очевидно, потрібна низка наукових конференцій, досліджень, щоби заглибитись у цю тему. Дуже актуальною з юридичної точки зору є проблема про вихід кращих українських фільмів до глядача, адже сьогодні вони всі, на жаль, ще залишаються під арештом.

ДЕТЕКТОР МЕДІЯ

[https://detector.media/rinok/article/95600/2014-07-09-](https://detector.media/rinok/article/95600/2014-07-09-pereorientatsiya-na-sebe/)

[pereorientatsiya-na-sebe/](https://detector.media/rinok/article/95600/2014-07-09-pereorientatsiya-na-sebe/)

9 Липня 2014

Катерина ТОЛОКОЛЬНІКОВА

ПЕРЕОРІЄНТАЦІЯ НА СЕБЕ

Експерти висловили пропозиції, як розвивати українське теле- та кіновиробництво в умовах інформаційної війни та кризи, та яку підтримку має надати держава

330

Виклики неоголошеної війни з Росією для телебачення та кіно, новий імпульс до виробництва якісного національного продукту, законодавче врегулювання галузі та інші питання обговорили учасники круглого столу «Розвиток національного теле- та кіновиробництва в Україні: які заходи повинна вжити держава для його підтримки?». Захід відбувся 8 липня, організатором виступило Інформагенство УНІАН.

Новопризначена перший заступник Національної ради з питань телебачення й радіомовлення **Ольга Герасим'юк** запросила учасників круглого столу висловити конкретні пропозиції, які Нацрада розгляне та введе в дію зокрема і законодавчим шляхом. Саме зараз у Національній раді відбувається розподіл повноважень, розповіла пані Герасим'юк, і цей орган, нарешті, має з наглядового чи навіть «карального меча», яким його прийнято вважати, перетворитися на орган, що сприяти-

ме розвитку сфери кіно та ТБ, створюватиме конкурентні умови на ринку.

Одним з перших завдань для Нацради є законодавча розробка поняття інформаційної безпеки. За всю телевізійну та кінопродукцію, яка містить пропагандистську, ворожу для України складову, виробники мають бути притягнені для відповідальності. Крім того, як зазначила пані Герасим'юк, Нацрада отримала від Президента України Петра Порошенка конкретне завдання - розробити програми спеціального інформаційного мовлення для Донбасу, де зараз взагалі не працюють українські телеканали.

Найбільше учасники круглого столу зосередилися на питанні, який характер тепер може мати співпраця з Росією та за рахунок чого Україна могла б у короткий термін створити великий масив якісного національного теле- та кінопродукту.

Генеральний директор «1+1 медіа» **Олександр Ткаченко** (єдиний присутній з-поміж запрошених на захід менеджерів українських телегруп) підкреслив, що ще півроку тому не міг уявити, що ініціюватиме відмову від російського медіапотуку й активно запрошуватиме інші канали замінити російські серіали власним якісним продуктом.

Пан Ткаченко нагадав, що його медіагрупа відмовилась від показу російських серіалів та кіно, в яких вихваляються російські спецпризначенці та військові. Натомість класика російського та радянського кіно, а також нові роботи, що мають мистецьку цінність, безперечно, залишаться в ефірі. Як зауважив генеральний директор «1+1 медіа», інші українські телеканали нібито й підтримують цю ініціативу, але публічно не висловлюються щодо цього питання.

Конфлікт із Росією, на його думку, стає поштовхом до прогресивних змін на українському ТБ. *«Десятки мільйонів доларів щорічно українські телеканали витрачають на закупівлю російського телепродукту.»*



Власне виробництво і копродукція на ТБ

332

Це щонайменше дві третини або половина коштів, які вони мають, і значно більше, ніж телеканали витрачають на власне виробництво та закупівлю продукту в інших країнах», – пояснює пан Ткаченко. Він вважає, що саме час «перейти від розмов до бази масованої активізації власного виробництва» і для цього в Україні є як творчі, так і матеріальні можливості, адже зйомки українських серіалів та фільмів будуть набагато дешевшими.

«1+1 медіа» зараз уже знімає декілька власне українських серіалів різного жанру і тривалості, українською та російською мовами, які вийдуть у новому році. Зокрема, керівник телегрупи анонсував комедійний серіал «Останній москаль».

