

Міністерство освіти і науки України  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Факультет соціології  
Кафедра галузевої соціології

## КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

### « УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО У СОЦІАЛЬНОМУ ТА МІСЬКОМУ ПРОСТОРАХ »

Галузь знань: 054 «Соціологія»  
Освітня програма: «Соціологія»  
Освітній ступінь: бакалавр  
Кваліфікація: бакалавр соціології

**Виконавець:**

Бойко Ксенія Володимирівна,  
студентка 4 курсу

**Науковий керівник:**

Петренко-Лисак Алла Олександрівна,  
кандидат соціологічних наук, доцент

Бакалаврська робота допущена до захисту  
рішенням кафедри *галузевої соціології*

Протокол № \_\_\_\_\_ від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

В.о. зав. кафедри \_\_\_\_\_ доц.. Безрукова О. А.  
підпис

Київ - 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ. КІНО ЯК ЕЛЕМЕНТ СОЦІАЛЬНОГО ПРОСТОРУ.....</b>	<b>6</b>
Кіно як предмет наукового вивчення.....	6
Соціологічні дослідження кіно.....	10
Поле кіно як складова соціального простору.....	12
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ДІАГНОСТИКИ ТА МОДЕРНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА.....</b>	<b>17</b>
Концептуалізація поняття авторського кіно в українському контексті.....	17
Місто Київ в авторському кіно: ретроспектива і сучасність.....	19
Систематизація просторових елементів та міських практик українського авторського кіно у м. Київ.....	32
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....</b>	<b>40</b>
<b>РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО У СОЦІАЛЬНОМУ ТА МІСЬКОМУ ПРОСТОРАХ М. КИЇВ.....</b>	<b>42</b>
Процедура та організація дослідження.....	42
Аналіз результатів дослідження.....	44
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....</b>	<b>52</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>54</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>57</b>
Додаток А.....	62
Додаток Б.....	62
Додаток В.....	63
Додаток Г.....	63
Додаток Д.....	64
Додаток Е.....	64
Додаток Є.....	65
Додаток Ж.....	65
Додаток З.....	66
Додаток И.....	67
Додаток І.....	68

## ВСТУП

**Актуальність.** Сучасність дедалі швидше відходить до віртуалізації повсякдення, тож в умовах, коли інформаційний простір перенасичений, суспільство все дрібніше фрагментується і його суб'єкти стають максимально поодинокими й дезінтегрованими, виникає сприятливе підґрунтя для розвитку альтернативних реальностей, представлених у зразках культури. Кінематограф, маючи подвійний статус як соціального інституту та агенту соціалізації особистості (з раннього дитинства й протягом подальшого її життя), закладає патерни поведінки й образи стосовно існуючої дійсності, згодом допомагає осмислювати реальні проблеми через переживання історій нереальних персонажів, глядачі, знаходячись на просторовій або часовій дистанції, мають можливість зчитувати кодування про певне ставлення до подій, що відбуваються у світі тут і зараз, або відбувались раніше в історичному контексті.

Кінематограф існує вже понад 100 років і з моменту свого генезису як простого «атракціону» [15] згодом трансформується у багатовимірне поле взаємодії як його власних компонентів на макро-, мезо- мікро- рівнях, так і з іншими полями соціального простору. Він відтворюється окремими локусами інтеракцій та поведінкових практик на фізичну площину – чим більше у суспільствах культивується кіно, тим більш різноманітною постає мережа кінематографічних об'єктів. Це не тільки зафіксовані у конкретних будівлях кінотеатри, музеї, але й мобільні кіноклуби, кінофестивалі – саме у їх середовищі кінематограф знаходить своїх акторів, розвиває дискурси кіно, дає доступ або навпаки обмежує різні соціальні групи до входження у його поле і розкодування його смислів, розповсюдження характерних габітусів. За назвами вулиць, пам'ятниками, пам'ятними місцями[46], містяни стають включеними у систему сенсів, що безперервно підтримує та відтворює суспільні ідеї. Досить важливо також враховувати умови створення кіно-творів – на великих, технічно оснащених кіностудіях або ж у місті – повноцінному суб'єктові-носієві символічного капіталу, що може містити у собі одночасно

декілька текстів для зчитування. Тож варто вести мову як про кіно у місті, так і місті у кіно.

Дана кваліфікаційна робота фокусується на авторському кіно як інструменті соціальної, культурної діагностики та водночас каталізаторі модернізації суспільства. Український соціальний простір досі знаходиться на етапі трансформації, відстаючи від розвинутих країн світу у соціокультурному аспекті [8], [38]. Модерна значимість людської автономії та самореалізації - це один із головних індикаторів розвитку суспільства [3], що активно культивується в авторському кіно [52]. Дискурс ролі індивіда, автора - важлива риса ментальності, якій в українському суспільстві наразі протистоїть архаїчна модель мислення та світосприйняття. Митець, створюючи свою кінострічку, на відміну від масового кіно, більш чуттєво орієнтується на відображення навколишньої дійсності - суспільних проблем, що потребують висвітлення та обговорення.

Національне авторське кіно інтегрує та посилює ідентифікацію різних суб'єктів суспільства, активізує громадянську позицію аудиторії, формує колективну свідомість і нові елементи колективної пам'яті. Останній аргумент, що актуалізує вибір об'єкту дослідження - це інтеграція та розвиток безпосередньо сегменту середнього класу в суспільстві, інтелігенції, що становлять важливий плацдарм для модернізації економіки та соціокультурної сфери держави. Місто у даному контексті – це та сама соціальна лабораторія [34], яка дає можливість «жити» кінематографу у суспільних взаємодіях, колективній пам'яті[46] та утворювати нові соціальні групи. Містяни можуть знаходитись на значній фізичній дистанції один від одного, діяти анонімно, навіть не комунікувати вербально, проте через такий динамічний та насичений образами об'єкт мистецтва як кіно вони стають здатними відчувати емпатію до своєї місцевості та «земляків», прагнути дізнаватись про оточуюче середовище, дбати про нього, або навпаки відчувати відчуження гостріше, намагатися щось кардинально змінити, у іншому випадку, нічого не відчувати, носити бажання мігрувати.

Враховуючи вищенаведені характеристики, пропонуємо розглянути столицю України - Київ як поле для аналізу авторського кіно в соціальному та міському (фізичному) просторах.

**Мета кваліфікаційної роботи** - охарактеризувати українське авторське кіно у соціальному та міському просторах Києва.

**Об'єкт** - українське авторське кіно у соціальному та міському просторах Києва.

**Предмет** - особливості українського авторського кіно у соціальному та міському просторах Києва

**Завдання:**

1. Визначити та описати основні підходи до осмислення кіно як предмету наукових досліджень в гуманітарних науках.

2. Концептуалізувати поняття авторського кіно у соціологічній парадигмі на основі постструктуралістського підходу П. Бурдьє.

3. Здійснити опис образу м. Київ в українському авторському кіно.

4. Систематизувати просторові об'єкти та міські практики українського авторського кіно у м. Київ.

4. Проаналізувати соціальний простір українського авторського кіно у м. Київ за результатами проведення глибинних інтерв'ю (методика ментальних мап [24]) серед групи експертів - кінематографістів та студентів кінематографічних навчальних закладів м. Києва.

**Структура роботи.** Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

**Ключові слова:** кіно, соціологія кіно, соціальний простір, поле кіно, українське авторське кіно, місто, об'єкти міського простору, локус, колективна пам'ять, ментальна мапа.

## **РОЗДІЛ 1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ. КІНО ЯК ЕЛЕМЕНТ СОЦІАЛЬНОГО ПРОСТОРУ**

### **Кіно як предмет наукового вивчення**

Осмислення кіно може приймати безліч форм та інтерпретацій. Це відносно нова, але достатньо цікава тема для досліджень, тому не дивно, що з цього приводу на сьогодні є можливість віднайти достатньо ґрунтовний пласт різних міждисциплінарних доробків.

Кінематограф охоплює широкий обсяг складових, а саме: фільми як продукт творчої та виробничої діяльності; безпосередній процес кіновиробництва; прокат кінострічок та мережу установ, через які він здійснюється; теорію кіно, що включає кінопедагогіку, історію кінематографу, питання естетики та кінокритику [45].

Буде доречним розглянути важливі аспекти розвитку теорії кіно задля цілісного уявлення про предмет нашого дослідження. Тут відчувається домінуючий характер філософського осмислення. Найбільш поширеними є теоретичні дослідження фільму та його потенціалу як нової форми мистецтва. До найвпливовіших ранніх теоретиків кіно можна віднести Сергія Ейзенштейна і Жана Епштейна, котрі у своїх працях ставили за мету розкривати суспільні ідеали через кінострічки [45].

Збільшення академічного інтересу призвело до оновлення теоретичних підходів до кіно. У 1940-х і 1950-х роках у Франції, наприклад, існував міждисциплінарний рух для вивчення характеру і впливу кіно, відомий як «фільмологія». Він сповідував принципи структуралізму та семіотики [45].

Французька школа 1950-х і 1960-х років досліджувала зв'язок фільму з мовою. Наступні теорії з'ясовували як кіно впливає на своїх глядачів, як воно сприяє просуванню і зміцненню домінуючих ідеологій, таких як капіталізм і патріархат, а також як глядачі самі можуть долати індоктринацію [45].

Після 1980-х років теоретики розділились у поглядах з питання ролі кіно у суспільстві - чи має вона бути суто естетичною (ідеї "мистецтва для мистецтва"), розважальною (комерційною) чи кінофільм зобов'язаний гостро

реагувати на трансформації світу і соціальні проблеми, спонукати свою аудиторію до дії [45].

До впливових теорій кіно, що охоплюють питання мистецтвознавства, культурології, естетики та психології, можна віднести наступні:

*Концепція «фотографічного» або «феноменологічного» реалізму (З. Кракауер, Мерло-Понті) - 1940-1950 рр.*

Причини нерозривного зв'язку кіно з реальністю Кракауер бачить в фотографічній природі кіно, в походженні кіно від фотографії. Науковець досліджує глибше онтологію фотографії, вважаючи її першоосною кінематографу. Під реалізмом Кракауер розуміє неупереджене фотографічне зображення життя (напряв Люм'єрів), під формотворенням (напряв Мель'єса) - вираз у творі упередженого погляду на життя, авторської позиції, тенденції. Однак дослідник не визнає ролі звуку у кіно, оцінюючи тільки його візуальний зміст. Він також категорично заперечує чіткий, закономірно розвинутий сюжет, вважаючи його спадщиною театру, що заважає реалістичному зображенню потоку життя. Через фотографічне фільмування автор прагне аналізувати суспільний контекст, хоча по факту для розбору прикладів обирає досить суб'єктивні стрічки, створені із видозміненим простором реальності за допомогою декорацій, гриму (чого вартий «Кабінет доктора Калігарі»). Попри протиріччя дослідника, ми завдячуємо йому масштабній та якісній розробці у науковому просторі можливості аналізувати кіно у відношенні до соціальної реальності.[21]

За Мерло-Понті ж та його здебільшого психологічного підходу: «Кіно не передає нам, як це робив роман, думки людини, воно дає нам її поведінку безпосередньо являє нам цей специфічний спосіб буття у світі спілкування з речами та іншими, який ми бачимо в жестах, погляді, міміці і який з очевидністю визначає знайому нам людину» [30].

*Концепція «тотального реалізму» (Л. Базен)-1960-1970 рр.*

Ідея кіно, згідно переконань автора та його роботи «Міф тотального кіно», існувала задовго до появи самого медіума, а розвиток технологій

«передував міфом, що визначав всі інші різновиди механічного відтворення реальності». В есе «Еволюція кіномови», Базен розглядає історію кіностилю з точки зору подібних телеологічних концепцій. Він звертається до ідеї глибини кадру, яка зародилася в кінці 1930-х років і яка була підтримана італійськими неореалістами в 1940-х. Згідно Базену, глибина дозволяє глядачеві вибудувувати більш близькі, майже інтимні стосунки з зображеннями, ніж це можливо в реальності (і саме над такою якістю відносин між зображенням і глядачем працювали неореалісти). Таким чином, в першому есе критик інтерпретує кінотехнології, а в другому - кіно-стиль; крім того, тексти демонструють різні підходи до проблематики реалізму. У «Міфі тотального кіно» мова йде про феноменологічні якості реальності, про бажання «відразу створити досконалу подобу зовнішнього світу - у звуці, кольорі та об'ємі». У другому есе автор підкреслює: реалістична репрезентація також повинна прагнути до перцептивної і когнітивної динаміки природного зору. Під такою динамікою Базен має на увазі активне пізнання візуальної реальності. Відповідно, формування глибини, об'єму зображення стає для нього кроком до справжнього реалізму: саме глибина дозволяє глядачеві майже вільно досліджувати простір кадру. [27][47]

*Концепція «візуального кінематографу» (П. Грінуей) – 2000 рр. – наш час*  
 Англійський художник, письменник та режисер за родом діяльності, який активно транслює ідеї «чистого кіно», що може існувати виключно через візуальні образи. Автор висловлює твердження, що кінематограф гине від тексту, камери та комерціалізації. Грінуей заперечує сучасну реальність з її проблемами, та можливість її пізнання через кіно, тим самим деструктуруючи систему образів своїх стрічок у відповідності до суспільної дійсності.

«У візуальному плані все ми абсолютно неграмотні. Якщо ви визнаєте правоту моїх слів, то вам стане зрозуміло, чому за останні роки кіно прийшло в стан занепаду. З цього випливає, що необхідно терміново вирішувати, що ж все-таки нам усім робити. Ейзенштейн, якого можна по силі уяви, по силі створених їм образів поставити без всякого збентеження в один ряд з такими

гігантами, як Мікеланджело і Бетховен, приїхавши до Каліфорнії, зустрівся з Уолтом Діснеєм. І назвав Діснея великим режисером. Ейзенштейн мав на увазі не сентиментальність Діснея, не його сумнівну ідеологію, не його політичні погляди або мораль його фільмів. Він мала в увазі майстерність у створенні образів, і головним для нього було те, що саме образ лежав в основі діснеївського кіно. Якщо кіно хоче жити, жити в новій іпостасі, воно повинно вирішити для себе саме проблему образу: з образу починається дійство, видовище, а не з чогось іншого. Наполягаючи на зворотному, в тому, щоб не виходити за рамки свого звичного мови, кінематограф сам вирив собі могилу.» [12]

*Концепція кіно як «недовтіленого» громадського життя*

Дане усвідомлення кіно знаходить своє втілення серед радянських теоретиків та митців – Кулешова, Ейзенштейна, Пудовкіна. Пізніше такий дискурс активно підтримувався задля підтримання соціального порядку та контролю над кіновиробництвом Країни Рад, реалізації «шляху до комунізму» через кіно та конструювання його «ідеальних» громадян. [11]

Сьогодні така концепція зустрічається у ЗМІ та найчастіше висловлюється як дидактична роль кіно та кіно-подій. [25]

*Концепція «нового реалізму або нової простоти у кіно»*

*(Ларс фон Трієр, «Догма 95») – 1995 р. – наш час*

Концепція, що заперечувала авторство, хоча по факту стала характерною ознакою художньої проблематики та стилю датських режисерів. Головні ідеї полягають у декомерціалізації кіно, запереченні масового, вимоги до крайнього реалізму, зйомок на натурі (у тому ж міському середовищі) за допомоги ручної камери, єдності простору і часу, фільмуванні людей у повсякденній дійсності.

Створена скоріше як жарт та епатажне висловлювання, ідея знайшла свою підтримку серед молодого покоління митців та критиків через потребу у «новому» усвідомленні реалізму, тому і сьогодні має широке застосування як у мистецтві, так і теоретичних працях.[31] [42] [22].

Отже, на сьогодні існує достатньо широкий об'єм наукових досліджень, що спрямовані на розгляд кінематографу з різних онтологічних та гносеологічних аспектів. Досить масштабними за розробкою є праці філософів, мистецтвознавців, культурологів, лінгвістів, економістів і психологів. Також для детального окреслення обраного предмету дослідження стануть корисні джерела з історії, журналістські видання щодо опису кіно-подій та їх систематизації. Попри це, наш фокус уваги, не відкидаючи потенціал суміжних дисциплін, буде націлений на соціологічну парадигму.

