

УДК 791.229.2(477)"2001/2003"

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна
доцент кафедри режисури телебачення
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
film_editor@ukr.net

«УКРКІНОХРОНІКА»: ТЕМИ І ЖАНРИ 2001–2003 РОКІВ

Мета дослідження. Основна мета роботи – це жанрово-тематичне дослідження фільмів, створених у період 2001–2003 рр. на Українській студії хронікально-документальних фільмів. Автор продовжує аналізувати контент студії, пов'язуючи його з когнітивним сприйняттям соціальних процесів, які безпосередньо впливають на вибір тем і жанрів режисерами фільмів. **Методологія дослідження** роботи базується на формі теоретичного рівня наукового пізнання шляхом аналізу предмета, дослідження його складових та узагальненні, як методу фіксування загальних ознак і властивостей певної групи документальних фільмів. Також дослідження включатимуть метод синтезу, тобто, об'єднання окремих кінотворів в єдине ціле, для виокремлення загальних тенденцій жанроутворення на арт-майданчику єдиної в Україні державної студії документальних фільмів. **Предметом дослідження** стали кінострічки режисерів Оксани Чепелик, Максима Суркова, Марини Кондратьєвої, Павла Фаренюка та Олександра Ковалюка. **Висновки.** Кінцевими результатами дослідження стали висновки, зроблені на основі дослідження художніх рішень декількох авторських робіт режисерів-документалістів на поч. XXI ст. У роботі вперше зібраний і скомпонований матеріал, який аналізується через призму жанрово-стилістичної палітри робіт кінодокументалістів «Укркінохроніки» 2001–2003 рр. Аналіз фільмів, виявив в українських документальних кінострічках наявність широко представлених жанрів, серед яких кіно-есе, хоррор, артхаус, експериментальне кіно, драма, художня кінопубліцистика. Культурологічні розвідки студійного контенту зазначеного періоду підтвердили той факт, що українські кінодокументалісти перебувають у контексті сучасних світових тенденцій, які нівелюють чистоту жанру. У науковій розвідці представлений новий цінний фактаж щодо фільмів студії «Укркінохроніка», заснований на жанрових механізмах смислоутворення. У результаті дослідження представлений процес взаємопроникнення різнопланових жанрів, який приводить до розширення творчих кордонів авторських концепцій екранних творів.

Ключові слова: документальний фільм, тема, жанр, авторське вирішення, режисер фільму, артхаус, експериментальний фільм, есе.

Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна, доцент кафедры режиссуры телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

«Укркинохроника»: темы и жанры 2001–2003 годов

Цель исследования. Основная цель работы – это жанрово-тематическое исследование фильмов, созданных в период 2001–2003 гг. на Украинской студии хроникально-документальных фильмов. Автор продолжает анализировать контент студии, связывая его с когнитивным восприятием социальных процессов, которые непосредственно влияют на выбор тем и жанров режиссерами фильмов. **Методология исследования** работы базируется на форме теоретического уровня познания путем анализа предмета, исследования его составляющих и обобщения, как метода фиксации общих признаков и свойств определенной группы документальных фильмов. Также исследования включают метод синтеза, то есть, объединение отдельных кинопроизведений в единое целое, для выделения общих тенденций жанрообразования на арт-площадке единственной в Украине государственной студии документальных фильмов. **Предметом исследования** стали фильмы режиссеров Оксаны Чепелик, Максима Суркова, Марины Кондратьевой, Павла Фаренюка и Александра Коваля. **Выводы.** Конечными результатами исследования стали выводы, сделанные на основе изучения художественных решений нескольких авторских работ режиссеров-документалистов начала XXI века. В работе впервые собран и скомпонован материал, который анализируется через призму жанрово-стилистической палитры работ кинодокументалистов «Укркинохроники» 2001–2003 гг. Анализ документальных фильмов указанного периода определил наличие богатого жанрового материала, среди которого кино-эссе, хоррор, артхаус, экспериментальное кино, драма, художественная кинопублицистика. Культурологические разведки студийного контента подтвердили тот факт, что украинские кинодокументалисты находятся в контексте современных мировых тенденций, которые склонны к нивелированию чистоты жанра. В работе представлен новый ценный фактаж относительно фильмов студии «Укркинохроника», основанный на жанровых механизмах смыслообразования. В результате исследования показан процесс взаимопроникновения разноплановых жанров, приводящий к расширению творческих границ авторских концепций экранных произведений.