Олександр Ткаченко переконує, що крім російського ринку існують інші, не набагато менші – наприклад, польський, з яким можна розвивати копродукцію. «Ми несподівано з'ясували для себе величезний інтерес з боку польських колег стосовно співпраці з нами», - сказав він.

Важливим аспектом телеменджер вважає також державну підтримку власного виробництва, яка існує в Європі. Україні,

на його думку, варто взяти на озброєння механізм введення обов'язкової квоти національного продукту в прайм-тайм. *«Якщо мовники будуть змушені ставити український продукт, це стимулюватиме талановитих людей його створювати»*, – аргументує він. Пан Ткаченко заявив про готовність надати Національній раді вже написані пропозиції стосовно того, *«яким чином спонукати, сприяти тому, щоб власне виробництво в Україні, телевізійне, кіношне продовжувалося»*.



Ганна Чміль та Олександр Ткаченко

Натомість генеральний директор продакшн-студії Friends Production **Олексій Гончаренко** вважає, що гроші треба шукати не так у держави чи народу, як в акціонерів телевізійних каналів: *«Вони одразу багато не дадуть, даватимуть «точково»*. Він вважає, що Нацрада має *«не карально, а красиво підвести до думки, що нам не треба показувати цілодобово російські серіали»*.

Продюсер не проти ко-виробництва з Росією та іншими країнами, але воно має відбуватися на рівних умовах, бути вигідним обом сторонам. Бо раніше, за його словами, російського бюджету було більше 70%, українського – 30 %, тому в головних ролях були російські актори, над проектами працювали російські режисери та сценаристи. Тепер потрібно поступово вирішувати цей комплекс проблем. Але, на його думку, до масового виробництва вітчизняного продукту Україна поки не готова.

Продюсер і голова Громадської ради при Державному агентстві України з питань кіно **Пилип Ілленко** нагадав, що багато продакшн-студій останні роки працювали винятково над виробництвом серіалів для Росії, більшість їхніх проектів робилося «руками українців в Україні». *«Зараз можна очікувати зниження собівартості вироблення продукту, адже зник потік замовлень – і цим теж можна скористатися»*, – припускає продюсер.

На запитання «Детектор медіа», скільки має платити український телеканал продакшн-студії за годину продукту (фільму, серіалу), щоб він окуповувався в Україні, Олексій Гончаренко відповів: *«Це складне питання, тут усе дуже залежить від жанру. Мелодрами суттєво дешевші та фантастику зі спецефектами. Але я вважаю, що якщо ми справді відмовимося від російської складової, знизимо ціни і бюджети, каналам не буде куди діватися, і така ситуація стане можливою»*. Олександр Ткаченко додав, що *«українським каналам купувати українське буде вдвічі вигідніше, ніж російське»*.



Ольга Герасим'юк та Олексій Гончаренко

Синергія кіно й телебачення

За оцінкою академіка та кінознавця **Ганни Чміль** (у минулому - голови Держкіно), в Україні вже тривалий час відбувається «суцільна російська експансія» у сфері кіно та ТБ. Щорічно протягом останніх 10 років близько 10 тисяч назв російських телесеріалів потрапили до українського інформаційного простору, близько 300 фільмів прокатного виробництва - на показ у кінотеатрах, ще 10 тисяч - на ринок домашнього відео.

Свого часу на баланс Міністерства культури було взято майнові права на всі фільми, вироблені за кошти держбюджету України, як у радянський час, так і за незалежності. *«Ці майнові права належать державі, але вони передані студіям, продюсерам на просування до глядача і на використання. Цей доробок, при певних домовленостях, можна на першому етапі використовувати»*, – зазначила експерт.

Пані Чміль вважає принципово необхідним здійснити демонополізацію фінансових потоків у сфері кіновиробництва: *«Сьогодні Державне агентство (з питань кіно) отримує кошти на державне замовлення і фінансову підтримку. Але часто отримані кошти йшли на комерційні проекти, вартість яких завищувалася, і в той же час зменшувалася кількість соціально значимих проектів».*

Експерт нагадала про ініціативу створення «Закону про збір на підтримку кіно». Вона розповіла, що свого часу разом з комітетом Верховної Ради брала участь у розробці ідеї щодо співпраці кіновиробництва з ринком телекомунікаційних послуг. На одній з радіостанцій слухачів запитали, чи готові вони платити за інтернет-послуги на 1 гривню більше, знаючи, що ці гроші підуть на потреби кіно. Зі слів пані Чміль, реакція слухачів була блискавичною, вони пропонували більші внески, аби тільки бачити результат. Тож подібні механізми теж варто розглядати.