### **Соціологічні дослідження кіно**

"Кінематографічна картина світу відображає соціальну дійсність з поправкою на те, що, з одного боку, бажає бачити публіка, а з іншого - на зацікавленість не лише художника, але також влади, різних соціальних інститутів у змістовному наповненні поширюваної кінематографічної картини світу" [31]. - Таке циклічне за своєю формою висловлювання влучно описує схематичну сутність аналізу кіно як предмету соціологічного дослідження. Варто додати також, що соціальна реальність у даному упорядкуванні виступає одночасно і конструюючим, і конструйованим елементом, тож ми маємо справу з двусторонньою взаємодією "кіно - суспільство".

Засади соціологічного опису кіно були покладені у працях таких вчених, як Т. Адорно, В. Беньямін, Р. Вінтер, Р. Кенінг, Ж. Коан-Сеа, Ю. Лотман, М. Май, М. Маклюен, Е. Морено, Д. Прокоп, А. Рейтблат та ін.

Наприклад, Прокоп - фокусується на кіно як на продукті колективного сприйняття. Він порівнює фільми з літературою на умовах можливості та неможливості "залишитись на самоті з твором" і від цього розвиває свої основні судження. Згідно роздумів науковця, фільм існує не лише за рахунок смаків та потреб аудиторії, але й через глибинні структурні зв'язки, відображувальним механізмам, що характеризують функціонування кіно у суспільстві у той чи інший історичний момент не як розрізнену, розірвану, а завжди цілісну

взаємообумовлену систему, у якій найважливіші місця займають політика і економіка. Таким чином, кінематограф - це не лише "дзеркало колективного інстинкту мас" (З. Кракауер), але й, у першу чергу, породження цілісної системи ідеології та суспільства, структурної та сутнісної єдності історичного процесу [51], [21].

Такі ж жорсткі уявлення про детермінованість структурою формування глядачем своїх власних преференцій спостерігаємо у роботах Т. Парсонса, Д. Лернера та Г. Блюмера.

Контент-аналітичні дослідження кіно пов'язані з іменами М. Вулфенстайна, З. Кракауера [21], Н. Лейтеса, які аналізували американські, англійські, французькі і німецькі фільми в контексті життєвих устремлінь героїв і як дзеркало психологічного життя народу.

Значний внесок у розвиток соціологічного осмислення проблематики кіно здійснили С. Васильєв, М. Жабський, К. Жигульський, Я. Іоскевич, Л. Коган, М. Лебедев, І. Лубашова, В. Оссовський, К. Тарасов, Ю. Фохт-Бабушкін, М. Хренов тощо. Особливе значення для нашого дослідження мають розробки сучасних українських науковців. Зокрема, слід назвати Р. Шульгу і Н. Костенко, які дослідили роль кіно у політиці та культурі. Ю. Сорока здійснила аналіз образу кіногероя у пострадянському кінематографі як факту сприйняття соціальної реальності. Д. Виставкіна [5] визначила особливості кіноспоживання в сучасному соціокультурному просторі України. Д. Гайданка зробила аналіз розвитку кіно і визначила його особливості та типи в ракурсі новітніх парадигм [6].

Автори монографії "Кіно в сучасному суспільстві", які, як і більшість інших дослідників помічають, що кінематограф не можна вихоплювати з конкретного етнокультурного, включаючого соціальний компонент контексту: "Безвідносних функцій не існує. Конкретна функція - похідне, принаймні, двох величин - впливової і тої, на яку здійснюється вплив; вона завжди виступає як

відношення чогось до чогось, а тому строго прив'язана до об'єкту, на який впливає". Згідно з основними позиціями кіно може розглядатися у трьох іпостасях:

- як соціальний інститут;
- як вид мистецтва;
- як засіб масової комунікації [43].

А. В. Федюк розглядає феномен кіно як "теоретичну конструкцію, покликану об'єднати різні грані кінематографу". Початковою тезою його концепції є твердження, що кіно може бути представлене і описане у вигляді системи, функціонування якої визначається взаємодією декількох великих груп елементів (акторів) : "креативною" (безпосередні творці), "комерційною" (різні виробничі і дистрибутивні бізнес структури), "політико-ідеологічної" (органи і структури держави, політичні партії і рухи, громадські організації і фонди і так далі), кінокритиків і кіноглядачів [43].

Отже, кіно володіє достатньо широким потенціалом для дослідження у розрізі таких соціологічних понять і категорій як групи, цінності, моделі і поведінкові практики. Значна увага соціологічної оптики у аналізі кіно відведена як на інституціональній (структурний рівень), так і суб'єктній площинах. Суперечність таких різних підходів полягає у необхідності повноцінного охоплення усіх аспектів кінематографу і можливості поєднання мета- та мікро- рівнів пояснення та співвіднесення їх між собою у гнучкій взаємодії.

### **Поле кіно як складова соціального простору**

Описані у попередніх розділах соціологічні парадигми та підходи до аналізу кіно достатньо актуальні, але потребують систематизації.

Дана робота присвячена спробі описати альтернативне трумачення кінематографу у соціологічній оптиці. Для цього було застосовано

постструктуралістську парадигму французького теоретика П. Бурдьє стосовно соціального простору. Розглянемо теоретичну базу:

### ***Соціальний простір***

Перш за все, соціологія за Бурдьє являє собою ***соціальну топологію***. Так, можна зобразити соціальний світ у формі багатовимірного простору, побудованого за принципами диференціації та розподілу, сформованим сукупністю діючих властивостей у розглянутому соціальному універсумі так званих властивостей, здатних надавати його власнику силу і владу. Агенти і групи агентів визначаються, таким чином, за їхніми ***відносними позиціями*** у цьому просторі [4].

### ***Соціальне поле***

Соціальним полем є автономний соціальний простір, який конституюється специфічною ***силою або силами***. Відносини у соціальному полі пов'язані з розподілом джерел сили, які Бурдьє називає ***«капіталом»***. Соціальна позиція кожного агента визначається по відношенню до джерел сили і формує ті чи інші цілі (вигоди, які, у свою чергу, трактуються як *illusio*). Всі учасники одного поля мають схожу вигоду, але вигоди окремого учасника залежать від його соціальної позиції на даному полі. Таким чином, поле є також специфічною системою зв'язків між соціальними позиціями, тобто ***структурований простір позицій*** [37]. Кожне поле має свої власні принципи функціонування, що відрізняють його від інших полів. Ці правила визначають вибори і переваги агентів в конкретному полі.

Для всіх полів також характерні боротьба між старим і новим, прийняття всіма учасниками цілей свого поля і їх прагнення до виживання. Суспільство - це переплетення полів: економічних, політичних, правових, наукових, культурних, мистецьких, спортивних, релігійних та інших. [16].

У своїй роботі я пропоную розглядати кіно також як одне із соціальних полів, а його структуру побудувати *за аналогією поля літератури* (див. Таблиця 1):

Таблиця 1



Теорія полів постулює наявність гомології між простором позицій і простором точок зору. Відповідно до цього принципу, концепції кіно, критичні дискурси, форми пристосування до соціального життя, а також форми політизації змінюються в залежності від об'єму капіталів. Перша вісь, що протиставляє «панівних» і «підлеглих», розділяє ортодоксальні і неортодоксальні концепції в кінематографі. Це стосується як форми, так і змісту творів і критичного дискурсу позиції (зазначимо для прикладу найбільш віддалені одна від одної точки: позиція авторського незалежного кіно та позиція комерційного (буржуазного) фільму). Справді, чим вище займана панівна позиція, тим більш виражена схильність до прийняття академічного дискурсу, багатого евфемізмами і за своєю формою деполітизованого. Навпаки, чим ближче займана позиція до позицій підлеглих, тим більше дискурс показує - в боротьбі з пануючими точками зору - схильність викривати в академізмі форму конформізму та політизуватися [37].

На другий осі – автономія versus гетерономії – концепції кіно і критичних дискурсів поділяються на ті, що прагнуть сконцентруватися на змісті (фабула, ідея), і ті, де превалює увага до форми (монтажні, операторські прийоми зображення) і стилю твору: так виражаються логіка автономізації і зростаюча рефлексивність полів культурного виробництва, все більше орієнтуються на пошуки «рис, культурно відповідних (даному стану певного поля)».

Наука про твори культури передбачає три операції, настільки ж необхідні - і необхідно взаємопов'язані, - як і три рівня соціальної дійсності, до яких вони застосовні:

по-перше, аналіз позиції поля кіно всередині поля влади, до якого воно відноситься як мікрокосм до макрокосму;

по-друге, аналіз внутрішньої структури поля кіно, - універсуму, що підкоряється своїм власним законам функціонування і трансформації; іншими словами, аналіз структури відносин між позиціями індивідумів або інститутів, що змагаються за артистичну легітимність;

по-третє, аналіз того, як сформувалися габітуси займають ці позиції агентів - аналіз становлення диспозицій, які, будучи продуктом певної соціальної траєкторії і деякої позиції всередині поля кіно, знаходять в цих позиціях більш-менш сприятливу можливість реалізації.

Таким чином, оперуючи схемою поля кіно, можна гнучко поєднувати соціологічні категорії мікро- та макро- рівнів: враховувати акторність, визначати каузальність, відстежувати нові тенденції і габітуси, що формуються у взаємодії між кінематографічною реальністю та суспільством, а також фіксувати наявність капіталів різних типів та їх циркуляцію у мережі її взаємопов'язаних складових [44].

Важлива теза для розуміння кіно у постструктуралістській парадигмі П. Бурдьє - усвідомлення існування фізичного (географічного, матеріального)

середовища простору та соціального у взаємодії та взаємоконструюванні. Місто, а особливо столиця держави постає для нас ілюстративним прикладом для подальшого аналізу та поглиблення теми.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

Кінематограф володіє широким спектром потенціалу для дослідження. Його можна розглядати як елемент мистецтва, суб'єкт економіки, інструмент політики, соціальну структуру або соціальний інститут. Джерелами пізнання кіно та його безпосередньої взаємодії із містом можуть бути не тільки фундаментальні теоретичні доробки з різних дисциплін, але і критичні статті, публікації у просторі ЗМІ, матеріали відео-та аудіо- змісту щодо кіно-подій або історичних контекстів існування кіно. Врахування цих елементів дає можливість дослідити предмет у різновимірних оптиках.

Дана робота акцентує увагу на охопленні важливих компонентів кіно та його включеності у складний соціальний простір, що функціонує у неперервній взаємодії з іншими полями та об'єктами. Ключовими поняттями тут виступатимуть "символічний капітал", "інституційний капітал", "габітус", "акторність" та "дія" як поєднуючі ланки між макро- та мікро- рівнями соціологічного аналізу кінематографу.

У наступних розділах ми звузимо зону дослідження до авторського кіно як важливого елементу загального поля кіно, концептуалізуємо дане поняття за характерними рисами. Визначення ж індикаторів "авторського кіно" та його складових у системі координат дасть нам змогу встановити принципи відбору просторових об'єктів та міста для подальшого аналізу у обраній парадигмі.

## РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ДІАГНОСТИКИ ТА МОДЕРНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

### Концептуалізація поняття авторського кіно в українському контексті.

Теорія авторського кіно зароджується у 1950-ті роки в французькій кінокритиці. 1957 року Франсуа Трюффо висловлює трактування поля кіно у різних його складових: викриває стару традицію пеплумів та мюзиклів, залучення літераторів до кіновиробництва, які вичерпують ідейний зміст кінематографу та уніфікують його. Разом із тим висловлює захоплення характерному стилеві режисерів американської індустрії – зокрема А. Хічкокові. Головні принципи – індивідуалізм, режисер як особистість, яка має власні переконання, контролює усі процеси фільмування, реальність має фіксуватись достовірно, охоплюючи актуальні соціальні проблеми, простір кіно – вулиці міста, активні дії героїв та пересічних містян у кадрі. [52] [41]

Підтримуючи нові тенденції у французькому кіно, об'єднані спільною вищеописаною ідеєю, у 1960-ті роки трансформації відбуваються в цілому суспільстві, що згодом знаходить відображення у революційних подіях. Про те, що стало «дзеркалом», а що «витоком» можна сперечатись, але наша парадигма зупиняється на двосторонньому трактуванні полів у соціальному просторі – таких, що взаємодоповнюються.

Французька нова хвиля здійснила значний внесок у розвиток світового кінематографу, зокрема розширила теорію авторства, що у даному контексті можна розглядати як зразок – тут і кінофестивальні практики, що разом з тим інституціоналізують «автора», активізація дискурсів у кінокритиці, гільдії кінорежисерів та різноманітні експерименти, новаторські елементи у процесі створення творів.[48]

Варто поставити акцент, що наша оптика – соціологічна, і ми не будемо аналізувати українське кіно якісно з кіно-критичної сторони, ми тільки виокремимо головні характеристики, за якими варто відрізнити авторське кіно від академічного, артхаусного та масового в українському контексті, що, звісно, відмінний від французького.

Із осучасненням теорії авторського кіно, прийшло і усвідомлення різної специфіки технології створення фільмів – це не обов'язково мають бути вулиці міста, та навіть взагалі не тільки натура. Це може бути і реалістична картина, і протилежно ескапічна. Головний критерій – автор та його творчий задум, володіння символічним капіталом, що можна встановити через залученість у кінофестивалях (зокрема міжнародних), частоту та конотацію згадування у кінокритиці. Новинні ЗМІ тут відходять на другорядний план, оскільки здебільшого представляють інтереси певних соціальних груп з інших полів та характерніші для академічного й масового.

Фактично до курсу на Перебудову українське кіно не можна було характеризувати як таке, що висловлює індивідуалістичні цінності, навіть ті автори, які все ж мали характерний стиль, власні сценарії та навіть часто нонконформістські переконання в межах існуючої тоді мережі інтеракцій інтересів (відома київська школа «поетичного кіно»), все одно підпорядковувались інституційному контролю та проходили багаточисельні етапи редакції своїх творів партійним керівництвом. Такі культові митці як Довженко, Параджанов, Ілленко, Осика та інші часто були вимушені поступатись власним творчим задумом і створювати стрічки «на замовлення» партії, деякі з них просто протягом діяльності змінювали позиції як щодо цінності авторства, так і самоідентифікації, що також є радше характерною рисою, ніж виключенням, декількох поколінь, враховуючи часи незалежності (пострадянська спадщина також грає суттєву роль). [11]

Аналізуючи український контекст, варто усвідомлювати і відсутність ринкових відносин, що унеможливлювали довгий час розрізнення авторського, масового, артхаусного та академічного за критерієм розподілу економічного капіталу і прибутковості. [11] Звісно, касові збори були, бюджети у виробництва також, але вони не представляли релевантні показники, що були б можливі при функціонуванні вільних ринків, тому даний аспект ми не враховуватимемо у дослідженні.

Резюмуючи, зазначимо, що наш фокус аналізу стосуватиметься виключно ігрового кіно українського авторства, такого, що було створено не для телевізійних чи то Інтернет-платформ, а функціонувало і розповсюджувалось у просторі міста - кінотеатрах, кінофестивалях, кіноклубах тощо.

Попри описану у підрозділі викривлену модель існування концепції авторського кіно в українському контексті (зокрема радянський період), дане мистецтво все ж розвивалось та має своє представлення у творах та безпосередньому міському середовищі. Наступний підрозділ окреслить вибірку кінострічок, що репрезентують образ Києва та його соціальної реальності, відібраних за вищезазначеними критеріями (згадуваність у кінокритиці, представлення на кінофестивальних майданчиках, роль режисера як транслятора суспільно значущої ідеї).

### **Місто Київ в авторському кіно: ретроспектива і сучасність.**

Кіно можна трактувати як відносно сучасний та надзвичайно впливовий інструмент конструювання образів соціальної реальності – це може стосуватись окремих соціальних груп, держав або, у нашому випадку, міста.