Ключевые слова: документальный фильм; тема; жанр; авторское решение; режиссер фильма; арсхаус; экспериментальный фильм; эссе.

Moskalenko-Vysotska Olena, Associate Professor at the Department of Television Directing, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

«Ukrkinokhronika»: themes and genres in 2001–2003

The purpose of the article is the genre-thematic study of the films created during the period of 2001–2003 at the Ukrainian studio of chronicle and documentary films. The author continues to analyze the content of the studio, linking it with the cognitive perception of the social processes that directly influence the choice of themes and genres by film directors. **The research methodology** was based on the form of the theoretical level of cognition through the analysis of the subject, research into its components, and generalization as a method of establishing common characteristics and properties of a certain group of documentary films. In addition, the research included the method of synthesis, that is, the integration of individual film productions into a single whole in order to highlight the general tendencies of genre formation on the art site of the only state-run documentary film studio in Ukraine. **The subject of the study** were films by directors Oksana Chepelyk, Maksym Surkov, Maryna Kondratieva, Pavlo Fareniuk, and Oleksandr Koval. **Conclusions.** The final results of the research were the conclusions drawn on the basis of the study of the artistic solutions of several author's works by documentary filmmakers of the early 21st century. For the first time, the material which was analyzed through the prism of the genre and stylistic palette of the productions by documentary filmmakers at «Ukrkinokhronika» in 2001–2003 was collected and arranged in the work. The analysis of the documentary films of that period established the existence of a wide range of genres, among which were film essay, horror, art house, experimental cinema, drama, and art documentary. Cultural studies of the studio content within the researched period confirmed the fact that Ukrainian documentary filmmakers were in the context of modern world trends, which tended to offset the purity of genre. The work presented the new valuable data on the films produced at the studio «Ukrkinokhronika», based on the genre mechanisms of sense formation. As a result of the research, the process of interpenetration of diverse genres was shown, which led to the expansion of the creative boundaries of the author's concepts of screen works.

Key words: documentary film; theme; genre; author's solution; film director; art house; experimental film; essay.

Вступ. Автор даної роботи, з позиції дискурсивного підходу, представляє жанрово-тематичний спектр фільмів «Укркінохроніка» періоду 2001–2003 рр. Екранні твори студії досліджували українські мистецтвознавці, серед яких Л. Брюховецька, І. Зубавіна, В. Скуратівський, С. Тримбач, В. Войтенко, О. Мусієнко та ін. У своїх роботах вони розгортали кінознавчі аналізи фільмів, не сис-

тематизуючи окремо студійний доробок кінодокументалістики певного періоду. Оригінальність даної роботи полягає в тому, що в ній вперше досліджуються кінострічки початку нинішнього століття на підтвердження широкого використання кінохронікерами студії тематично-жанрової амплітуди.

Виклад основного матеріалу. Серед молодих режисерів у 2001 р. потяг до авторського кіно уособлено в арт-хаусному фільмі Оксани Чепелик «Хроніки від Фортінбраса» (2001). Ця кінострічка виокремлюється своїм художнім перформансом, і це природньо, адже, режисерка на той час вже мала диплом Художнього інституту, а також образотворча та режисерська освіти за кордоном (Росія, Франція, Нідерланди).

О. Чепелик, взявши за базис літературні есеї Оксани Забужко «Хроніки від Фортінбраса», зробила свій кінематографічний меседж за їх мотивами. За словами відомого кінознавця з Санкт-Петербурга Олега Ковалова, який дивився цей фільм на кінофестивалі «Молодість»: «...це фільм, що стоїть відокремлено від загального потоку в українському кінематографі... Культурологічна, або історіософська концепція полягає в тому, що Україна подається автором літературного твору як колективна жінка. Тому всі феміністські проблеми України зав'язані на історії цієї нещасної жінки-України» [2, с. 11].