Режисер і президент національного кінофестивалю «Відкрита ніч» **Михайло Ілленко** вважає необхідним знайти форму співпраці студентів з телеканалами на рівні дипломних робіт, оскільки телеканалам має бути цікаво та вигідно підтримувати студентські фільми своїми ресурсами.

Про підтримку молодих талантів і необхідність виховання зіркових імен говорив також Олександр Ткаченко: зокрема, «1+1 медіа» планує співпрацю з переможцями фестивалю «Відкрита ніч».

Кінокритик та історик мистецтв **Міла Новікова** запропонувала українським кіновиробникам активно співпрацювати – європейськими країнами, насамперед державами Східної Європи. *«Наприклад, якщо взяти тему гуцульщини, Карпат – у ній одразу будуть зацікавлені декілька країн»* – вважає експерт. Слід розвивати також освіту кіно- та телефахівців, запрошувати лекторів, їздити на стажування, аби розуміти міжнародні стандарти і ринок. *«Різні європейські країни мають різні моделі: деякі, як Італія та Іспанія, працюють передусім на внутрішній ринок, інші, як Франція, Швейцарія – на зовнішній. Україна може піти обома шляхами».*



Ганна Чміль

Пані Новікова висловила таку пропозицію: «Україна – багатонаціональна країна, у нас великі болгарська, вірменська, грецька, єврейська та інші діаспори, які мають свою культуру та традиції. Державі треба подбати про більшу увагу до них, відійти від спекулювання російсько-українською темою. Можна, наприклад, раз на місяць робити день якоїсь нації, показувати про неї фільми, програми, інтерв'ю. Тоді інакше прозвучить поняття української культури, вона постане глибшою, відкритішою до інших культур». Крім того такі теми стали б ще однією можливістю співпрацювати з країнами, про діаспору яких готуватиметься продукт.

Пилип Ілленко вважає, що телебачення треба розглядати не тільки як ринок збуту для кінематографу, але й можливість промощі національного продукту. Тому співпраця цих інститутів дуже необхідна: «Синергія українського кіно і телебачення - шлях до порятунку українського кіно, до виходу його на нову якість.



Міла Новікова

Для ТБ можливістю заміни того контенту, який зараз є недоречним, на більш природній і орієнтований на власного глядача. Якщо воно не буде цікавим нам, про ко-продукцію нема сенсу говорити. Найперше треба навчитися говорити мовою з глядачем своєї країни», - вважає він.

Непопулярність українського кіно - результат не тільки упередженого ставлення споживачів до національного продукту, а й відсутності яскравих промо-кампаній вітчизняних фільмів, вважає Пилип Ілленко. Експерт зазначив, що цього року в прокаті було кілька українських повнометражних фільмів, але «відсутність можливості ефективного отримання промо на телебаченні призвела до упередження дистриб'юторів та кінотеатрів – вони не хотіли брати ці фільми і про них глядач просто-таки не дізнався».

Ще однією проблемою, яка потребує вирішення, є питання авторського права в інтернеті. Фільм «Той, хто пройшов крізь

вогонь» з'явився в мережі вже на другий день після показу, і через це було продано значно менше квитків. З такими речами, на думку продюсера, треба боротися, так само, як і просувати імена талановитих українських режисерів, щоб глядач чекав на їхні нові фільми.

Також нагальною мірою, на його думку, є перегляд законодавчих норм по держзамовленню і підтримці кіно, в яких існують неринкові обмеження фінансування, і це дуже гальмує процес розвитку.



Михайло та Пилип Ілленки

Більшість учасників круглого столу висловилися на підтримку ідеї подвійного виробництва продукту – для прокату (широкого екрану) і для ТБ. Адже завдяки цьому розвиватимуться одразу дві галузі. «У цьому зацікавлені і канали, і держава, і кіно», – вважає Пилип Ілленко.