Наприклад, Париж – це та сама «колиска» кінематографу. Саме на його вулицях уперше в історії відбувся перший публічний кінопоказ, конкретніше - 28 грудня 1895 року, в Grand Café на бульварі Капуцинів пройшов перший показ фільмів, авторства братів Люм'єрів. [50]. Глядачі споглядали «Прибуття потягу» і тоді ще не розуміли, що перед ними відзняте зображення, що рухається – вони були налякані, думаючи, що потяг справжній і у цей самий момент він наближається. Відтоді кіно у Франції та зокрема її столиці інтенсивно розвивалось і швидко проникло у соціальний простір. Париж – це рекордсмен за згадуваністю у кіно будь-якого типу та жанру, навіть у назвах стрічок глядач зустрічає ім'я міста найчастіше, у порівнянні з будь-яким іншим. Пересічна людина може перелічити близька 5-10 туристичних локацій Парижу, навіть ніколи там не будши і не досліджуючи при цьому його історію і особливі джерела, узагальнюючи ми маємо спільні уявлення про місто – безіменних

мімів на вулицях, що спілкуються з перехожими мовою жестів, вуличних кафе, у яких його жителі снідають круасанами чи то багетами, мостів біля річки Сени з видом на Ейфелеву вежу, мігрантів, які не можуть знайти собі прихистку, революцій на площах і активних молодих студентів. З моменту зародження кіно у Франції його актори активно працюють над конструюванням образу міста, вони знімають зелені парки, сади Парижу як топоси-символи земного Едему – міста-раю, міста-життя. [10] Потім звертають увагу на побут, його жителів, що знаходяться у русі, діяльності, але яку не можна назвати метушливою – це буржуазний ідеал, спокійні аристократичні автомобілі на дорогах, робочі, які йдуть з заводу, великі сім'ї, садівники, діти, які купаються тощо. Чим більше авторів обирають предметом свого зображення французьку столицю, тим більш різноманітними інтерпретаціями вона наповнюється – це стає і «місто лабіринтів», «місто кохання», «місто смерті» у авангардистів, «місто свободи», «місто розпусти», «місто конфлікту» - здебільшого у контексті дуже диференційованих районів та мультикультуралізму, через який часто різні етнічні групи не знаходять згоди, та, врешті решт, «місто містики». Варто зазначити, що таке розмаїття не ускладнює аналіз та розуміння конструкту Парижа через кіно – кожен з образів стає рівноправним та за своєю специфікою приваблює окремих гравців на арені. «Париж не належить нікому» - це відповідь самої реальності людині», - до такого висновку приходять автор дослідження цього міста у кінематографічному просторі В. Віноградов. [10] Ми б доповнили, що «належить нікому і одразу усім».

Існує риса, що об'єднує образ столиці Франції та столиці України – річка, що розділяє місто на два береги – два смислових простори – центр та периферію. В Парижі це – Сена, у Києві – Дніпро. Разом із тим, Дніпро представляє у нашій столиці потужнішу роль – воно має давніші згадування в історії, воно довше за своєю протяжністю майже у три рази, від чого поділяє не окремий регіон, як у Франції, а цілу державу на Правий і Лівий береги. Детальніше розглянемо цю рису пізніше на прикладі кіно-стрічок, знятих українськими авторами.

Попри різні культурні виміри схожим до Києва є також Гонконг – їх споріднює проблема незалежності - автономності відносно інших держав та багатовікова історія її «відстоювання». Довгий час Гонконг був колонією Британії, існував у ізоляції від Китаю і поглинав ідеї Заходу, потім повернувся до КНР, але при цьому демонструючи різні відмінності зокрема у соціальному просторі. Сьогодні Гонконг – це абсолютно мультикультурне місто, середовище, що приймає акторів із будь-яких суспільств, зберігає анонімність та недоторканість його жителів. Це «місто майбутнього» у візуальному наповненні та контексті конструйованого образу.[9] Разом із тим, це справжнісінька кінематографічна столиця Азії, натхненник світового постмодерного кіно. Більшість глядачів уявляють собі Китай та його міста саме через стрічки гонконгських авторів, навіть не враховуючи історичної різниці цих двох співіснуючих світів. Гонконзьке кіно як ніщо краще відображає суспільні хвилювання міста, його ландшафти та спосіб взаємодії його жителів, а головне – динаміку становлення міста від «провінції» до найпрогресивнішого локусу, що «належить усім» і нікому не підпорядковується, тільки може конфліктувати за першість та володіння капіталом – символічним, економічним тощо. Згідно дослідникові Д. Комму, «секрет» успіху Гонконгу полягає у його відкритості до нового та «чужого» при збереженні власної традиції та культури – зразкова модель «глокалізації». [36] Кінематографісти міста сміливі у своїх висловлюваннях та експериментах – їх персонажі-містяни глибоко продумані, нетипові, завжди діючі, митці багато беруть для кіно від західних культур та змішують це з національними, релігійними автентичними рисами. Що також важливо – їх кіновиробники незалежні від держави у питанні фінансування та процесі створення фільмів, завжди відстоюють це право, не даючи полю політики заміщувати сенси, що автор прагне передати глядачеві. Далі, розглядаючи сучасне українське кіно, ми частково помітимо такі тенденції і у наших кіномитців, але на цьому зупинимось детальніше згодом. Розглядаючи Гонконг у кіно та порівнюючи з контекстом Києва, можна висунути припущення, що той образ, що конструюється наразі у азійському просторі – це

один із можливих векторів для України та безпосередньо її столиці під впливом процесів глобалізації.

Найчастіше у просторі медіа та мистецтва про Київ лунають два дискурси, один про те, що «Київ – це новий Берлін»[18][13], а інший – про те, що «Київ – це Москва вчора»[17][39F]. Ми не ставимо за мету поглиблений аналіз на пошук на підтвердження/спростування цих тез, але враховуємо ці «колективні уявлення» для порівняння образів міст у полі кіно.

Наприклад, дослідник образу Москви у кіно В. Віноградов пропонує розглядати це місто через відношення між поняттями старого і нового. «Місто протягом багатьох років слугує майданчиком для різних містобудівних експериментів, і, в кінці кінців, перетворюється у дивне, а часом безглузде еклектичне нагромадження...Московський міський текст більше нагадує феномен палімпсесту, де одне «архітектурне письмо» наноситься поверх інших відшелушувань...Якщо до ХХ століття розвиток міста асоціювалось із чимось природнім, то післяреволюційна Москва стає містом-ідеєю, містом-проектом та містом-театром.» [10].

Одна із перших збережених стрічок, у якій з'являється Київ та постає як головний герой – це класика документалістики «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова. Цікаво, що у цьому творі автор поєднує у динамічному монтажі кадри «життя» міст Києва, Одеси, Харкова, а також Москви. Дане кіно висловлює захват творців від досягнень індустріалізації та революції 1917 року – «нова держава на відміну від старої дбає про просту людину ( медицина, освіта, організація здорового побуту)» [10]. Поміж містами стираються відмінності, тож ми не можемо точно ідентифікувати окремі локації з першого разу, але вони поєднуються у мотив «комуністичної розшифровки світу» через «кінооко». [2]. Ознака, що дозволяє відрізнити українські міста від Москви – це мова. 1929 рік – кульмінаційний час українізації, «українська мова усюди заповнює соціально-культурний ландшафт. Вивіски, транспаранти, рекламні плакати, адміністративні будинки, газети, написи зняті не для потреб надмірної пропаганди, а як знакові елементи, образні свідки українізації, що відбувається

радше зовнішньо, ніж докорінно.» [11]. Вже за декілька років Кінофабрика ВУФКУ буде переформована, згорнеться і «поблажливість» українізації, на довгий час зникнуть стрічки, що будуть використовувати національну мову та міфологію, натомість активно розвиватиметься «радянський міф» про «золотий вік», що невдовзі настане та велич більшовицької революції [10]. У даному контексті ми справді знаходимо аналогії між Москвою.

Більшу частину міського простору, втіленого у кіно радянських часів, охоплено у межах центру. Варто зазначити, дослідники виділяють декілька конструктивів «центру», що відповідає різним символічним трактуванням. Умовно можна виділити кілька історичних зсувів політичної і ділової активності міста:

Княже місто – історичний центр (Дитинець, центральна укріплена частина Києва, на Старокиївській горі – місто Володимира).

Місто магдебурзького права – культурний центр (центр міського життя в ранньомодерній Україні зміщується, і його нова локалізація – це Поділ, а знакові будови: Магістрат з ратушею, Контрактовий будинок, Києво-Могилянська академія).

Губернське місто – умовний центр (активно освоюване і розбудовуване за часів Російської імперії; центр локалізований на вулиці Хрещатик, що отримала відтоді статус центральної, і прилеглих територіях: Думська площа, Володимирська гірка; знакові будови: будівля Міської думи, дім дворянських зборів, інститут шляхетних дівчат).

Радянське місто – адміністративний центр (основна локалізація – район Печерська; знакові будівлі ЦК КПУ, Уряду УРСР, Верховної Ради УРСР, Державного банку)[26].

Отже, спостерігаючи той чи інший локус в кіно, варто зважати на те, у якому із символічних центрів відбуваються події та яку ідею намагаються висловити.

Наприклад, у «Арсеналі» Довженка зображено робітниче повстання на однойменному заводі, що розташоване у межах вже «Радянського міста» - тут

активно діє метафора самої революції та створення нового простору – простору влади і у безпосередньо міському міфотворчому контексті.

«Тут режисер іде на бездоганний за формою і змістом компроміс. Ставлячи стовідсотково більшовицький твір він, очевидно, не може забути проголошення незалежності України на площі Святої Софії в Києві та народних овацій Симонові Петлюрі під час I Всеукраїнського з'їзду. Довженко розповідає про них із такою достовірністю і щирістю в третій та четвертій частинах фільму, аж важко повірити, що він фільмує ці сцени без щему, чи принаймні – не підморгнувши Історії», - таким чином трактують час і простір кіно вже сучасні українські дослідники [11]. Стрічка «Арсенал», а також знятий через 10 років «Щорс», у якому також вміщені образи міста як декорації революційних подій, визнані світовими критиками як «високохудожні» твори, у першу чергу за авторські стилістичні особливості – роботу з неакторами, що зображають вдалі «соціальні типи», суб'єктивну камеру, звукові знахідки тощо. Це яскравий приклад того самого «підлеглого» авторського кіно полю політики. Із подібними ситуаціями ми стикатимемось у ході аналізу ще не раз.

У післявоєнний період активно відновлюється як місто, так і кіно про нього. Культовою для українських глядачів стає серія фільмів про Штепселя і Тарапуньку: зокрема стрічки «Тарапунька і Штепсель під хмарами» 1953 р. та «Штепсель одружує Тарапуньку» 1957 р. У цих двох роботах автори в яскравих кольорах змальовують простір Києва – життя простих його жителів у буденних справах – на автомобільних дорогах, на домашніх посиденьках та переглядах телебачення, на пляжі, футбольному матчі, під час навчання в університеті, у театрі та в русі з роботи додому. Місто знімають у широких ракурсах, охоплюючи як горизонтальні – повсякденні масштаби (великі потоки людей) та вертикальні – високі будинки, що будуються. Тут ми бачимо Крещатик, Національну Оперу, Дніпро, Медичний інститут, Кіностудію та Стадіон Динамо. Ми споглядаємо місто-ідеал, у якому жителі солідаризуються, допомагають незнайомцям та створюють спільний добробут. Здавалося б, перед нами знову приклад, коли митці конструюють «уявлення про світле майбутнє»

під знаменом комунізму, але аналіз ускладнюється після розуміння контексту. Річ у тім, що в Києві Генплан реалізовувався повільно, і в українському місті все ж таки залишались іронічні автори, які рефлексували над соціальною реальністю, недосконалістю сучасності та прагнули культивувати етнічні особливості – у формі вишиванок, живої мови, фольклору.

Повноцінний художній огляд на Київ представлено у короткометражці «Тарапунька і Штепсель під хмарами». Тут ми помічаємо і приховану іронію над розбудовою міста, і проблеми житла, мистецького поля та адміністративних установ: «Який красивий наш Київ, ти тільки подивись, Штепсель, яке будівництво розгорнулось на Хрещатику: всюду стрітельніє крани, екрани, а ось наші славні молоді будівельники. А ето виростає новий будинок Київського поштампу. А на етом месте виростіт велічественное зданіє Києвского городского совета. А ось тут буде новий багатопверховий готель. О, бачу новий будинок українських письменників. – А новіє проізвиєнія українських пісателєй відіш?, - ні, шось не видно. Мало пишуть наші письменники. А будинок хороший, в такому написати б можна. О, подивись, та це ж мої знайомі вселяються в нову квартиру. Хороша квартира, хороша, але в нових квартирах теж казуси трапляються. Почему они пилят рояль? – А у них так бездарно спланована квартира, шо весь рояль не влазить, так вони з одного роялю роблять два піаніно. Подивись, який чарівний наш Дніпро. Важко перелетіти через Дніпро, та й переїхати не дуже легко. Скоро киевлянам не нужно будет пользоваться переправой, красивый мост соединит город з пляжем. А вот і пляж. Даже неудобства переправи не можуть іспортіть отдых в етом прекрасном месте... це ж студенти кийвського медичного інституту. Чего ж они бегают? – А у них одна лекція в одному кінці города, а друга – у другому, от вони і бігають цілий день по городу. І долго они так будут бігать? – Поки не закінчиться будівництво нового Київського медичного інституту...»

Уперше місто розглядають з такого високої точки, як телевежа, на яку герої власноруч забралися. Можна було б провести паралель із «Небом над Берліном», у якому янголи також спостерігають за життям міста з високого

пам'ятника, легко заглядають у квартири та аналізують переживання окремих індивідів [10]. Проте головна відмінність цих двох схожих сюжетів – це публічність просторів у першому випадку та приватність у другому. Люди, що мешкають у Києві, наче завжди знаходяться на сцені – вони активно комунікують один з одним, не приховують свої переживання, навіть вдома збираються великими групами та проводять час спільно. Тут ми бачимо як навіть автомобілі наче стають єдиним «оркестром», граючи музику «у вільний час від пересування». Такий потужний образ колективного ідеалу протиставляється усамітненому, уповільненому ритмові Берлінського міського середовища. Тоді як у Київ з'їжджається все більше молоді з маленьких міст, у Берліні не можуть знайти собі місця ті, хто там живе вже декілька століть (янголи). Ще одна дихотомія: динамічне (повсякденне) проти паноптичного (сакрального), у просторі Києва 50-х герої діють на локусах дозвіллевих практик, а у Берліні 80-х – на пам'ятниках, у музеї та певних травматичних місцях, пов'язаних з історичним минулим [10].

Насичена топосами стрічка «Літа молодії» Олексія Мішуріна – тут і Поділ, і Володимирська гірка, фаворит тогочасних кінематографістів Хрещатик, пам'ятники національним героям типу Богдана Хмельницького, національні мотиви у піснях, одязі та мові. Ідею пошуку кохання та свого місця у суспільстві простою людини, яка приїжджає з провінції, зображено у декораціях відкритого, зеленого міста, у якому «все можливо при наполегливій праці».

Потік життя Подолу кияни впізнають через комедію «За двома зайцями» Віктора Іванова. Сьогодні на Андріївському узвозі стоїть відомий пам'ятник головним героям стрічки – Проні Прокоповні та Свириду Голохвастову як топос місця зйомок кіно та розгортання там основних подій історії. Образ київського міщанства ХІХ століття, яке протиставляє себе центру – Хрещатику та європейським культурам набуває іронічного колориту. Запозичені традиції, мода та слова стають викривленими формами, що насправді відображають ізольованість українського суспільства від інших, та знову ж грубе

протиставлення центра і периферії. Поділ стає наче маленьким селом, де циркулюють дуже тісні соціальні зв'язки і будь-які інтимні відносини перетворюються на публічні. Цікаві знахідки фільму – це змалювання кіно-практик – сеанс у кінотеатрі «Вампір», де відбувається демонстрація мальовничих краєвидів Києва 1906 року, «Повені», «Приїзду митрополита», «Роковин губернатора» [11]- свіцьких сюжетів, що мають спільні риси із кінострічками братів Люм'єрів. Форма іронії та міксування іноземних елементів з у зовнішніх проявах міста та його жителів з національною ментальністю – це та сама спільна риса, що об'єднує українське кіно з гонконзьким.

Деякі дослідники зазначають, що авторське кіно з'явилося тільки після 60-х років, наша парадигма розширює межі трактування, про це свідчать попередньо розглянуті твори. Класичним же прикладом є фільм Володимира Денисенка «Солдатка», у якому порушено проблему поступового знелюднення села й масового переїзду молоді до міста.[11]

Загалом у період відлиги, застою розширюється арсенал художніх творів та тем по стосовно міста. Ми спостерігаємо і Київ історичний – як «Матір городів Руських», арену протистоянь під час громадянської війни («Дні Турбіних»), осмислення Другої світової війни як героїчного досвіду («У Київському напрямку»), і Київ сучасний через сюжети переживання його жителів особистісних проблем самореалізації, пошуку власного я у великому просторі, де кожен сам за себе (тепер вже автори відходять від образу колективного, солідаризованого міста). Потужне явище українського поетичного кіно яскраво проявилось у сюжетах нереалістичного змісту, історичного, інколи сюрреалістичного, літературних світів. Такі відомі режисери як Сергій Параджанов та Леонід Осика задумували роботи про Київ – «Київські фрески» та «Етюди про Врубеля», але їх твори були або повністю незавершеними, або розструктуровані й розкриті з точки зору творчого задуму не до кінця [11].