«Хроніки від Фортінбраса» створені в жанрі алегорії. Фільм демонструє, що режисер знає екранну естетику світового кінематографу, літературу, живопис. За концепцією режисерки, образ вродливої жінки, яку паплюжать карлики, є гіпертрофованим уособленням образу нашої країни і її культури, яка постійно зазнає зазіхань і плондрувань упродовж всієї своєї історії. У цьому фільмі Оксана Чепелик намагається творити опосередковано та метафорично, тому виникають символічні ходи, що базуються на елементах міфології та естетизації.

Алегоричний філософський дискурс фільму передбачає послідовність зображення різноманітних маніпуляцій з жіночим тілом, яке поступово втрачає свою колишню прикметність. Сюжету, в класичному значенні, фільм не потребує, концепція вибудовується через алегоричні образи і вчинки, на кшталт, перехід вродливої доглянутої ділової жінки через територію брудного заржавілого заводського цеху якогось позачасового світу, де її зустрічають потворні й брудні карлики, які, захоплюючись нею, одночасно й перетворюють її в істоту, в якій вже не можливо впізнати жінку. Відеоряд будується за асоціативним принципом, де текст не пояснює зображення, а візуальний ряд не ілюструє текст, і лише процес співставлення побаченого і почутого є важливим [2].

Жанр есе не надто розповсюджений серед кінодокументалістів, але зрідка авторські фільми використовують і цей незалежний жанр, адже, в такому творі як есе, кожна думка повинна бути самостійною. Есе відображає особисті уявлення його автора про світ – навіть, якщо він їх отримав тільки шляхом посиленого читання і обробки чужих думок.

Міксований жанр фільму Оксани Чепелик містить у собі також елементи алегорії, кітч, постапокаліптичного хоррору, що робить дійство непередбачуваним і тому цікавим. Досить оригінальний задум режисерки в поєднанні зі складними високо професійними зйомками досвідчених кінооператорів Володимира Піки та Богдана Підгірного видали «на гора» ексклозивний твір, який увійшов до програм таких міжнародних форумів та нових медіа як «Міжнародні зустрічі Париж/Берлін» (Франція, Німеччина); Міжнародний Фестиваль Короткометражного фільму (м. Оберхаузен, Німеччина); «ФільмВідео–2001» Міжнародний фестиваль (м. Монтекатіні, Італія); «Crossing Over 6» Мікро-фестиваль (м. Ліверпуль, Велика Британія); Міжнародний кінофестиваль «Молодість–2002» (м. Київ, Україна) та ін.

Жанр художньої публіцистики для режисерів студії «Укркінохроніка» не новий. До нього не одноразово зверталися такі відомі майстри української кінодокументалістики як Роллан Сергієнко, Олександр Коваль, Валентин Сперкач, Анатолій Карась, Віктор Шкурін та ін.

У тому ж 2001 р. відомий український кінорежисер Павло Фаренюк створив одну зі своїх кращих кінострічок «Правди дорога терниста» про долю видатного громадського діяча, засновника і голову «Народного Руху України» В'ячеслава Чорновола, яку творчо обіграв у жанрі кінопубліцистики.

Досліджуючи деякі жанри кінодокументалістики в своїй науковій праці «Сучасні проблеми документального кіномистецтва», мистецтвознавець Анатолій Федорін щодо питання кінопубліцистики зазначає: «Кінопубліцист дивиться на світ іншими очима, ніж художник ігрових форм. Для нього важливо знайти той «недоторканий штрих» дійсності, який би він міг повністю перенести, згідно зі своїм замислом, в майбутній твір... Особливість образу в кінодокументалістиці полягає в тому, що його чуттєво-конкретна основа базується на документаль-ному кінозображенні дійсності» [6, с. 13].

Свій фільм режисер Павло Фаренюк зробив емоційним і пристрасним. Він зібрав проникливі спогади соратників, друзів, колег видатного українця і створив повнометражне кінополотно про діяльність і долю людини, яка мала всі шанси повести Україну новим шляхом, якби не трагічні події його загибелі, які не повністю відомі й донині.

Не випадково режисер вирішив стилістику фільму в художньо-публіцистичному жанрі саме політичного портрету, адже, в фільмі на документальній основі узагальнюються важливі суспільно-політичні явища, а також розкриваються події, у центрі яких постає характер людини – головного героя фільму – В'ячеслава Чорновола.