<https://zbruc.eu/node/98123>

04.06.2020

СПІЛКА КІНЕМАТОГРАФІСТІВ ВИМАГАЄ ВІДСТАВКИ ГОЛОВИ ДЕРЖКІНО ЧЕРЕЗ ХАМСТВО

340 Національна спілка кінематографістів України виступила із вимогою відставки голови Державної агенції з питань кіно Марини Кудерчук. Кінематографісти вважають Кудерчук некомпетентною для посади, а також скаржаться на недостойну державного службовця поведінку.

Про це йдеться у заяві НСКУ, опублікованій наступного дня після зустрічі представників спілки із очільницею Держкіно у рамках розширеного засідання секретаріату правління спілки. Розмова відбулася 2 червня. На самому початку обговорення Кудерчук гримнула дверима, висловивши невдоволення першим же виступом представниці спілки.

«Вважаємо, що керівник такого рівня має бути готовим до публічних дискусій, насамперед з професіоналами. Вперше ми зустрічаємось з такою поведінкою і таким ставленням. Таким чином, НСКУ, кінематографічна спільнота, як і досі, залишилась непоінформованою про стратегію розвитку кіногалузі і тактику розв'язання гострих проблем. Вважаємо, ця людина не має права займати посаду чиновника такого рангу», – йдеться в листі до Президента та Прем'єр-міністра.

У повідомленні на сайті спілки йдеться про те, що ініціатором розмови виступили самі кіномитці. І це була перша їхня зустріч із Мариною Кудерчук. Представники галузі прагнули обговорити становище із фінансуванням кінематографу (нагадаємо, під час «карантинного» секвестру Кудерчук добровільно погодилася на зменшення низки культурних програм, вважаючи їх неперіоритетними), зокрема критичні справи Довженко-Центру – «аби в діалозі з нею з'ясувати, що саме відбувається, що нас чекає в найближчому майбутньому».

Відкриваючи засідання, голова спілки Олесь Янчук коротко охарактеризував тривоги кінематографістів і запропонував пані Кудерчук виступити. Чиновниця відмовилась, сказавши, що воліє слухати.

Першою взяла слово **Ганна Чміль**, колишня керівниця кінематографу, академік Національної академії мистецтв України. Зі слів очевидців, пані Чміль у максимально толерантній формі рекомендувала голові Держкіно не поспішати і не позбавляти фінансування Національний центр Олександра Довженка, кіноархів. Натомість Марина Кудерчук сприйняла цей виступ роздратовано, закликавши не довіряти побрехенькам із фейсбуку. Відтак вона залишила засідання.

Як інформує Спілка кінематографістів, згодом голова НСКУ прийняв телефонний дзвінок від Кудерчук; в розмові вона назвала засідання «мелкой подлостью» і «цирком».

Спілка назвала поведінку Марини Кудерчук «неадекватністю» і «хамством».

За демаршем Марини Кудерчук спостерігали Лариса Кадочникова, Роман Балаян, Лесь Санін, Юрій Гармаш, Володимир Тихий, Анатолій Кокуш та інші.

Кінознавець Сергій Тримбач написав на своїй сторінці у Facebook: «Ми побачили людину, не тільки малокомпетентну, чий власне кінематографічний досвід вичерпується недовгим перебуванням у кріслі директора Запорізького кінотеатру (відтак усі її балачки в оприлюднених інтерв'ю в основному зосере-

джені на справах кінотеатральних), а й з особливим моральним кодексом. В основі якого презирство до кіно як мистецтва і до людей, які й створюють те мистецтво».

«Поведінка очільниці викликала легкий шок навіть у завжди іронічного Романа Балаяна: «Такого я ще не бачив!» І справді: ми, кінематографісти, на своєму віку бачили багатьох чиновників – і суто партейних, які вчили нас жити, нерідко трохи навіть (бувало й таке) ніяковіючи від того, що перед ними знамениті артисти і режисери, цілком дорослі. І держкіновські, які вимагали від нас «чистоти помислів» і натхненного служіння «хоть чему-нибудь, но правильному». І новітніх українських... Кінематографісти – люди незрідка нервові, вони дозволяли собі кричати і навіть ображати чиновників, але ж ті стояли, аки скелі непорушні. Бо ж істина проста: людина на високій посаді апріорі мусить бути готовою до публічного захисту своїх позицій. А тут – яка там уже публічність?» – прокоментував Тримбач.