Також можна помітити нові елементи, що доповнюють образ міста, роблять його багатовимірним – це, наприклад, світ таксистів у фільмі «Лушка» Леопольда Безкодарного та Ігоря Самборського, проблема долі жінки («Жінки жартують серйозно»), побут студентства, що великими потоками прагне освоїти Київ.

Через осмислення Чорнобильської трагедії автори зображують Київ як центр, що несе у собі розпорядження влади, контролю за ситуацією, тут концентрується певна група акторів поля політики. У стрічці «Розпад» можна побачити знайомий Хрещатик, на якому відбувається рух та дія, а потім приватні простори квартири, де суб'єкти відчують відчуження та все спрямовується до розпаду. Тут з'являються нові топоси транзиту – аеропорт, вокзал, вони вже не представляють собою «простір зустрічі з новим світлим майбутнім», а скоріше класичні немісця, у яких циркулюють байдужі незнайомці, а герої переживають паніку та стрес.

У 90-ті роки міський образ наповнюється негативними конотаціями, з'являються фільми про маргінальних персонажів – повій, злочинців, безхатченків, так звана «чорнуха» [11]. Вирізняється поміж інших картина Олега Фіалко «Бич Божий». Сюжет змальовує світ безхатченка, який займається дрібними крадіжками на вокзалі та протиставляє себе суспільстві. Автор карикатурно зображує псевдоопитування, влаштоване телевізійниками стосовно вокзальних туалетів, урочисту зустріч з перебудовницькими транспарантами чиновника, що нагадує Брежнєва і Черненка. «Картина – цікавий урок на тему залізничного світу й бомжів, з ігровою імпровізацією, викликаною простими драматургічними знахідками»[11].

1998 року виходить наповнена новими топосами та інтерпретаціями міста стрічка «Сьомий маршрут» Михайла Ілленка. Герой твору – поет у минулому, влаштовує екскурсію туристам – нащадкам українських мігрантів, містом за імпровізованим сьомим маршрутом – Пейзажною алеєю, Подолом, Київським велотреком, покинутими старими будівлями у центрі міста, також психіатричною лікарнею Павлова, фабрикою туалетного паперу, Пішохідним

мостом і парком Феофанією. Для нього, а також для матері ще однієї героїні – американки – це місця пам'яті, втілені у предмети – артефакти або «не предмети» («Раніше тут стояв паркан») - вони «живуть» та стають повноцінними суб'єктами оповідання через активні взаємодії з ними, їх сенси перекодовуються від інтимного до колективного – тепер і туристи, наслухавшись міфів, розповідають про «дім, де жив поет», «міст, на якому загинув поет» тощо. Також додатково у фільмі з'являються згадування про Гідропарк, Лівобережні райони міста, локації, що розміщені на периферії, застосовуються різні види транспортів – трамваї, авто, таксі. Вся мережа міських об'єктів створює уявлення, що герої тут дуже мобільні, фактично не прив'язані до окремих локацій, а можуть гнучко створювати альтернативні маршрути і наповнювати їх кожного разу новими смислами.

З 2000-х років місто стає ареною «для всіх», ілюстративними є роботи режисера Александра Шапіро – «Цикута», «Путівник», «Кастинг», «Нарруреорле» - герої автора наповнюють місто своїми переживаннями, прагненнями, вони усі абсолютно різні, так що навіть важко з першого разу ідентифікувати їх за соціальною позицією. Ми бачимо як взаємодіють, конфліктують та рефлексують самі над собою містяни – така інтертекстуальність об'єднує їх усіх у спільний соціальний простір столиці. У кінострічках Шапіро висвітлені і маргінальні практики з їх проблемами – шахрайські авантюри, нічне життя Києва, бандитизм, наркоманія, і побутові ситуації – шопінг, домашні справи, облаштування власної оселі, прості прогулянки. Топографія стрічок перенасичена власними назвами, що вміщують абсолютно різні локації міста як на Правому березі, так і на Лівому – індивіди фактично залежні від міста, вони постійно говорять про його локації та особисті переживання стосовно них, стають «путівниками», але специфічними - такі «поради для відвідування» можуть стати в нагоді тільки окремим групам людей, але точно не простим туристам. На фоні завжди стає шум міста, рух транспорту, зображення мостів, доріг, будівель з різними вивісками, що змінюються так само динамічно, як це колись було в «Людині з кіноапаратом».

Характерною є стрічка того ж автора під назвою «Дніпро» - саме вона і намагається рефлексувати над річкою не як просто окрасою міста, як це було в кіно раніше, а чимось розділяючим – проблеми жителів Лівого берегу не такі, як проблеми індивідів з Правого. Герой фільму знаходиться у центрі, інколи на судні, інколи на пішохідних зонах набережної, буквально говорить філософськими висловами, постійно звертаючись до Дніпра, шукає у ньому причини свого власного я, ускладнює світосприйняття через метафори – потоку, води, течії, хвиль тощо.

У кінці 2000-х років до образу Києва звертаються відомі представники пізнього радянського та сучасного авторського кіно – Кіра Муратова і Роман Балаян.

У стрічці «Райські птахи» 2008 року Київ стає сумною романтизованою ареною втечі героїв від реальності. Тут існують митці, що ностальгують за роками дисидентства та діють у просторах своїх ізольованих домів. Тут на них очікує загроза у вигляді інституцій із радянського періоду. Центр та його вулиці – це просто декорації, які мають виконувати функцію прикраси. Кінцевий пункт призначення – міграція до іншого міста – Парижу, а в українській столиці відбувається смерть. Кінострічка Романа Балаяна стає однією із перших, що так нетипово зображує прагнення ескапізму у містян, їх бажання виїхати за кордон – вимушено або із «романтичною» метою.

«Мелодія для шарманки» ж 2009 року абсолютно по-іншому трактує соціальну реальність Києва – це фатальний, відчужений та холодний світ очима дітей. Герої вирушають електричкою до міста, аби знайти батьків, але на шляху їх спіткають різні групи людей, які то грабують їх, то обманюють, то об'єктивізують. Топос вокзалу знову постає як простір циркуляції – грошей, індивідів, речей, та маргінальних суб'єктів суспільства. Тепер опис ускладнюється гострою диференціацією – існує «зона для багатих», а також новими суспільними явищами – наприклад, характерною стає сцена, де у залі очікування десятки людей одночасно спілкуються через мобільні телефони. Тепер в столиці є можливість оснащувати міське життя новими технічними

пристроями, відкрити кордони для різних культур – але його жителі переймають тільки негативне – комерціалізують повсякдення до абсурду, створюють один від одного внутрішні границі, відчужуються від реальності у свої особисті гаджети чи то автомобілі. «Місто належить багатіям» або «місто комусь належить, але нікому не потрібно» - ось так можна трактувати світ, в якому опинились персонажі режисерки Кіри Муратової. Їдучи у трамваї, діти бачать з вікна не ландшафти центру, по якому пересуваються, а високий мур.

Песимістичні настрої кінця нульових у столиці пояснюються і економічною кризою, і суспільними неузгодженостями. У 2011-2012 роках виходять кіноальманахи «Україно, goodbye!» та «Мудаки. Арабески», де у коротких історіях автори продовжують рефлексувати над закритістю міста, його соціальними небезпеками, побутовими шахрайствами, корупцією і мотивом міграції. З'являються нові топоси окраїн, дворів, кладовищ, ринків, що інколи протиставляються сакральним центральним спорудам на Хрещатику та Червоному корпусу КНУ імені Шевченка.

Після революційних подій 2014 року теми міграції все ж залишаються («Гніздо горлиці» Тараса Ткаченка, «Стрімголов» Марини Степанської, «Плем'я» Мирослава Слабошпицького), але виходять на другий план та поповнюються новими напрямками. Автори починають звертатись до життя маленьких міст та окремих регіонів України зі своєю специфікою, що сюжетно пов'язуються через героїв-киян. Кияни тут – це своєрідні паломники або туристи, які проходять шлях від прощання на час зі столицею, у яку колись приїхали за «світлим майбутнім» (як правило, їх оселя тут не дуже облаштована для укоріненого життя або розташована десь далеко на периферії), а тепер випадково, з економічним мотивом або проблемою конфліктом з родиною, опиняються вже у «рідних краях», та переосмислюють своє життя через перипетії, на які тут стикаються. Наприклад, у «Дике поле» - Донецьку область повертається герой однойменного фільму Ярослава Лодигіна. Персонаж «Вулкану» Романа Бондарчука – випадково опиняється у маленькому місті на Херсонщині, батько та син із кінофільму «Додому» Нарімана Алієва долають

складну дорогу до Криму, а мати і син у комедійній формі переживають спільний шлях через Закарпаття у фільмі «Мої думки тихі».

Активність поля кіно за останні роки у самому місті може давати надію на інтерес авторів та доповнення образу Києва у стрічках наближеного майбутнього, але поки що це тільки припущення. Розглянемо ж детальніше як кіно «живе» у столиці та у яких фізичних об'єктах, практиках містян це має прояв.

### **Систематизація просторових елементів та міських практик українського авторського кіно у м. Київ**

Розглядаючи простір міста як середовище, у якому національне авторське кіно створюється, стає «публічним» та формує специфічні місця та практики, можна виділити декілька основних локусів за функціональними ознаками:

#### *Локуси інституційні/організації*

– до них ми відносимо заклади, що існують як місця дії та презентації акторів *держави, підпорядковані державі* - Державне агентство України з питань кіно, Рада з державної підтримки кінематографії, Український культурний фонд, Національний центр Олександра Довженка (що уміщує в собі одразу декілька форм локусів – інституційну, а також пам'ятну – музейну, локусу практик – кіноклуб, лекторій, платформа арт-подій тощо), Національна кінематика України – також водночас і інституція національного значення, і музей-архів); Також це заклади, що локалізують громадські організації, пов'язані з кіно, що представляють, захищають та транслюють інтереси фахівців - Асоціація кіноіндустрії України, Будинок кіно – що наразі є локусом Національної спілки кінематографістів України, у свій час став місцем консолідації та ініціювання значимих громадських груп та ініціатив (установчий з'їзд «Меморіалу», установчий з'їзд Київського «Руху», реорганізація «Гельсінської спілки» в партію та її установчий з'їзд) і також залишається середовищем практик кіноклубу, безкоштовних показів, лекторіїв,

музей, СУК (Об'єднання - Сучасне Українське Кіно) – організація, що консолідує молодих митців, є одночасно локусом кіно-виробництва, та мобільних практик – кіноклубу, лекторіїв тощо, Українська кіно асоціація, Українська кіно академія, Спілка кінокритиків України.

Вищеописані інституції/організації репрезентують головні діючі соціальні групи, що циркулюють у полі українського авторського кіно, та водночас мають сміжні функції з іншими кіно-полями, полем економіки, політики тощо. Дані локуси розташовані переважно у центрі міста задля встановлення значущості, так і можливості рівновіддаленого доступу до них різним суб'єктам суспільства. Переважно з ініціативи даних суб'єктів і створюються наступні локуси – кіно практик, кіноосвіти, кіновиробництва, об'єкти колективної пам'яті та віртуального простору – видання, Інтернет-платформи тощо. Розглянемо більш детально їх суть.[11]

### *Локуси кіно-виробництва*

До них ми відносимо переважно кіностудії – в місті вони розташовують здебільшого на «окраїнах», але фактично всі на Правому березі, місця, пов'язані із технічними процесами створення кіно. За період Незалежності в Україні було створено дуже багато таких приватних локусів, але лєвова частка з них обслуговує інтереси закордонного виробника чи то «приватні замовлення», що не мають культурної цінності. У Радянський період діяла єдина кіностудія - Кіностудія ім. Довженка, що активна по наш час і також вміщує і місця пам'яті, і практикові середовища, музей. Сьогодні ми налічуємо близька 20-ти таких локусів у місті, за повною або частковою допомогою яких фіксувалось створення українського авторського кіно – це Pronto Film, Film UA, 23/32 films, Svetofor Film, Кіностудія Mental dRive Studio, «Так Треба Продакшн» тощо.

### *Локуси кіно-освіти*

Авторське кіно, на відміну від академічного, дозволяє митцеві бути «самоучкою», тим самим зміщує принцип професійної освіти, попри це

вищеописані локуси відіграють роль середовища, що підвищує культурний, символічний капітал акторів, формує міцні соціальні зв'язки, інтегрує групи та стає причиною зародження нових неформальних практик. До локусів кіно-освіти можна віднести три ВНЗ - Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого - Інститут екранних мистецтв – найвпливовіший з них, а також Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ) і кафедру кіно Факультету Журналістики Київського Національного Університету імені Т. Г. Шевченка. Є значна кількість приватних кіно-шкіл, але вони обмежені у доступі для більшої частини соціальних груп міста через дуже високу вартість. [11]

### ***Об'єкти колективної пам'яті [46]***

До них ми відносимо музеї, топоніми міста, пов'язані з українськими діячами кіно, пам'ятники, пам'ятні місця, локуси із простору фільмів – наприклад, Андріївський узвіз як місце зйомок комедії «За двома зайцями».

Пам'ятників у місті налічується близька 11, це дуже мала кількість у порівнянні з іншими полями, також, більша частина з них споруджена як радянська спадщина і не має відношення до сучасного українського кіно.

До музеїв відносимо вищезгадані Національний центр Олександра Довженка – надзвичайно важливий об'єкт, що у модернізовані формі розширює нові культурні інтеракції та працює над збереженням і пошуком втраченої спадщини періоду ВУФКУ, Будинок кіно і Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

### ***Кіно-практики – локуси та мобільні елементи***

За цією функціональною складовою мережа об'єктів найбільш розширена у місті, разом із тим дуже диференційована і спеціалізована. На жаль, тут знову грає роль поділу міста на Правий і Лівий берег – у другому випадку дані локуси представлені значно менш та комерціалізованих конотаціях.

До класичних об'єктів відносимо кінотеатри – їх у Києві налічується 56 станом на 2017 рік, але лише незначна частка з них стосується прокату національного авторського кіно та його поширення.

Питання кінотеатру як культурного центру стоїть дуже гостро, міська громада активно бореться за свої інтереси та право на локуси кіно-практик як у просторі інформаційному (петиції, статті із закликом), так і безпосередньо міському. Тут можна застосувати теорії публічної сфери Юргена Хабермаса і Ханни Арендт, а також праці французького філософа-неомарксиста Анрі Лефевра, і в першу чергу — його концепцію “права на місто”. [49] [23] [40]

Аналізуючи події за період 2017-2020, зустрічаємо часті прецеденти, коли місяти організовували мирні акції протесту щодо збереження кінотеатрів «Україна», «Кінопанорама» та «Київ» - тих, що комерційні організації приватизували і розділили від культурного та символічного простору Києва. Громадяни відстоювали своє право на місто через публічні покази на фасадах будівель, що відбувались неодноразово, а також марші – за маршрутом, де незалежні кінотеатри розташовувались ( див. Рисунок 1).

Рисунок 1



«Це не тільки про кінотеатр – це про ціле місто, в якому нам із вами треба якось жити. Давайте разом відстоювати культурні цінності, котрих нас намагаються позбавити», – пишуть організатори маршу «Де кіно?».[28][29]

Не тільки задля збереження кінотеатрів, але і взагалі реорганізації кіно-індустрії, актори репрезентують власні інтереси через міський публічний простір. [14]

До наразі діючих локусів українського авторського кіно, що «живуть» у кінотеатрах можна віднести «Жовтень», «Ліру», «Київську Русь». У комерційних же кінотеатрах столиці часто влаштовують зустрічі із творчими групами, спецпокази із кінокритиками («Планета кіно», «Мультиплекс», «Лінія кіно», «Блокбастер»), що позитивно впливає на культивування кіно на «периферійних» зонах міста.

Також до локусів кіно-практик відносяться мобільні об'єкти – кіноклуби, кінофестивалі, кінопремії, вони знаходяться у тісній взаємодії із соціальним простором міста – його окремими групами та неформальними формами репрезентації – це можуть бути і прості студентські ініціативи, і більш радикальні, що часто на нетривалий період повністю змінюють ритм міста, застосовують його архітектурні фасади або пам'ятні місця задля перекодування, хоч і не довготривалі, у сенсі кіно-практик чи то колективної пам'яті.