Відомо, що характерною відмінною рисою художньо-публіцистичних жанрів є те, що в них присутні художність і публіцистичність. Художність – це образне відображення дійсності, моделювання ситуації або подій, що дійсно відбулися, або ж придуманих автором подій.

Публіцистичність виражається, насамперед, у присутності документальності, в пафосі й тенденційності оповідання, в допустимості тільки домислу, але не вигадки.

Досвід і уроки кінопубліцистики вчать, що значення цього жанру в мистецтві залежить від того наскільки він широко і вільно користується різними образними засобами. Діапазон його виразних засобів різнобічний – від достовірного документу до поетичного образу. У творчості П. М. Фаренюка образність його кінорозповідей завжди була характерною рисою режисера. Досить згадати епізоди фільму «Правди дорога терниста», в яких представлені реальні документальні кадри монастиря, в якому розміщена лікарня для психічно хворих людей. Їх неприродний спокій, бездумні рухи, погляди у височінь небес, а також звукова драматургія – соло, що звучить позакадрово у виконанні Ніни Матвієнко, і контрастний монтаж з хроніками метушливого сучасного світу, піднімають цей образ до філософських вершин, коли починаєш замислюватися про розум і безпам'ятство, життя і вічність, честь і підступність.

Конкретний, документальний факт у цих жанрах ніби відходить на задній план, поступаючись місцем враженню автора від факту, його оцінці, авторській думці.

У своєму фільмі режисер Павло Фаренюк бачить свого героя непримиримим борцем за справедливість, вимальовуючи на екрані образ непересічної людини, відданої шляхетній справі, духовного лідера значної частини українців, справжнього патріота.

Тема справедливості, тема самосвідомості й жертвовності є провідною в творчості кінорежисера, заслуженого діяча мистецтв України Павла Миколайовича Фаренюка. Разом з кінооператорами Віталієм Гришковим та Богданом Підгірним йому вдалося створити надзвичайної сили кінодокумент, який слугуватиме і нинішньому поколінню, і нащадкам.

Фільм «Правди дорога терниста» – номінант на Державну премію України імені Т. Г. Шевченка 2003 р. Він отримав Головний приз «За кращий документальний фільм теми – Місто. Влада. Політика» на кінофестивалі «Літопис-Червона калина» (м. Київ, Україна).

Молодий науковець Катерина Шершньова, досліджуючи екранні жанри вітчизняного документального кіно новітньої доби, в своїй роботі «Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення» звертає увагу на те, що «документалістика років незалежності є вимушеною шукати нові форми, нові жанри для відображення дійсності, для історичного та культурно-мистецького внеску до світової скарбниці кіно і телебачення» [7].

Насамперед, такі пошуки періоду нового тисячоліття на студії «Укркінохроніка» позначилися в творах режисерів-документалістів, котрі робили свої перші професійні кроки.

Два учні відомого кінодокументаліста, сучасного класика українського кіно О. І. Ковалю, а саме: Максим Сурков та Марина Кондратьєва прийшли на «Укркінохроніку» з бажанням зробити свої кінодебюти. У проєктах обидва виступили авторами сценаріїв та режисерами.

«Томен. Кольори життя» (2002) так називався короткометражний документальний фільм Максима Суркова про талановиту українську художницю, а також майстра номер один сучасного українського гобелену, Марію Томен з Коломиї. Її постать зацікавила молодого режисера, передусім, цілісністю її особистості, яка за свої сорок з невеликим років встигла стати відомою майстринею та художником, народити і виховати чотирьох дітей, заявити про своє мистецтво у Канаді та Франції, куди на кілька років поїхала жити і працювати, а потім повернулася вже в незалежну Україну. Наша сучасниця, яка має ще багато вмінь і чеснот, серед яких чудовий голос та пластичність, стала головним об'єктом фільму молодого режисера.

Було дуже цікаво, як такий бурхливий життєвий мікс героїні режисер-початківець відтворить у своєму фільмі. А режисер, немов досвідчений професіонал, відсік усе зайве й другорядне, і зосередився на творчому стрижні своєї героїні, до того ж, вирішивши побудувати фільм без жодної прямої мови, лише, використовуючи закадровий голос Марії Томен, який відтіняв все представлене на екрані.