Овруцька міська рада

<https://ovruch-rada.pp.ua/2020/11/06/talanovyta-zemlyachka-kulturolog-filosof-kinozhnavets-ganna-pavlivna-chmil/index.htm>

ТАЛАНОВИТА ЗЕМЛЯЧКА, КУЛЬТУРОЛОГ, ФІЛОСОФ, КІНОЗНАВЕЦЬ – ГАННА ПАВЛІВНА ЧМІЛЬ

343

6 Лис, 2020

Щедра Овруцька земля багата на імена талановитих людей, що творили для звеличення рідної землі, держави, народу. Вони різняться віком, професіями, життєвим досвідом, проте їх об'єднує одне: всі вони українці, патріоти своєї держави.

Ми пишаємося нашими талановитими сучасниками.

У жовтні відсвяткувала свій ювілей талановита землячка, культуролог, філософ, кінознавець, педагог, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2013), доктор філософських наук (2005) ГАННА ПАВЛІВНА ЧМІЛЬ, яка народилася 20 жовтня 1950 року в с. Піщаниця Овруцького району Житомирської області.

Після закінчення філософського факультету Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка працювала на викладацькій та партійній роботі. У сфері культури та мистецтва з 1983 року, зокрема працювала редактором Київської кіностудії науково-популярних фільмів, заступником голови Державного фонду української кінематографії, заступником міністра культури та мистецтв, заступником державного секретаря Міністерства культури та мистецтв України, головою Державної служби кінематографії.

1993–1995 рр. – проректор Українсько-Фінського інституту менеджменту і бізнесу.

1995–2003 рр. – заступник міністра культури та мистецтв України.

1995–2011 рр. – доцент, професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.

2001–2013 рр. – член-кореспондент НАМ України.

2006–2010 рр. – голова Державної служби кінематографії Міністерства культури та туризму України.

2010–2011 рр. – в.о. генерального директора Національного центру Олександра Довженка.

2011–2013 рр. – радник адміністрації Інституту культурології НАМ України.

З 2013 р. – завідувач відділу світової культури та міжнародних культурних зв'язків Інституту культурології НАМ України. Член Національної спілки кінематографістів України.

З 2019 р. – директор Інституту культурології НАМ України.

Автор наукової монографії «Екранна культура: плюральність проявів» (2003), співавтор підручника «Українська та зарубіжна культура» (2003), досліджень «Труд как смысл жизни» (1986), «Социальная работа с молодежью» (1994), видань Інституту культурології НАМ України: колективної монографії «Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології» і збірника наукових праць «Концепт культури: теоретико-мето-

дологічні та прикладні аспекти», колективних монографій «Візуалізація реального в сучасному культурному просторі» (2013) та «Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі» (2013); автор ще близько 70 наукових статей та публікацій з проблем філософії культури, кіномистецтва і кінематографії.

Продюсер художніх фільмів–лауреатів міжнародних конкурсів: «Другорядні люди», «Чеховські мотиви» (режисер К. Муратова) та «Мамай» (режисер Л. Санін), авторському колективу якого присуджена Державна премія України ім. О. Довженка.

Брала участь у створенні сценаріїв фільмів «Леопольд, або Втеча від свободи» (1999), також у співавторстві з Р. Плаховим-Модестовим: «Витоки. Повість минулих літ», «Ще як були козаками. У колі першим» (2002), «Загублений рай» (2008, до 200-річчя М. Гоголя).



Матеріал та фото взято з мережі Інтернет.

Член редакційної колегії журналу «Кіно-Театр», альманаху науково-теоретичних праць та публіцистики «Актуальні проблеми мистецької практики та мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії)», науковий консультант ряду проєктів та видань у галузі артменеджменту та кінематографії. За її участі підготовлено низку законів і підзаконних актів, пов'язаних із запровадженням продюсерської системи кіновиробництва, захистом інтелектуальної власності та авторських прав, регулюванням правил публічного показу та розповсюдження фільмів, розвитком кіноіндустрії та поліпшенням кінообслуговування. Наукову, законотворчу та суспільну діяльність Ганна Чміль поєднує з викладацькою практикою. Бере активну участь у наукових конференціях, симпозіумах. Нагороджена Орденом княгині Ольги III ступеня (2000), у розряді «Муза кіно» призом Віри Холодної «Сім красунь» (2001).



ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ «ІВАН І МАРТА»

покажуть в ефірі телеканалу «Еспресо» 24 серпня о 20:00. Стрічка присвячена видатному українському літературознавцю, правозахиснику та дисиденту Івану Дзюбі та його дружині Марті.

Саме цього дня виповнюється 1,5 року від дня смерті Івана Михайловича, який відійшов у вічність 22 лютого 2022 року за два дні до початку повномасштабного вторгнення.

«Ми свідомо вибрали для показу День Незалежності, адже Іван Дзюба – один із тих, хто боровся за цю незалежність у часи, коли багатьом здавалося, що це неможливо», – **розповіла Ганна Чміль, продюсерка стрічки та директорка Інституту культурології НАМ України.**

Про фільм

Фільм знятий Національним центром Олександра Довженка спільно з Інститутом культурології. Це глибоке дослідження не лише творчого шляху видатного інтелектуала, але й історія його особистого життя поруч з дружиною Мартою, з якою вони прожили понад 60 років.

«Це історія не тільки про визначного діяча, а й про людину, котра пройшла крізь випробування заради своїх переконань і любові», – зазначив режисер фільму Сергій Лисенко.

У документальній стрічці використані унікальні архівні матеріали та інтерв'ю з самим Іваном Михайловичем, записані незадовго до його смерті. Глядачі також почують спогади родичів, друзів та колег Дзюби, серед яких Вахтанг Кіпіані, Мирослав Попович та Євген Сверстюк.



Значення творчості Івана Дзюби

Особливу увагу у фільмі приділено знаковій праці Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яка стала маніфестом українського спротиву радянській тоталітарній системі. За цю працю він був ув'язнений та переслідуваний КДБ.

349

«Показ цього фільму в День Незалежності – це нагадування про тих, хто боровся за Україну словом і духом, коли це було смертельно небезпечно», – підкреслив Олег Наливайко, генеральний директор телеканалу «Еспreso».

Доступність фільму

Після телевізійної прем'єри фільм стане доступний на офіційному YouTube-каналі Довженко-Центру, а також у медіатеці Інституту культурології. Планується проведення додаткових показів у кінотеатрах Києва та інших міст протягом осені.

«Історія Івана Дзюби – це історія незламності українського духу. Особливо важливо згадувати таких людей сьогодні, коли Україна знову виборює право на своє існування», – додала Марія Задорожна, співавторка сценарію.

Нагадаємо, Іван Дзюба був міністром культури незалежної України, академіком НАН України та лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка. Його внесок у розвиток української культури та боротьбу за незалежність важко переоцінити.

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ

ЗМІСТ

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ЕСЕЇ

Бенч Ольга. Життя – це зустріч з людьми: доброчесність Ганни Павлівни Чміль	7
Берегова Олена. Ганна Чміль – архітекторка культурного простору незалежної України	9
Бітаєва Оксана. Керівник, науковець, особистість: штрихи до портрета Ганни Павлівни Чміль	15
Буценко Олександр. Устремління як моральний імператив	17
Демещенко Віолета. Присвячується Ганні Павлівни Чміль	19
Демчук Руслана. Постає Ганни Павлівни Чміль у ракурсі перспективи культурологічного знання	22
Дем'ян Валентина. Ганна Чміль: людське в людському	27
Загоскіна Наталія. Ганна Павлівна Чміль: астропсихологічний портрет	29
Зубавіна Ірина. [He]ода	33
Кохан Тимофій, Оніщенко Олена. Ганна Чміль: людське, занадто людське	35
Кузнєцова Інна. Філософія. Культура кіно. Культурологія: пошук «сродної праці» Ганни Чміль	38
Оляніна Світлана. До ювілею Ганни Павлівни Чміль	44
Причепій Євген. Self made man	46
Санін Олесь. Ганна Павлівна Чміль – про живу філософію, людяність і виховання таланту	49