Но найактивніших та відносно стабільних кіноклубів міста відносяться Кіноклуб «Ракурс», «Европа», «Кіноклуб-Могилянки», тощо. Дані локуси характеризуються відкритим доступом для будь-яких груп населення через некомерційність - вони безкоштовні, також концентрацією неформальних зв'язків, можливістю висловитись та вступити та обговорити проблемні питання з поля кіно. В Києві налічується близька 20 кіноклубів, розташовуються вони переважно у центрі міста або на периферії у прив'язці до

специфічних громадських організацій – наприклад, студентські активи КПІ, КНУ, клуби духовних практик тощо.

Аналізуючи ретроспективу кінофестивалів у Києві, можна нарахувати близька 10 прикладів. Постійними та відомими серед них є «Молодість», Київський міжнародний кінофестиваль, "DocuDays", «Відкрита ніч». Такі форми практик достатньо мобільні – вони можуть протягом одного сезону локалізуватись у декількох місцях одночасно, можуть пересуватись містом та транслюватись на великих екранах, що рухаються на широких проспектах, вулицях, можуть транслюватись на фасадах будинків ( так наразі частково здійснюють свою діяльність під час карантину "DocuDays" і колись організовувались покази «Відкритої ночі»). Кінофестивалі стають не тільки середовищем концентрованої інтеракції, подіями, насиченими символічним, культурним капіталом, але і якісним соціальним ліфтом для молодих митців – фіхівців кіно, які представляють свої роботи на показах. [33] [19] [20]

Кінопремії також підкріплюють інституційне та символічне визнання кіно у соціальному просторі і репрезентують інтереси певних груп, часто також супроводжуються нетиповими практиками вручення, зібрання акторів. До найбільш відомих відносяться "Золота дзига" (від Української кін академії), Премія Національної спілки кінематографістів України, Шевченківська премія — номінація «кіномистецтво» від держави, Кіноколо – інтеграція різних організацій.

Тепер спробуємо здійснити загальний опис щодо міста та кіно у ньому ретроспективно.

Ми спостерігаємо важливі для аналізу дихотомії "центр" - "периферія" (Правий та Лівий берег), "приватне" та "публічне", а також не менш важливе усвідомлення саме соціального конструювання реальності, що відображається спершу у колективній свідомості, і тільки потім у виробництві фізичних об'єктів, ієрархізованній структурі системи координат. [4][26][23]

Розглядаючи українське авторське кіно у просторі міста, спостерігаємо також важливу закономірність у "накладанні" одного символічного тексту на інший замість розбудови нових об'єктів (1.кінофабрика ВУФКУ - Кіностудія Довженка, 2. ТО документальних та наукових фільмів студії "Київнаукфільм" - Національна кінематика України, 3. освоєння мережами комерційних кінотеатрів старих комунальних будівель). Продемонструємо наведені три приклади як різні історичні періоди:

1. Якщо у випадку ВУФКУ маємо справу із розквітом національної індустрії та становленням авторського кіно 1920-х років, то пізніше спостерігаємо як соціальні групи, що володіють політичним капіталом, перекодовують об'єкт у позицію підлеглості центру («Союзкіно»), тим самим послаблюючи автономність та можливості реалізації внутрішніх, специфічних ідей авторів. Не можна стверджувати категорично про занепад кінематографу у радянський період, але за рахунок підпорядкованості єдиному стилеві усвідомлюємо гальмуючі чинники для подальшої модернізації. [1] [2]

2. Ситуація із реорганізацією "Київнаукфільм" на Національну кінематику України ілюструє "спадкоємництво" фізичних об'єктів простору міста після розпаду Радянського Союзу (90-ті роки). Суспільство характеризується аномією та амбівалентністю - старе намагаються переосмислити, але не руйнувати докорінно, оскільки можливостей створення нового ще недостатньо. Разом із тим ми спостерігаємо прагнення інституцій до формування політики національної пам'яті щодо поля авторського кіно - створюються пам'ятники Параджанову, репресованим митцям, формується важлива поліфункціональна інституція Національного центру Довженка, навчальні заклади кіноосвіти. Важливо врахувати, що, більшість пам'ятників та локацій тогочасного періоду розташовувались або у "приватних" зонах міста - наприклад території Кіностудії, Байковому кладовищі, або просто існували в "закритих" формах, обмежуючи тим самим мобільність символічних капіталів та соціальних груп.[32] [35]

3. Останній приклад - захоплення приватними кінотеатрами комунальних будівель інституцій кіно - зображення протистояння між Масовим комерційним кіно та Авторським незалежним (разом із Академічним, Новим незалежним). Загрозою у випадку тотальної комерціалізації стоїть перейняття постіндустріального, стандартизованого способу мислення, але без збереження внутрішнього змісту - ціннісно-нормативної специфіки соціуму. Варто зазначити, що індустрія після двох революційних подій як і українське суспільство загалом переживали хвилі культивування громадянської ідентичності та цінності автентичної культурної спадщини, саме з 2004-го формуються некомерційні організації на захист прав та інтересів кінематографічної спільноти, розвиваються практики кінофестивалів, розбудовуються об'єкти виробництва кіно з орієнтацією на міжнародну взаємодію. 2013-2015 роки знаменуються потужним спалахом різноманіття дискурсів у кіно та його об'єктів функціонування - утворюється більше специфічних кіностудій, кінофестивалів, кіноклубів за інтересами при Університетах (Кіноклуб Могилянки, При КПІ тощо), Мистецьких закладах, кінотеатрах. Наочно свідчить про це створення модерного пам'ятнику в центрі міста - в Маріїнському парку скульптура «Режисер. Спостерігач» у формі крісла та кінокамери, направленої на панораму Києва. Звісно, у даної споруди є свої меценати ( телеканал "Інтер") та присвята конкретній особистості режисера Андрія Бенкендорфа, але важливо те, що за своєю матеріальною будовою ми зчитуємо метафоричну відкритість та інтерактивність. Фактично скульптура описує можливість кожного "сісти на місце режисера", спостерігаючи при цьому через об'єktiv на місто ("соціальну лабораторію").[34]

Останні роки розвитку українського авторського кіно у соціальному просторі можна вважати найбільш продуктивними - розширюється мережа новітніх практик кінопоказів та взаємодії аудиторії з митцями і кінокритиками, заохочення та захисту інтересів авторів (кіноспілки), кінолекцій/семінарів відкритого типу, кінофестивалів та безпосередньо створення продуктів кіно і їх

визнання у міжнародному контексті, змістовного і якісного наповнення творів. Разом із тим, у 2018 році громада Києва протистояла закриттю двох об'єктів історичної спадщини та культивування українського кіно - кінотеатрів "Україна" та "Кінопанорама", із чим не впоралась, а у 2019 році втратила ще один цінний локус - кінотеатр "Київ". Навесні 2020 року функціонування індустрії у рамках виробництва та переміщення у міському просторі акторів заблоковано, це активізує нові тенденції у даному полі у найближчому майбутньому - частково воно набуде цифрової форми, що матиме і позитивні наслідки - інтеграцію ширшої спільноти на рівні не тільки столиці, але й цілої держави, також відновляться практики кінопоказів просто неба - на фасадах столиці, на центральних відкритих просторах. Новітні глобальні виклики перед українською кіно-спільнотою, слабка підтримка держави, а також внутрішні протиріччя та проблеми, незначний рівень висвітлення обраної теми у соціологічному вимірі актуалізує необхідність подальшого дослідження та поглиблення аналізу її складових. Поява дискурсу кіно в прив'язці до міста має бути важливим етапом для аналізу соціального простору у цілому, його модернізуючим показником.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

Концептуалізувавши авторське кіно в українському контексті, розглянувши образ міста як конструкт через репрезентацію в українському авторському кіно. Систематизувавши міський простір столиці, в якому локалізуються окремі кіно-об'єкти та практики, можна зробити висновок про авторське кіно як інструмент діагностики (через місто у кіно) та модернізації (через кіно у місті) суспільства.

У першому підрозділі ми описали предмет дослідження та його нетиповий контекст через парадигму поля кіно П. Бурдь'є - це дало змогу окреслити вибірку кінострічок, що репрезентують образ Києва та його соціальної реальності, відібраних за критеріями згадуваності у кінокритиці,

представлення на кінофестивальних майданчиках, виділенні ролі режисера як транслятора суспільно значущої ідеї.

Другий підрозділ ретроспективно описав те, як автори протягом історії українського поля кіно відображають місто та його жителів у своїх творах. Ми помітили характерне прагнення до колективізації ментальності, втілення ідеї розбудови радянського суспільства у період переважно з 20-х років до 60-х років ХХ століття через широкі панорами міста та його швидкого ритму життя. Також помітили риси національного колориту вже з 50-х, іронічність українських авторів до відображення дійсності.

До Перебудови Київ у кіно розширює мережу описаних об'єктів та топосів, але досі залишає у фокусі камери тільки центральні локації. У 90-ті роки, період першого десятиліття ХХІ ускладнюються та маргіналізуються містяни, з'являються песимістичні настрої їх втечі – від реальності в уявний світ, за кордон. Разом з тим уперше використовуються топоси окраїн, транзитних просторів – вокзалу, аеропорту та травматичних місць – кладовищ, психіатричних лікарень. Останнє десятиліття українського авторського кіно характеризується стрімким розвитком, але продовжує теми міграції, досліджує децентралізацію у межах України і робить акцент на проблемах розриву поколінь, відчуженості суб'єктів міста.

Систематизація ж локусів та практик містян у полі кіно свідчать про розширення мережі зв'язків, концентрацію символічного капіталу, урізноманітненні можливостей входження у поле новими акторами. На нашу думку, важливою є поява дискурсу кіно у місті – це активізує діяльність його жителів, солідаризує суспільство і сприяє більш емпатійному втіленню автором образу міста у своїй творчості.

## РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО У СОЦІАЛЬНОМУ ТА МІСЬКОМУ ПРОСТОРАХ М. КИЇВ

### Процедура та організація дослідження

З метою підтвердження та ілюстрації теоретичної бази та мети кваліфікаційної роботи було проведено пошукове дослідження. **Нашою метою**, зокрема, було прагнення концептуалізувати авторське кіно і його зв'язок з містом, окреслити кіно-практики та осередки концентрації соціальних, символічних капіталів у Києві.

**Емпіричним об'єктом** ми обрали професійну групу акторів українського авторського кіно (молодь за віковою категорією, за позиціями у полі кіно – сценаристка, сценарист, режисер, режисерка, кінокритикиня, оператор) та студентів навчальних закладів кінематографічного спрямування (студентка-режисерка, студентка-звукорежисерка, студент-актор, студент-режисер монтажу), які проживають у м. Київ (10 інформантів представлено рівномірним розподілом за статтю). **Предметом** даного дослідження виступало українське авторське кіно у соціальному та міському просторах Києва.

Дослідницьким **методом** обрано глибинне інтерв'ю (неструктуроване та несистематизоване) із попереднім застосуванням методики ментальних мап та проективної методики. Вважаємо, що даний метод є найвідповіднішим до проблематики нашого дослідження, адже сприяє отриманню необхідної нам інформації, а саме стосовно соціальних конструктів суб'єктів поля кіно про міський простір - його локуси, зони концентрації соціального та символічного капіталів серед об'єктів мережі кінематографу та кіно-практик у місті.

Інформанти мали зобразити умовну мапу Києва з відміткою на ній кіно-образів та локусів, а потім пояснити їх під час інтерв'ю. Після малювання з інформантами проводилося глибинне інтерв'ю з метою уточнення інформації на зображеннях та підтвердження наступних **гіпотез**:

1. Інформанти визнають існування українського авторського кіно будучи його акторами.

2. Соціальний простір українського авторського кіно пов'язаний з простором міста.

Отже, інформанти мали:

1. *Зобразити місто Київ схематично із довільними образами.*

2. *Відмітити дім та роботу точками, маршрут між ними.*

3. *Виділити центр міста.*

4. *Позначити і підписати, закодовані під номером місця, де «створюється кіно у місті».*

5. *Позначити місця концентрації соціального капіталу («де ви можете зустріти найбільше друзів», «де ви познайомились із більшістю друзів-кіноманів»).*

6. *Позначити місця-найактивніші суб'єкти поля («місця, де, на ваш погляд, найчастіше щось відбувається, пов'язане з кіно»)*

Також нами було застосовано проєктивну методичку, в якій інформантові пропонувалося поміркувати над наступними ситуаціями:

а) *до інформанта приїхав друг-кіноман, він має позначити місця, що б пораде йому відвідати аби дізнатись більше про життя кіно у Києві, пам'ятні місця, пов'язані з кіно («Уявіть, що до Вас у Київ вперше приїхав друг-кіноман, зобразіть на мапі місця, які б Ви порадили йому відвідати аби більше дізнатись про кіно у столиці – це можуть бути пам'ятники, цікаві місця, де знімалось кіно, музеї тощо»).*

б) *інформант уявляє, що задумує зняти кіно про Київ – позначити локації зйомок («Уявіть, що Ви знімаєте художнє кіно про Київ та його жителів – зобразіть на мапі, будь ласка, місця або якісь конкретні споруди/пам'ятники тощо, що б Ви хотіли зафільмувати. Поміркуйте перед інтерв'ю - яке б значення мали ці кадри– яку ідею висловлювали б?»)*

Метою застосування даної методички було визначення місць та явищ у Києві, що найяскравіше репрезентуються в уяві інформанта – встановлення локусів, в кому концентрується символічний капітал поля кіно у соціальному просторі міста.

### Аналіз результатів дослідження

Нашими гіпотезами в дослідженні були тези про те, що – по перше, інформанти визнають існування українського авторського кіно будучи його акторами. Та по друге, що соціальний простір українського авторського кіно пов'язаний з простором міста. Отже, в ході аналізу отриманих даних, можемо зазначити, що нашу мету було досягнуто, зокрема виявлено зв'язок між фізичним та соціальним просторами міста завдяки застосуванню методики ментальних мап. Перша ж гіпотеза підтвердилась тільки частково.

#### *Про українське авторське кіно*

Респонденти розділились у думках щодо авторського кіно в Україні – частина стверджувала про те, що «авторське кіно переживає розквіт саме за останні роки»:

*«..Вроде в последнее время расцвет. Не знаю, мне "Домой" Наримана Алиева (драма) и "Мысли мои тихие" Антона Лукича (комедия) вполне себе зашли.»*

(Режисерка)

*«..Дуже багато цікавих дебютів – це і Марися Нікітюк, і Антонію Лукіч, зараз чула, що знімає повний метр Павло Остріков – бачила його короткометражки, вони живі дуже, за них не соромно. І друзі мої також кажуть, що українське кіно розквітає, це вже не ті дурні комедії нульових та серіали типу «Сватів», а щось душевне, глибоке...»*

(Кінокритикиня)

Інші не могли назвати багато авторських робіт, які вони визнають:

*«Сложно вспомнить новые украинское кино, только из поэтического Параджанов, Ильенко, а так.. Фильмы снимают, а качество особо не повышают, интересные разве что исторические. Мне понравился "Поводир" Олесь Санин 2014 года.»*

(Студент-режисер монтажу)

*«Вроде бы и есть что смотреть, но это не моё все-равно. Кажется, что мы слишком много страдаем – в кино, литературе, какой-то патриотизм из*

*ниоткуда постоянно. Я еще не нашла таких историй в украинском кино, которые бы говорили универсальным языком и которые бы можно было назвать чистым искусством».*

(Сценаристка)

Один респондент стверджував, що кіно в українському контексті «не можна розмежовувати», оскільки воно тільки розвивається»:

*«Я б не міг зараз чітко сказати що таке авторське, а що не авторське. Автори ж молоді, тільки починають щось робити. Держава слабо підтримує дебютантів, хтось виїжджає. А глядач взагалі непередбачуваний – то йому шось подобається, то він повторює про те, що в нас знімають один шлак. А за кодоном мало шлаку? Талановитих людей в Україні багато, та дайте тільки їм можливість себе показати, не засуджуйте те, що тільки розбудовується. А далі буде видно»*

(Студент-актор)

Отже, навіть у середовищі акторів українського авторського кіно існують розбіжності, більшість з них мають оптимістичні думки, але є і такі, що орієнтуються на діяльність за кордоном в майбутньому, не визнаючи українського авторського кіно.

*«Я готую себе до того, аби далі працювати у Берліні, не можу пояснити чому саме там, просто одного разу я там була і відчула, що ще повернусь і буду там творити. Ми говоримо про українське кіно, але я не знаю що тут сказати, вибачте.»*

(Студентка-звукорежисерка)

### ***Про зв'язок кіно з містом***

Майже усі інформанти стверджували про важливість існування кіно у міському просторі, описали свою активну позицію щодо відвідування різних локацій, кінофестивалів, кіноклубів, лекцій. Більша частина інформантів мають гнучкий графік роботи та декілька місць для її реалізації, також вони поєднують одразу 2-4 видів активності у полі кіно – створення кіно, кіно-події, організація заходів по перегляду та обговоренню кіно для різних груп

населення. 4 інформанти зазначили, що часто навідуються на кіно-заходи *«навіть не просто для себе, а аби підтримати друзів»*, це свідчить про концентрацію неформальних зв'язків між акторами кіно у Києві, соціальну інтегрованість.