Таким чином режисер «запрограмував» досить умовну стилістику для розкриття екранного образу. Зважаючи, що за влучним визначенням відомого професора театрознавства Сорбонни Патріса Паві «умовність – це контракт, укладений між драматургом, режисером і публікою, за допомогою якого постановник відповідно до усталених норм komponує твір, з чим публіка згоджується» [5, с. 544], молодий режисер вірно знайшов пресупозицію певного ступеня умовності, форма якої найліпше розкривала б смисл кінематографічного задуму режисерського дебюту.

Еволюцію образно-символьного мислення художниці режисер фіксує, насамперед, за лінією ускладнення тематичних мотивів. Традиції «нанизуються» на композиції її малюнків подібно до того, як знаково-символьні елементи наповнюють семантичний простір автентики. Мелодійність ліній, дзвінкість барв, ритмічність в організації деталей видового матеріалу ніби занурюються в сакральну матерію авторського почування. У такий спосіб фольклорна свідомість художниці на екрані трансформується в оригінальну пластично-образну концепцію.

Через таке художнє рішення, велике навантаження мав зображальний ряд, а, отже, багато залежало від майстерності оператора фільму. Друг режисера, молодий талановитий кінооператор Вадим Ільков, підійшов до зйомок стрічки надзвичайно творче. У період зйомок в коридорах студії можна було побачити дивну картину: режисер Максим Сурков тримає величезний шмат якогось пластикового полотна, а оператор паяльником чаклує навкруг нього, злегка плавлячи це тло. Виявляється – це один з операторських творчих задумів Вадима Ількова для того, щоб зняти черговий епізод фільму крізь прозоро-замулену субстанцію, для досягнення імпресіоністичного ефекту розмитості зображення, яке потрібно було режисеру.

Завдяки особливій стилістиці фільм розширив межі жанру фільму-портрета, додаючи до нього елементи модернового експериментального фільму.

У результаті, перша ж робота режисера Максима Суркова та оператора Вадима Ількова отримала Гран-прі міжнародного кінофестивалю в місті Баку (Азербайджан). Після вдалого дебюту, хлопцями одразу ж зацікавилися інші продюсери, і молоді кінематографісти зняли на інших студіях ще кілька фільмів, яких могло бути значно більше, якби не передчасна трагічна смерть режисера від серцевого нападу (на здоров'я режисера вплинула Чорнобильська трагедія, яка забрала батьків Максима, а також сирітські роки юності, під час яких він взяв на себе виховання молодшого брата тощо).

«Сто років у пошуках самотності» – так, майже за Маркесом, називався фільм Марини Кондратьєвої. Одна з найздібніших студентів, як вважав О. І. Коваль, на його режисерському курсі, зробила короткометражний фільм на основі старовинних світлин своєї сім'ї, кілька поколінь якої жило в Києві, а у 90-ті рр. сім'я переїхала до Німеччини, куди запросили працювати її батька, талановитого професора математики.

Закінчивши школу в Німеччині, Марина Кондратьєва повернулася до Києва вступати до театрального вишу. Завершивши його з Червоним дипломом, вона вирішила зробити свій дебют на Українській студії хронікально-документальних фільмів. Дебют виявився вдалим. Фільм режисерки мав той ледь помітний флер, що викликає ностальгію за роками, що пройшли і за щасливою молодістю, яку, на жаль, не повернути.

Кінокамера оператора В. Варшавця передала дух ретрофотографій, за якими відчувається епоха, що відійшла. На міжнародному кінофестивалі «Золотий Витязь» фільм здобув почесний Диплом (м. Москва, Росія).

У цей час відомий кінорежисер, народний артист України, Олександр Іванович Коваль приступав до свого нового фільму «Гамлет» з хеппі-ендом» (2003, автор сценарію О. Москаленко, оператор О. Коваль).