РОЗДІЛ ДРУГИЙ. НАУКОВІ РОЗВІДКИ

Берегова Олена. Кіномузика як репрезентація української національної ідентичності: досвід ХХІ століття	53
Бітаєва Оксана. Культурологічний вимір історичного живопису: образ минулого в системі культурних смислів	71
Волков Сергій. Інституалізовані мистецькі освітні проекти в реформаційних процесах культурної спадщини України	83
Гончаренко Надія. (Не)вивчені уроки (не)завершеної війни	100
Демещенко Віолета. Український кінематограф в сучасний період російсько-української війни	107
Зубавіна Ірина. Семіотично-філософський потенціал флористичних об'єктів у кінематографі	114

Король Денис. Візуальна комунікація Ранньомодерної доби: трансформація образності Меланхолії та Сатурна	131
Міщенко Марина. Кінематографічна спадщина в системі національної культури: особливості збереження в умовах сучасності	163
Олійник Олександра. Українська в кадрі і поза ним	171
Оляніна Світлана. Вербальна рама українського іконостаса: витоки традиції	177
Причепій Євген. Роль Місяця у структуруванні Космосу, Тіла Богині і Дерева у трипільських та українських народних орнаментах	188
Сурнін Микита. Популярна культура та популярне кіно: аналіз існуючих теорій	215
Червонюк Олена. Українське в мистецьких галереях та музеях Нью-Йорка	242

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. ІНТЕРВ'Ю

Ганна ЧМІЛЬ: «Людину при звичають до ролі просто споживача», 2002	270
Людмила Лемешева. «У мене для вас інших письменників немає», 2002	273
Лариса Брюховецька. Реставрація улюбленого жанру, 2003	283
Людмила Рябоконь. Ганна ЧМІЛЬ: «Учусь у дочки раціонального підходу в реалізації мети», 2003	287
Валентина Клименко. Ганна Чміль: Моє призначення – це політичне рішення, 2006	294
Дарина Горова. Ганна Чміль про кіно – вітчизняне та іноземне, 2007	298
Чміль: українські фільми демонструватимуться державною мовою, 2008	301
Марта Шокало. Україна пропонує фільм Турчинова на «Оскар», 2008	303
Євгенія Руденко. Керівниця кіно Ганна Чміль звільнилася, 2010	307
Анастасія Москвичова. Юрій Іллєнко, 2010	308
Багатогранність творчості Юрія Іллєнка і його внесок у світове кіно, 2011 («Круглий стіл», проведений Центром кінематографічних студій НУ «КМА»)	310
Катерина Толокольнікова. Переорієнтація на себе, 2014 Експерти висловили пропозиції, як розвивати українське теле- та кіновиробництво в умовах інформаційної війни та кризи, та яку підтримку має надати держава	330
Спілка кінематографістів вимагає відставки голови Держкіно через хамство, 2020	340
Талановита землячка, культуролог, філософ, кінознавець – Ганна Павлівна ЧМІЛЬ, 2020	343
Романенко Олена. Документальний фільм «Іван і Марта», 2025	348

Наукове видання

МОНОГРАФІЯ

У ПОШУКУ СЕНСІВ КУЛЬТУРИ.

Наукові студії на пошану академікині Ганни ЧМІЛЬ

РЕДАКЦІЙНА ГРУПА

Нечипоренко А. Ф.

(літературне редагування)

Загоскіна Н. Ю.

(художнє оформлення–

завідувачка відділу наукового редагування
та видавничої діяльності)

Живопис (обкладинка, титул)

і графіка (шмуц титули) – роботи Наталі ЗАГОСКІНОЇ

Підписано до друку 15.10.2025 р. Формат 60x84/16

Папір офсетний. Гарнітура Calibri. Цифровий друк

Умовно-друковані арк. 20,1. Обліково-видавничі арк. 20,6

Наклад 300 прим. Замовлення №27

Інститут культурології Національної академії мистецтв України

6-р Т. Шевченка, 50–52, к. 716, Київ, 01032

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.

Поліграфія: Видавництво «Міленіум»



Видавництво «МІЛЕНІУМ»

м. Київ, вул. Кирилівська, 60

Тел.: +38 (067) 849–34–60

+38 (044) 222–50–84

E-mail: milenium_ofis @ukr.net