Все ж відрізняє відповіді усвідомлення міста – для частини – це люди, для інших – це виключно архітектура й зелені зони – ландшафти, інші ведуть хід своїх думок у напрямку економічних або більш політичних структур.

*«Середовище (місто, регіон, країна) для людини, яка творить кіно, дуже і дуже важливе, це в корні пов'язані процеси життя. Дихаєш містом кожного дня, бачиш життя саме в цьому місті, тут і думаєш про все.»*

(Режисер)

*«Я рада нарешті пообщатися з єдиномишленниками, часто зустрічаю на всяких движухах знайомих, з котрими ми працювали когось-то над всякими проектами. Це приємно, що тут все друг друга знають, навіть когось думаєш над кіно наперед знаєш, когось можна запросити допомогти.»*

(Режисерка)

*«Місто пов'язане з кіно, мене воно дуже надихає, я люблю прогулянки з близькими мені людьми по всіляким закладам.»*

(Студентка-звукорежисерка)

*«Надо слідити за локальними кінотеатрами: пловинь, казачий дім, кіно42, ліра, жовтень і тп і фестивалі типу докудейс, одеський, кіноко і так далі. Плюс, недавно як раз пройшов конкурс в пінчуке, короче, на самому ділі постійно щось проходить надо просто пошаритися, а так взагалі, знімають зараз багато, знімають добре, можеш подивитися наших, наприклад, на Каннах і вже переглядати фільмографію окремо понравившогося режисера.»*

(Сценарист)

*«Ну в місті цікавіше, я люблю і в Одесу їздити на кінофестиваль, і у нас відбуваються різні заходи. Так набагато більше знаєш про кіно, якщо не тільки вдома його дивишся, а ще зовеш друзів, вони діляться своїм*

*мнением, встречаешь знакомых, которые тоже пришли на премьеру. Вот я больше всего люблю, когда старых знакомых еще с универа встречаю на показах, кинофестивалях. Да и в городе можно себя показать, на других посмотреть. Мир киношников очень тесный, так что надо и имидж поддерживать.»*

(Сценаристка)

*«Я намагаюсь відвідувати усе, що трапляється на очі пов'язане з кіно, навіть стрічка Фейсбуку в мене вже вся у цих івентах, я там насолоджуюсь, дізнаюсь багато нового постійно.»*

(Кінокритикиня)

*«Творче самовираження краще розвивається в гуртках. Так, чим більше ідей вирує у місті – тим, більше воно творче, естетичне і відповідно створює контент. Київ – місто з історією, велике місто! Нагромадження ідей, смислів – так і надихають людей творити!»*

(Оператор)

*«По-перше в Києві існує попит на таке кіно. Саме тому створюється саме для «столичної аудиторії». По-друге Київ є столицею, отже тут є і інвестиції, і техніка, і актори, і багато режисерів операторів і ін. їде сюди навчатися.»*

(Студентка-режисерка)

*Декілька інформантів зазначали, що люблять місто виключно «наодинці»:  
«Мне наоборот мешает, когда я с кем-то, это чужое мнение. Люблю ходить на всякие мероприятия сам, так можно концентрироваться на кино, его сути и не отвлекаться.»*

(Студент-режисер монтажу)

*«Я би сходил. Сам.»*

(Режисер)

### ***Про місто у кіно***

Також для підтвердження репрезентацій міста у кіно, визначених в другому розділі, ми запропонували інформантам пригадати стрічки, у яких

зображений Київ ( «Чи пам'ятаєте Ви фільми, у який події відбуваються в Києві? Розкажіть про них, можливо пригадуються окремі кадри, місця»). Інформантам було важко одразу пригадати приклади. Більшість спочатку розповідала про серіали, музичні кліпи або неукраїнські проекти:

*«О чем говорят мужчины» - это первое, что приходит в голову, не знаю почему, мне просто нравится этот фильм. Там они проезжают через Киев, помню Софию, парк Шевченка. Еще сразу вспоминаю «Чернобыль» сериал, из недавнего.»*

(Студент-режисер монтажу)

*«Белая гвардия» - екранізація роману Булгакова. Історія, локації – все автентично.»*

(Оператор)

Деякі інформанти не могли ідентифікувати Київ із образами, але називали стрічки з відміткою «та це не точно»:

*«Якщо не помиляюся, фільм «Плем'я»*

(Студент-актор)

*«У Довженка щось було, у Параджанова, мабуть, точно було. І ось «Додому» Алієва – там Червоний корпус КНУ, я запам'ятала, тому що там сказали, що це інститут журналістики, смішні, все сплутали.»*

(Кінокритикиня)

*«Я не назову конкретно, но на Подоле постоянно снимают, и раньше снимали, и сейчас тоже. Знаю, что любят теперь Троещину снимать. Из конкретных фильмов, возможно.. нет, не вспомню.»*

(Режисерка)

Але деякі наведені приклади все ж співпали з тими стрічками, що ми описували у попередніх розділах:

*«Так. Перший фільм який приходить на згадку це «Мелодия для Шарманки». Знятий ще в тогочасній «російськомовній» Україні. Більша кількість сцен були зняті на Київському Вокзалі.»*

(Студентка-режисерка)

*«Ну, сразу вспоминаются короткометражки, которые снимали в 2011 – «Україно, губдай» - там много про Киев, про людей, которые выезжают из страны, там все более менее реалистично, но опять же не о чистом искусстве. Я люблю смотреть фильмы Шатира – недавно вышли про время, там все тоже в Киеве происходит, есть персонажи из нашей киевско й тусовки известные. Но он очень сложный для меня, я умом его обожаю, но сердечного чего-то пока не нашла из украинских фильмов.»*

(Сценаристка)

Резюмуючи, можна сказати, що у інформантів не було цілісного уявлення про місто, що відображається в українському авторському кіно.

### ***Про кіно-практики у місті***

Майже кожен інформант розпочинає перелік з кінотеатра «Жовтень», зазначає, що там постійно відбуваються різні заходи та можна зустріти знайомих, згадують також «Довженко-центр», кінофестиваль «Молодість», «Відкриту ніч», «Доку дейз». Деякі згадують «Київ» як минуле улюблене місце. Частина інформантів описує локації та події, про які не йшлося у попередніх розділах – це пов'язано з мобільністю та несистематичністю заходів, що проводяться у Києві.

*«У Жовтні, раніше ходив у кінотеатр Київ. Інколи потрапляєш у невеличкі кінотеатри. А проходять – в історичному центрі. Кінофестивалі, хм, стрічка, докудейз, Молодість, КМКФ.»*

(Оператор)

*«Вот в феврале много всякого было, я ходил на воркшоп по кино, семинары по истории кино, в «Кощей» заглядываю, когда там показы.»*

(Студент-режисер монтажу)

*«Я обожаю Молодость, жаль, что в этом году пройдет онлайн. В прошлом мне дали аккредитацию впервые, так что я мог смотреть практически целую неделю кино, все дни там проводил, известные деятели кино приезжали, с французами познакомился.»*

(Сценарист)

*«Кінотеатр «Жовтень». Кіномузей ім. Довженко. Кіноклуб «Європа». Будь-які бари, де показують кіно.»*

(Студентка-режисерка)

*«Мені сподобався новий кінотеатр Кіно42, там типу 42 місця, туди запрошують часто і режисерів українських для обговорення, але я розумію що це більш не масове. Добре...на «Відкритій ночі» мені сподобалось цього.. минулого літа, я прям адреналін відчув від того, що цілу ніч не спав та дивився кіно, моя гарна подруга тоді виграла нагороду за короткий метр.»*

(Студент-актор)

*«Я помню Кинобукет был летом, там показывали по блокам из разных кинофестивалей фильмы, были режиссеры, меня приглашали рассказать о своей работе.»*

(Режисерка)

Один інформант висловився, що хоч і знімає кіно, але не цікавиться кіно-активностями:

*«Не знаю ні одного кіноклуба і фестивалю, ні лекцій, ні заходів. Думаю, це не досить важливо для режисера, хоча цікаво для кіномана.»*

(Режисер)

### **Результати аналізу ментальних мап:**

Образ, що об'єднує 90% робіт інформантів – Дніпро – або як просто ідентифікуючий об'єкт для міста (див. Додаток І), або той, що чітко ділить два береги і соціальні простори (див. Додатки від А - Ж).

Із образів-символів зустрічаються каштани (див. Додаток А), багатоповерхові будинки (див. Додаток Е), дерева (див. Додаток Е, Додаток А), мости (див. Додаток Є) автомобіль (див. Додаток Г) , телевежа (див. Додаток Г), а також лінії і станції метро(див. Додаток А, Додаток Г, Додаток Е, Додаток І, Додаток З). Декілька інформантів зобразили фігури церков (див. Додаток Б, Додаток Е, Додаток З) та «Батьківщини-Матері» (див. Додаток З), Майдан (див. Додаток Б, Додаток Г, Додаток Д), Хрещатик (див. Додаток В, Додаток Г).

Як було зазначено ще попередньо у питанні про «зв'язок кіно із містом», його актори збільшого поєднують «роботу» і «дім» (див. Додаток А, Додаток Б, Додаток Ж, Додаток И) , мають одразу декілька локалізацій, де здійснюють свою діяльність, а також гнучний графік. Результат стосовно цього пункту вийшов подібним до того, що у дослідженні П. Гілена про креативний клас [7].

Загалом можна виділити два вектори – або дім інформантів розміщений дуже далеко від центру (див. Додаток Б, Додаток В, Додаток Г, Додаток Є, Додаток Ж), або у самому центрі (див. Додаток А, Додаток Д, Додаток Є, Додаток З, Додаток И), що не впливає на мобільність інформантів у межах міста. Ті, хто позначив дім дуже далеко від центру, змалював навіть більше точок і районів Києва, пов'язаних з кіно або потенційних для зйомки.

Центр у інформантів окреслюється здебільшого широко, охоплює усі зони, що були описані у попередніх розділах, також і уявлення про найважливіші місця життя кіно у інформантів все ж таки локалізуються в центрі.

Кінотеатр «Жовтень» - рекордсмен за згадуваністю на мапах, він часто позначається в усіх пунктах, що були запропоновані, у тому числі як «найактивніше місце».

Друге за популярністю місце – це Старий Поділ, як локація для «туриста-кіномана», так і зйомок на перспективу.

Значне число згадувань також «Довженко-Центру», який діє як музей, кінотеатр та простір-лекторій.

Жоден із інституційних об'єктів, навіть таких відкритих для відвідувачів як Будинок кіно, описаний у попередньому розділі, не був згаданий.

Що не менш важливо, тільки декілька інформантів позначити кіностудію – одну й ту саму «Кіностудію Довженка» (див. Додаток А, Додаток В, Додаток Е), що може частково підтвердити тезу, що «авторське кіно народжується на вулицях», двоє інформантів, до речі, і позначили на мапі саме «парки та двори» (див. Додаток И), та «двори на Подоле» (див. Додаток Д) як окремі елементи міста у кіно.

Серед нетипових прикладів «для туриста-кіномана», а також фільмування - це Байкове кладовище (див. Додаток Б), особиста оселя та місце роботи (див. Додаток А, Додаток Б, Додаток Г, Додаток Ж) , кіностудія Довженка (див. Додаток А), Лікарня Павлова (див. Додаток Ж) – тобто травматичні або приватні простори.

Соціальний капітал розсіяний, друзів та знайомства інформанти знаходили переважно під час навчання (у нашому випадку це - Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, КНУ імені Шевченка та *Ukrainia Film School*) та під час роботи «над проектами».

Для локацій «фільму про Київ» інформанти обирали багато периферійних зон – Троєщину, Позняки, Труханів острів, із класичних локацій центру були позначені Майдан з Хрещатиком, Маріїнський парк, Набережна Дніпра, район близ Золотих Воріт. Вибір інформанти обґрунтовували особистими спогадами або ж гармонійними природними умовами, що *«сприятливі для зйомки: освітлення, панорами»*.

Коротко аналізуючи отримані результати, можна зробити висновок, що «культурний центр» з найпопулярнішими локаціями для акторів українського авторського кіно концентрується у районі Старого Подолу, а ймовірні локації для зйомок у кіно про Київ пов'язані з зеленими зонами, Дніпром, старим містом, церквами, а також районами на периферії, що приваблюють кінематографістів історіями окремих соціальних груп, епатажністю та літературними відсиланнями (наприклад, один з інформантів захоплюється історіями про Лису гору після прочитання Булгакова (див. Додаток Б).

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3**

Маючи на меті підтвердження та ілюстрацію теоретичної бази та мети кваліфікаційної роботи було проведено пошукове дослідження. За емпіричний об'єкт було обрано професійну групу акторів українського авторського кіно

(молодь за віковою категорією, за позиціями у полі кіно – сценаристка, сценарист, режисер, режисерка, кінокритикиня, оператор) та студентів навчальних закладів кінематографічного спрямування (студентка-режисерка, студентка-звукорежисерка, студент-актор, студент-режисер монтажу), які проживають у м. Київ (10 інформантів представлено рівномірним розподілом за статтю). Предметом даного дослідження виступало українське авторське кіно у соціальному та міському просторах Києва.

Нами було здійснено дослідження методом глибинного інтерв'ю (неструктуроване та несистематизоване) із попереднім застосуванням методики ментальних мап та проєктивної методики, вважаючи, що даний метод є найвідповіднішим до проблематики нашого дослідження, адже сприяє отриманню необхідної нам інформації, а саме стосовно соціальних конструктів суб'єктів поля кіно про міський простір - його локуси, зони концентрації соціального та символічного капіталів серед об'єктів мережі кінематографу та кіно-практик у місті.

Інформанти зобразили умовну мапу Києва з відміткою на ній кіно-образів та локусів. Після малювання з інформантами проводилося глибинне інтерв'ю з метою уточнення інформації на зображеннях та підтвердження наступних гіпотез: 1. Інформанти визнають існування українського авторського кіно будучи його акторами. 2. Соціальний простір українського авторського кіно пов'язаний з простором міста.

Перша наша гіпотеза підтвердилась тільки частково – інформанти розійшлись у думках з приводу концептуалізації поняття та його визнання в українському контексті.

Друга гіпотеза повністю підтвердилась, кожен із суб'єктів поля кіно займає активну позицію по відношенню до діяльності та кіно-практик у місті.

Резюмуючи, зазначимо, що здійснене пошукове дослідження підтвердило нашу головну ідею про зв'язок соціального та міського простору в полі кіно та частково співпало із теоретичними засадами, викладеними у другому розділі кваліфікаційної роботи.

## ВИСНОВКИ

Отже, за результатами дослідження робимо висновки про наступне:

Кіно у науковому вимірі досліджується досить поглиблено. Масштабними за розробкою та впливовістю є праці філософів (А. Базен), мистецтвознавців та культурологів (Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, П. Гринуей, Л. Трієр), лінгвістів (М. Бахтін), економістів і психологів (М. Мерло-Понті). Також для детального окреслення обраного предмету дослідження корисними стали джерела з історії (Л. Госейко), журналістські видання щодо опису кіно-подій та їх систематизації.

До соціологів, які досліджували кіно, відносяться З. Кракауер, Д. Прокоп, із українських – Д. Виставкіна, Д. Гайданка.

Ми розробили авторську модель аналізу кіно на основі постструктуралістської парадигми соціального простору П. Бурдьє.

Поле кіно, згідно даного напрямку - це структурований простір соціальних позицій та взаємозв'язків, що розділяється на зони – Академічне кіно, Масове комерційне кіно, Нове незалежне кіно (Артхаус) та Авторське кіно (див. Таблиця 1).

Таблиця 1



Українське авторське кіно, при врахуванні історичного контексту, мало деякі особливості у порівнянні з класичною моделлю «французького» походження (зокрема у повній підлеглості полю політики та відсутності довгий час власної державності). За результатом концептуалізації поняття було виділено 3 риси - згадуваність у кінокритиці, представлення на кінофестивальних майданчиках, роль режисера - для формування вибірки кіно, за яким відбувся наступний аналіз репрезентації міста.