Це повнометражна документальна кінострічка про тих, у кого немає гармонії зі світом. У них надто чутлива психіка. Прості для інших питання, для них постають на рівні драми. Може тому, австрійський психотерапевт Якоб Морено, винайшов для таких, як вони лікування драмою і комедією, тобто – театром. Про лікування мистецтвом, а саме: методом «психодрами», у Львівській обласній державній клінічній психіатричній лікарні й розповідає фільм, головна ідея якого – замислитись про нас – нормальних, про наше життя і вчинки у «нормальному» світі.

Фільм знятий в жанрі «реального кіно», згідно з яким автори перебувають поряд з героями фільму – лікарями і пацієнтами, слухаючи їх бесіди, спостерігаючи за процесом постановки Шекспірівського «Гамлета», фінал якого спеціально перероблено на позитивний.

Одне з характерних професійних вмінь режисера О. І. Ковалю – це хист отримання прихильності до себе героїв, яких він знімає. У фільмі Олександра Ковалю перед камерою герої не тільки поводять себе природно, але й налаштовані на сповідь, навіть, самоіронію, як, наприклад, у епізодах з пацієнтом-фізиком, або моментів репетицій п'єси. Часом режисеру вдається поєднати драму з гротеском, відвертість з іронією персонажів.

У своїй роботі «Іронія як риторична категорія» мистецтвознавець Людмила Комарницька зазначила: «Комунікативна природа іронії та її знаковий характер обумовлюють таку особливість даного феномена, як активність інтелектуально-емоційного сприйняття» [3, с. 116]. Саме завдяки використанню іронічної складової, яка часом проявлялась в ролі самоіронії в сповідях героїв фільму, режисеру вдалося довести думку про глибинний інтелект пацієнтів, на підтвердження їх емоційної вразливості й розладу від форсмажорних соціальних обставин, які в більшій чи меншій мірі зламали тонкий прошарок психіки розвиненого інтелекту.

Те, що режисер ще й сам знімав як кінооператор, сприяло невимушеності й довіри в таких непростих зйомках психіатричної клініки.

У результаті, в фільмі постають не просто проникливі портрети цікавих, інтелегентних людей, що не змогли пристосуватися до суцільних змін на рубежі тисячоліть, але виникає химерний образ суспільства на зламі соціальних епох.

На думку відомого французького режисера Данієля Аріжона: «Будь-яка мова є системою символів. Люди домовляються позначати ті чи інші поняття символами, які стають еталонами, що мають одне й те ж значення для всіх. Так діють люди, які бажають висловити власні ідеї... Однак актори і філософи мають право впливати на групи людей, вводячи нові символи і нові правила» [1, с. 9].

Без перебільшення можна зазначити, що талановиті режисери є у значній мірі і акторами, і філософами, і в кожному своєму екранному творі вони намагаються вводити свої правила і свої мистецькі символи. Режисер Олександр Коваль завжди відзначався новаторством в українській кінодокументалістиці, не є винятком і фільм «Гамлет з хеші-ендом», який, безумовно, став черговим творчим досягненням високого рівня і для авторів, і для студії. Того ж року фільм отримав Золоту медаль на Міжнародному кінофорумі імені Ханжонкова (м. Москва, Росія) та Головний приз МКФ «Кінолітопис» (м. Київ, Україна).

Висновки. Підсумовуючи дослідження фільмів «Укркінохроніки» 2001–2003 рр., можна зробити декілька висновків. По-перше, констатувати факт, що в цей період студія поповнилася когортою молодих режисерів, які в своїх роботах розширили тематичний спектр українських документальних фільмів нової доби. По-друге, беззаперечним фактом є те, що кінострічки дебютантів Оксани Чепелик, Максима Суркова, Марини Кондрацьєвої успішно репрезентували в цей період свіжі жанрові знахідки, ввівши на екрани жанри, які нечасто використовуються в кінодокументалістиці, такі як кіно-есе, хоррор, артхаус та експериментальне кіно.

Також можна дійти висновку, що в фільмах чітко проступає тенденція сучасного світового кіно, а саме: поєднання в одному творі кількох жанрів. Такі фільми як «Хроніки від Форгінбраса», «Томен. Кольори життя», «Гамлет з хеші-ендом» створені на взаємопроникненні жанрів: алегорії та кітч, фільму-портрету та фільму-експериментального, реалістичного кіно та психологічного артхаусу, драми та гротеску.