За прикладами огляду Парижу, Гонконгу, Москви та Берліну в кіно, було зроблено ретроспективний розгляд стрічок українського авторського кіно, у якому зображено образ міста Києва. Узагальнюючи, можна вести мову про репрезентації «міста колективного ідеалу» (ранній радянський період), «міста іронії» (від 50-х до нашого часу), середовища митців та національного колориту українців. У 90-ті роки з'являються песимістичні мотиви, дискурси про маргінальних суб'єктів суспільства та небезпеку транзитних просторів, особливо вокзалу. Після нульових автори розвивають теми революцій, а також міграцій – за кордон, до «рідних регіонів України» після невдалого досвіду у столиці.

Систематизуючи просторові елементи та міські практики, пов'язані з кіно, виділяємо велику мережу, що складається з локусів інституційних/організаційних, локусів кіновиробництва, кіно-освіти, об'єктів колективної пам'яті та мобільних локусів кіно-практик.

Пошукове дослідження, побудоване на глибинних інтерв'ю з проективною методикою та методикою ментальних мап із суб'єктами поля українського авторського кіно засвідчила про здебільшого номінальне існування значної частини об'єктів у місті та нестійкий образ про Київ, що репрезентується.

Дослідження повністю підтвердило головну ідею кваліфікаційної роботи про взаємозв'язок соціального та міського простору у полі кіно.

Важлива риса, на наш погляд, виявлена у ході нашого дослідження – це мобільність та гнучкість діячів кіно – більшість із них поєднують роботу із домом, а також задіяні одразу у декількох кіно-активностях та проектах, здебільшого міських, мають гнучкий графік та «проектну» форму роботи. Жоден з митців не фіксував свою залежність від місця, а скоріше проявляв свою розсіяність по різних районах міста.

Концентрація соціального капіталу відбувається у локусах освіти та роботи інформантів.

Більшість опитаних обмежують свою діяльність та інтерес центром – найчастішими ж за згадуваністю та визнанням як «найактивніших місць» так і «локацій для відвідування туристом-кіноманом» індивіди визначають Старий Поділ і кінотеатр «Жовтень» - це свідчить про концентрацію тут символічного капіталу міста.

Загалом, важливою є поява дискурсу кіно у місті та міста у кіно – це активізує діяльність його жителів, солідаризує суспільство і сприяє емпатії містян до столиці, тож тим самим ми висловлюємо необхідність поглиблення теми та деталізації його окремих проблемних питань після зформованих теоретичних засад та пошукового дослідження.

Основні ідеї, що викладено в кваліфікаційній роботі було апробовано участю у Міжнародній конференції студентів, аспірантів і молодих вчених «Шевченківська весна – 2020» 24 квітня 2020 року. (див. Додаток І).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія української кінокритики 1920-х том 1. Кіно/ Аналіза / упор.: С. Мензелевський, О.Телюк. - Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2019. - 176 с.
2. Антологія української кінокритики 1920-х том 2. Кіно / Експеримент / упор.: С. Мензелевський, О.Телюк. - Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2019. - 128 с.
3. Бауман З. Индивидуализированное общество.-М.: Логос, 2002.-390 с.
4. Бурдые П. Социология социального пространства / Пер. с франц. ; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. — М. : Институт экспериментальной социологии;СПб.: Алетейя, 2007. — 288 с. — (Серия «Gallicinium»).
5. Виставкіна Д.О. Типологія кіноспоживання в сучасному соціокультурному просторі України : автореф. дис... канд. соц. наук : спец. 22.00.04 / Виставкіна Д.О ; Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна. – Х., 2009. – 24 с.
6. Гайданка Д.В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія / Гайданка Д.В. // Наук. вісник Міжнародного гуманітарного університету. – 2015. – № 16. – С. 99 – 101.
7. Гилен П. Бормотание художественного множества / Гилен Паскаль. – Москва: Ад Маргинем, 2015. – 288 с. – (Garage Pro).
8. Головаха Е.И., Панина Н.В. Постсоветская аномия в России и Украине:современное состояние и пути преодоления //Общественные науки и современность. –2008. - № 6. – С. 5-10.
9. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. — СПб.: БХВ-Петербург, 2015. — 192 с.
- 10.Города в кино: сборник статей. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013 г. – 272 с.
- 11.Госейко Л.. Історія українського кінематографа. 1896 — 1995 / Пер. ізфранц. — Київ, Кіно-коло, 2005. — 464 с.

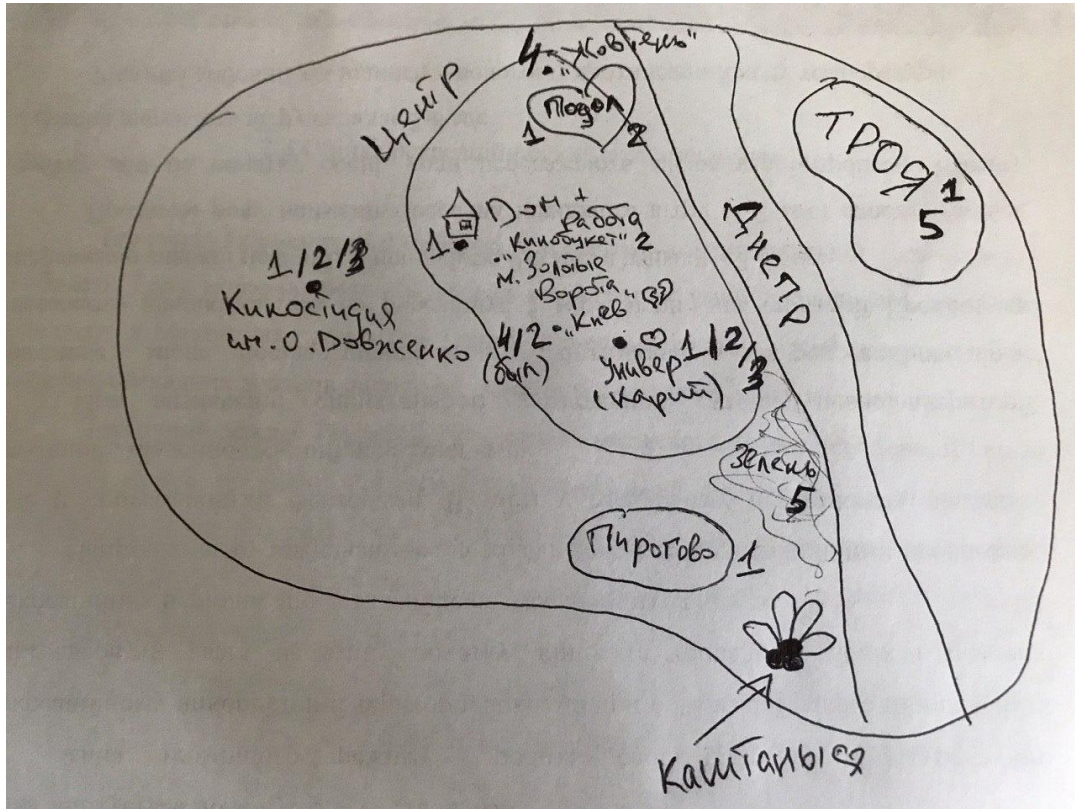
12. Гринуэй П. Главный итог развития кино. [Электронный ресурс] / П. Гринуэй // "Искусство кино". – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25>
13. Дей Н. Киев — новый Берлин о схожестях и различиях двух городов на личном опыте [Электронный ресурс] / Нина Дей // Наш Киев. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://nashkiev.ua/special/newberlin>
14. Дмитрук А. У небо Києва спрямували десятки прожекторів: як відбувалась акція на підтримку концертної індустрії [Електронний ресурс] / А. Дмитрук // The Village. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.the-village.com.ua/village/city/city-news/297415-u-nebo-kieva-spryamovali-desyatki-prozhektoriv-tse-aktsiya-na-pidtrimku-kontserthnoyi-industriyi>
15. Эйзенштейн С. статья «Монтаж аттракционов», журнал ЛЕФ, 1923.
16. Здравомыслов А. Г.. Поле социологии в современном мире. — М.: Логос, 2010.
17. Зуб'юк П. Київ московський. Українська столиця – не дім, а недоглянутий гуртожиток [Електронний ресурс] / Павло Зуб'юк // Zaxid.net. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: [https://zaxid.net/kiyiv\\_moskovskiy\\_n1495290](https://zaxid.net/kiyiv_moskovskiy_n1495290)
18. «Київ — це новий Берлін»: чим столиця України приваблює іноземних туристів? [Електронний ресурс] // Громадське радіо. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadskeradio/kyyiv-se-novyy-berlin-chym-stolytsya-ukrayiny-pryvablyuye-inozemnyh-turystiv>
19. Кінофестиваль "Відкрита ніч" [Електронний ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://opennight.org.ua/about>
20. Кінофестиваль "Молодість" [Електронний ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://molodist.com>
21. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 320.

22. Кристенсен К. Принципы «Догмы» и документальное кино : Кодекс «Догментальное кино» и принципы кинообъединения «Догма» // Искусство кино. 2002. №6. С. 88-93.
23. Лефевр А. Производство пространства / А. Лефевр // Социологическое обозрение. - Том 2. - №3. - 2002. - Режим доступа: [www.sociologia.ru/Journal/02stal.pdf](http://www.sociologia.ru/Journal/02stal.pdf) (14.03.2005)
24. Линч К. Образ города / Пер. с англ. В.Л. Глазычева; Сост. А.В. Иконников; Под ред. А.В. Иконникова. М.: Стройиздат, 1982.
25. Луман Н. Реальность массмедиа. / Пер. с нем. А. Антоновского. — М.: Праксис, 2005. — реферат А. Ф. Филиппова
26. Малес, Людмила. Вивчаючи тексти культури: Соціокультурний аналіз як пізнавальна стратегія соціології: монографія / Людмила Малес. - К. : КІС, 2011. - 325 с.
27. Манович Л. Язык новых медиа. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. - С. 232-238.
28. Матвейчук М. Протестуючи проти приватизації київських кінотеатрів, активісти розпочали «кінопокази на фасадах» [Електронний ресурс] / Мар'яна Матвейчук // Хмарочос. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://hmarochos.kiev.ua/2019/09/16/protestuyuchy-protu-pryvatyzatsiyi-kyuyivskyh-kinoteatriv-aktyvisty-rozpochaly-kinopokazy-na-fasadah/>
29. Матвейчук М. У Києві пройде марш на захист незалежних кінотеатрів в центрі міста [Електронний ресурс] / Мар'яна Матвейчук // Хмарочос. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://hmarochos.kiev.ua/2019/09/03/ukyuevi-projde-marsh-na-zahyst-nezaleznyh-kinoteatriv-v-tsentri-mista/>
30. Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Электронный ресурс] /М. Мерло-Понти ; пер. М. Ямпольского // Психология на русском языке. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>
31. Моисеев А. Ю. Концепции художественного творчества в современной эстетике кино : дис. канд. філос. наук / Моисеев Андрей Юрьевич – Москва, 2007. – 22 с.

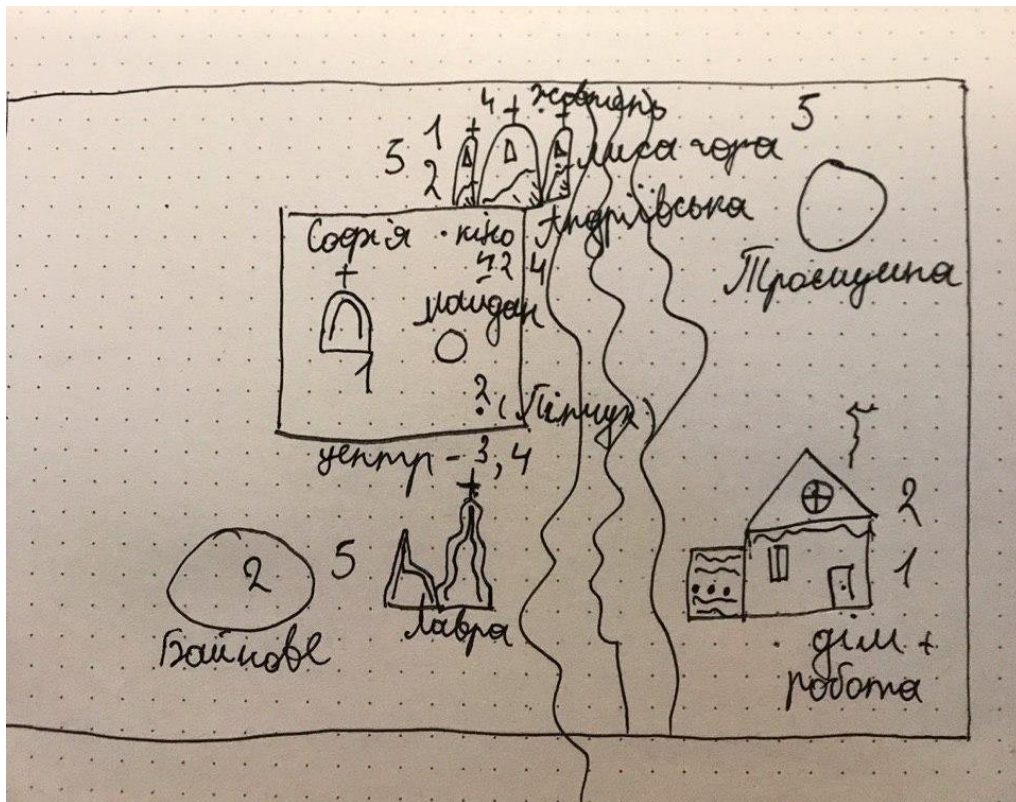
32. Однопозов І. Забутий радянський Київ. — К. : Проект2, 2012. — 172 с.
33. Панченко О. Фільм фестивалю Docudays UA показали на стіні київського будинку [Електронний ресурс] / Олександра Панченко // Хмарочос. — 2020. — Режим доступу до ресурсу: [https://hmarochos.kiev.ua/2020/04/29/film-vidkryttya-festyvalyu-docudays-pokazaly-na-stini-kyuyivskogo-budynku/?fbclid=IwAR3GJN3-rslOPLGamwi41qxHfFs\\_jRZ09Dr4bbibigyK5270rVPNP4w2bAE](https://hmarochos.kiev.ua/2020/04/29/film-vidkryttya-festyvalyu-docudays-pokazaly-na-stini-kyuyivskogo-budynku/?fbclid=IwAR3GJN3-rslOPLGamwi41qxHfFs_jRZ09Dr4bbibigyK5270rVPNP4w2bAE)
34. Парк, Р. Город как социальная лаборатория / Р. Парк // Социологическое обозрение. Том 2. - 2002. - №3. — С. 86-99.
35. Пилипчук Р. В. «Звід пам'яток історії та культури України» // Енциклопедія сучасної України : у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. — К., 2003•—2019.
36. Робертсон Р. Глокалізація: часопростір, гомогенність –гетерогенність / Роланд Робертсон // Глобальні модерності. За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша та Р. Робертсона. — К.: Ніка-Центр, 2008. — С. 48–72.
37. Сапиро Ж. Французское поле литературы: структура, динамика и формы политизации / Журнал социологии и социальной антропологии. // 2004. Том VII. № 5. - С. 126-143.
38. Савельєв Ю. Б. Емансипаційні цінності і толерантність у контексті модернізації українського суспільства / Ю. Б. Савельєв // Український соціум. - 2015. - № 1. - С. 68-81.
39. Симакова Т. Москвичи, переехавшие в Киев [Електронний ресурс] / Т. Симакова // The Village. — 2018. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.the-village.ru/village/people/people/334817-moskvichi-uehavshiev-kiev>
40. Стасюк І. Захисники кінотеатру «Київ» закликають долучитися до акції протесту [Електронний ресурс] / Ірина Стасюк // Хмарочос. — 2020. — Режим доступу до ресурсу: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/02/11/zahysnyky-kinoteatru-kyuyiv-zaklykayut-doluchytysya-do-aktsiyi-protestu/>

- 41.Трюффо Франсуа. Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо /Сост. И.Беленький). М.: Искусство, 1985. С. 57.
42. Цыркун Н. Догма 95 // Искусство Кино. 1998. № 12
- 43.Чугунов А. М. Структура и функции кинематографа: Опыт исследований/ Андрей Матвеевич Чугунов. // "Грамота". – 2014. – С. 196–200.
- 44.Шматко Н.А. Генетический структурализм Пьера Бурдьё // Отв. ред. и сост. Ю.Н. Давыдов. История теоретической социологии. В 4-х т. — СПб.: РХГИ, 2000. — Т. 4. — С. 386—403.
- 45.Andersen N. Film, Philosophy, and Reality Ancient Greece to Godard / Nathan Andersen. // Routledge Taylor & Francis Group. – 2019. – С. 200.A
- 46.Assmann, A. (2006). ‘Memory, Individual and Collective’. In Goodin, E.; Tilly, C. (2006). The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis. Oxford: Oxford University Press.
- 47.Bazin A. The Myth of Total Cinema // What is Cinema. 1967. [Русскоязычный вариант текста см.: Базен А. Что такое кино? : сб. ст. М.: Искусство, 1972.
- 48.Galenson D. From The New Wave to The New Hollywood: Life cycles of important movie directors from Godard and Truffaut to Spielberg and Eastwood / D. Galenson, J. Kotin. // Nftional bureau of economic research. – 2008. – С. 54.
- 49.Habermas, Jurgen (1991). The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- 50.Jean-Marc Lamotte. Lumière et fils // Encyclopedia of Early Cinema / Richard Abel (Ed.). — Routledge, 2005. — P. 396-398.
- 51.Prokop Dieter. Soziologie des Films. Soziologische Texte. Gamburg: Hermann Luchterhand Verlag, Bd, 69.
- 52.Tregde, D. (2013). "A Case Study on Film Authorship: Exploring the Theoretical and Practical Sides in Film Production." Elon Journal of Undergraduate Research in Communications, 4(2).