Варто також додати, що в період дослідження, режисери старшого покоління в своїх фільмах більше тяжіли до публіцистично-аналітичних екранних творів, які створені у жанрі драми – це фільми «Гамлет з хеші-ендом» Олександра Ковалю та «Правди дорога терниста» Павла Фаренюка. У цих творах відчувається емпатичність авторів по відношенню до своїх героїв, як і тематична рецептивність у прагненні вдатися до певного жанру.

Рецензуванням деяких фільмів цих режисерів займалися відомі українські мистецтвознавці Л. Брюховецька, С. Тримбач, О. Мусієнко, І. Зубавіна, В. Скура-тівський. У даній роботі, аналізуючи фільми трьохрічного періоду студії

«Укркінохроніка», автор проводить системний аналіз короткометражних та повнометражних фільмів, довівши, що фільми вказаного періоду були оригінальні за вирішенням, актуальні за тематикою і різнобічні в жанровій сегментності.

Водночас, у роботі зазначається, що звернення уваги до певних тем і жанрів, зумовлене соціальною атмосферою суспільства, в якому виникла потреба підняття саме таких тем і вирішення їх саме в таких жанрах.

Це підтверджує слушна думка українського мистецтвознавця Л. Кульчинської, зазначена у її роботі «Жанрові механізми смислоутворення в артхаусному та мейнстрімовому кіно»: «Питання жанру акумулює в собі цілий спектр кінознавчої та культурологічної проблематики. Будучи одним з культурних механізмів виробництва та трансляцій значень, організації пам'яті та моделей сприйняття, жанр функціонує як вагома категорія глядацького та культурного досвіду» [4, с. 1].

У наступних роботах автор продовжить жанрово-тематичне дослідження фільмів студії «Укркінохроніки».

Список використаних жерел

1. Арижон Д. Грамматика киноязыка / Д. Арижон / [пер. с англ. И. И. Ковальчук]. – USA : Silman-james press la, 2011. – 492 с.
2. Ковалов О. Чепелик / О. Ковалов. – Київ : PC World Ukraine, 2002. – 16 с.
3. Комарницкая Л. Ирония как риторическая категория / Л. Комарницкая // МІСТ : Мистецтвознавство, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології. – Київ, 2015. – Вип. 11. – С. 113–120.
4. Кульчинська Л. М. Жанрові механізми смислоутворення в артхаусному та мейнстрімовому кіно : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : НАНУ Ін-т мист., фольклор. та етнології ім. М. Т. Рильського / Л. М. Кульчинська. – Київ, 2011. – 20 с.
5. Паві П. Словник театру / П. Паві ; пер. з франц. М. Якуб'як. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 639 с.
6. Федорин А. В. Современные проблемы документального киноискусства: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / А. В. Федорин ; Акад. общественных наук при ЦК КПСС. Каф. теории искусств. – Москва, 1974. – 27 с.
7. Шершньова К. Трансформація української документалістики в контексті розвитку сучасного телебачення [Електронний ресурс] / К. Шершньова // Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД : XVIII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. – Режим доступу : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/919>. – Назва з екрану.

References

1. Arizhon, D. (2011). *Grammar of the Film Language*. USA Silman-james press la.
2. Fedorin, A. (1974). *Modern problems of documentary cinematography*. Abstract of the PhD diss. Moscow Academy of Social Sciences.

3. Komarnytska, L. (2015). Irony as a rhetorical category. *Mystetstvoznavstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [Art Studies, History, Modernity, Theory], issue 11, pp. 113–120.
4. Kovalov, A. (2002). *Chepelyk*. Kyiv: Pab. PC World Ukraine.
5. Kulchynska, L. (2011). *Genre Mechanisms of Sense in Art House and Mainstream Cinema*. Abstract of the PhD diss. The National Academy of Sciences of Ukraine, Art Institute of Folklore and Ethnography named after M.T. Rylskyi.
6. Pavis, P. (2006). *Dictionary of the Theatre*. Lviv: Lviv Ivan Franko National University.
7. Shershniova, K. (2013). *Transformation of Ukrainian documentary in the context of modern television*. Available at: <<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/919>> [Accessed 12 June 2017].

© Москаленко-Висоцька О. М., 2017