Додаток А (Режисерка)

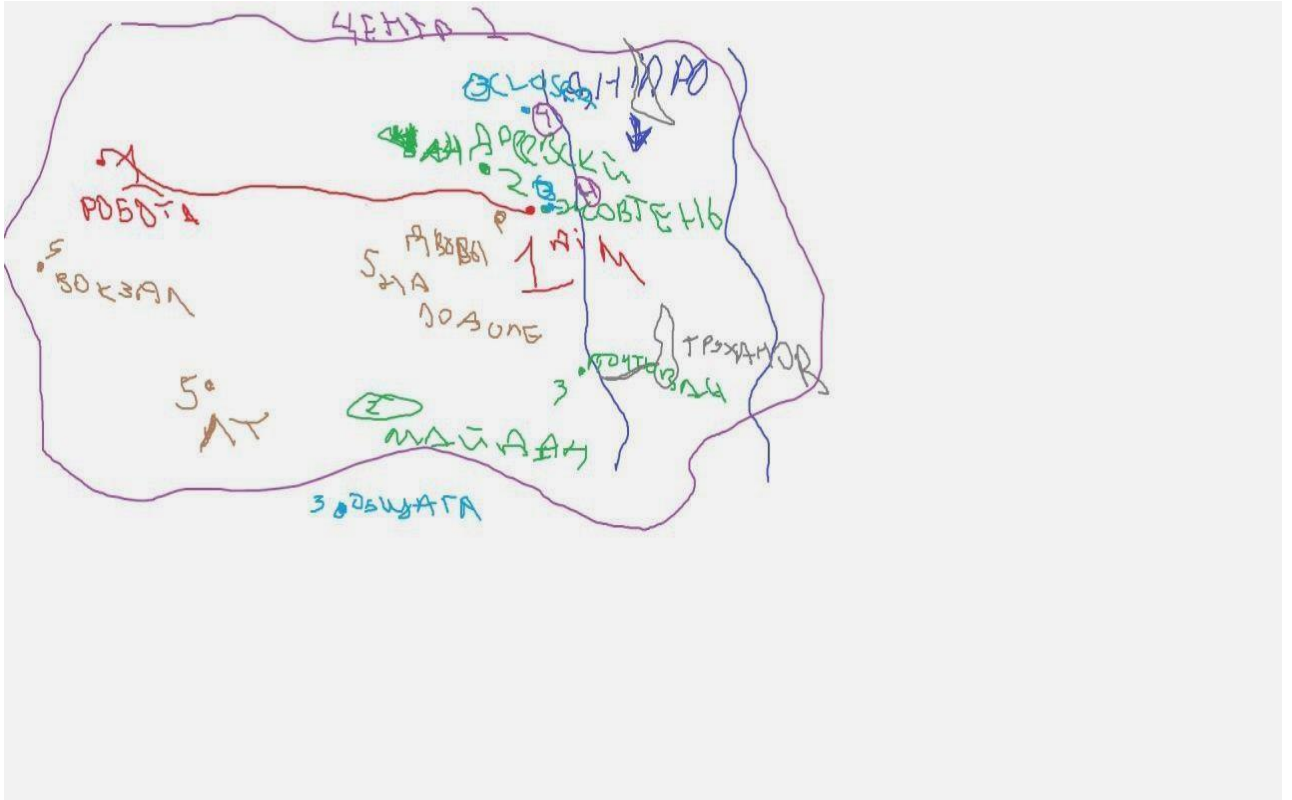


Додаток Б (Сценарист)





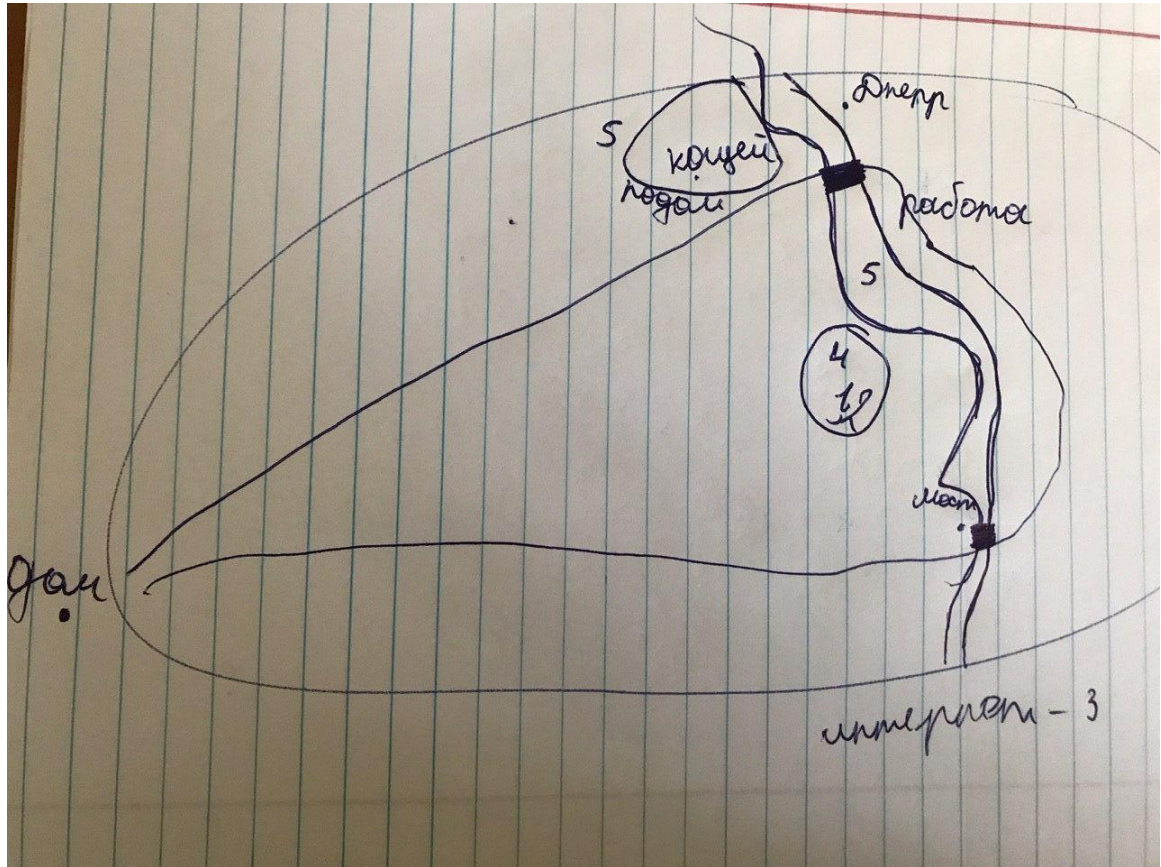
Додаток Д (Оператор)



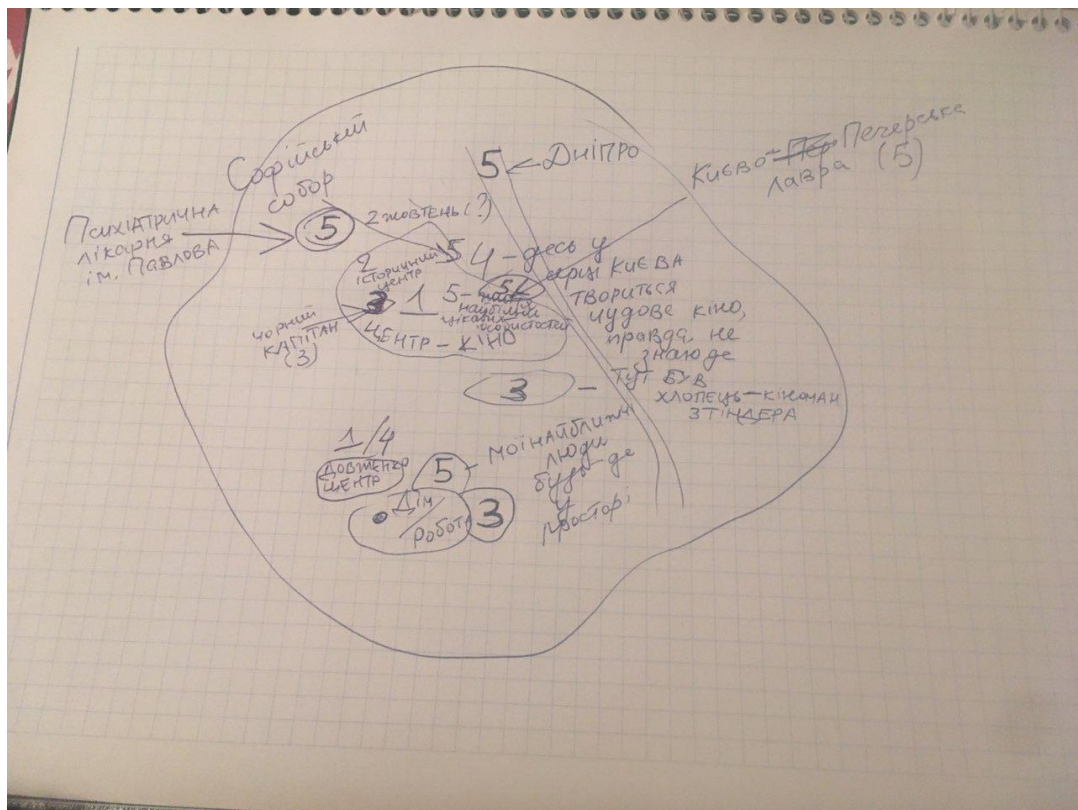
Додаток Е (Сценаристка)



Додаток Є (Студент-режисер монтажу)



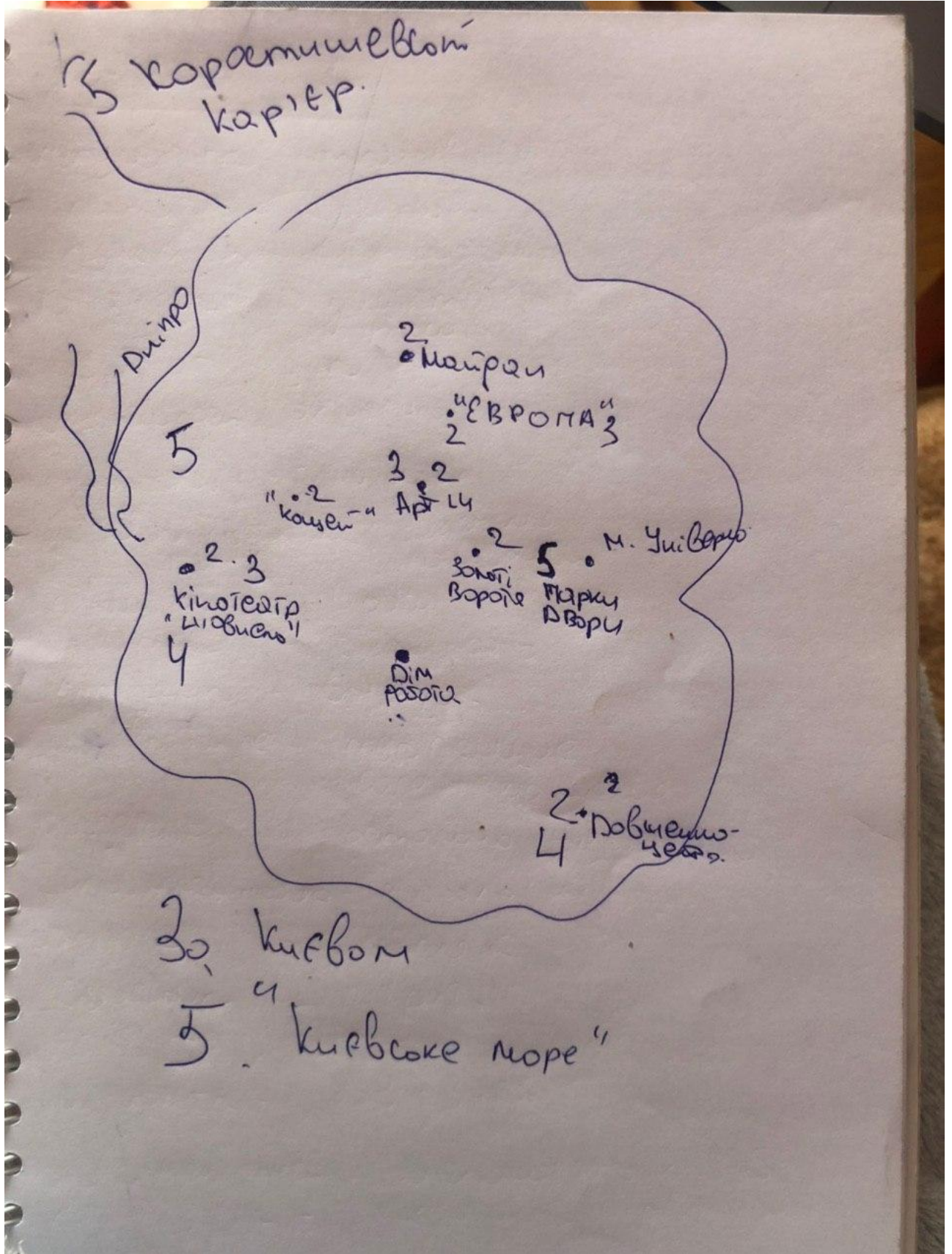
Додаток Ж (Студентка-звукорежисерка)



Додаток 3 (Студент-актор)



Додаток II (Студентка-режисерка)





# ПРОГРАМА

Міжнародної конференції  
студентів, аспірантів і молодих вчених

"ШЕВЧЕНКІВСЬКА ВЕСНА - 2020"



24 КВІТНЯ



Факультет соціології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
Наукове товариство студентів і аспірантів факультету соціології





## СЕКЦІЯ 1

**Модератор:** Дейнека Артемій Вадимович, фахівець першої категорії факультету соціології.

**Франк Таїсія Олегівна**

Студентка 3-го курсу, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**HEALTH IS THE NEW WEALTH: ЗДОРОВ'Я ЯК КЛАСОВИЙ ДИСКУРС**

**Губарєва Олександра Валеріївна**

Студентка 3-го курсу, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**ФЕНОМЕН ПОЛІАМОРІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

**Гуца Катерина Євгенівна**

Студентка 3-го курсу, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ СТЕРЕОТИПІВ НА КРОС-КОРДОННЕ ПІДПРИЄМНИЦТВО**

**Бойко Ксенія Володимирівна**

Студентка 4-го курсу, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО У СОЦІАЛЬНОМУ ТА МІСЬКОМУ ПРОСТОРАХ**

**Дудніцька Катерина Павлівна**

Студентка 1-го курсу магістратури, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**СОЦІАЛЬНІ СТЕРЕОТИПИ ФІЗИЧНОЇ (НЕ)ПРИВАБЛИВОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ, СУТНІСТЬ ТА РОЛЬ В ПРОЦЕСІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТІЛЕСНОСТІ**

**Гохман Маргарита Олександрівна, Хассай Єлизавета Юріївна**

Студентки 1-го курсу магістратури, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**ГЕНДЕРНИЙ МЕЙНСТРИМІНГ НА ФАКУЛЬТЕТІ СОЦІОЛОГІЇ КНУ ІМ. Т.ШЕВЧЕНКА**