

культура займала одно из ведущих направлений и была важным инструментом формирования общественного сознания. Исследованы самоидентификация, социокультурные направления работы рок-клуба, особенности языкового вопроса, инновационная деятельность. Особое внимание уделено изучению информационного фактора коммуникации и интеграции субкультуры в условиях идеологически закрытой системы социализма.

Ключевые слова: рок-культура, Ивано-Франковск, коммуникация, интеграция, 1980-е годы.

ROCK CULTURE OF IVANO-FRANKIVSK IN PRINTED SOURCES OF THE 1980 s

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

The printed sources (official press and samizdat) that confirm the existence in the 1980s in Ivano-Frankivsk of a powerful layer of alternative culture, in which rock culture has occupied one of the leading places and was an important tool for motivating public consciousness are analysed in the article. Self-identification, socio-cultural directions of rock club work, peculiarities of language issue, innovative activity are investigated. Particular attention is paid to the study of the information factor of communication and integration in the ideologically closed system of socialism.

Key words: rock culture, Ivano-Frankivsk, communication, integration, 1980 s.

UDC 316.723:656.881.33(477.86-21) «1980»

ROCK CULTURE OF IVANO-FRANKIVSK IN PRINTED SOURCES OF THE 1980 s

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

The printed sources (official press and samizdat) that confirm the existence in the 1980s in Ivano-Frankivsk of a powerful layer of alternative culture, in which rock culture has occupied one of the leading places and was an important tool for motivating public consciousness are analysed in the article. Self-identification, socio-cultural directions of rock club work, peculiarities of language issue, innovative activity are investigated. Particular attention is paid to the study of the information factor of communication and integration in the ideologically closed system of socialism.

Research methodology. The main empirical basis of the study was the activities of the Ivano-Frankivsk Rock Club for the period 1988-1990. To solve the problems, a descriptive method with the use of observation techniques, a method of system analysis, a continuous sample of material for the study of texts and its classification according to certain criteria, as well as the reception of external interpretation were used.

The scientific novelty of the study lays in attracting new sources that cover the socio-cultural, communicative, integration activities of the Ivano-Frankivsk Rock Club.

Conclusions. Thus, the wave of new generation is associated with the development of information systems, the spread of mass culture. New generation did not have continuity in the previous generations of the Ukrainian year, it actively declared itself as a social phenomenon. The communication of rock bands took place through the festival movement and samizdat, mostly Russian. Ivano-Frankivsk Rock Club was one of the most active in the post-Soviet space in its cultural activities, that played in the late 1980s an important role of communicator of the rock environment with the urban society, other social and cultural movements. Countercultural activities were not protests, but included cooperation with official structures – the Komsomol, and other informal NGOs. Through the publications «Gay-Hop» and «Saturday Chord» there was a popular subject discussion, the issue of language of the Ukrainian year is relevant since 1990.

Key words: rock culture, Ivano-Frankivsk, communication, integration, 1980 s.

Надійшла до редакції 3.11.2020 р.

УДК 7.038.53 : 791.43

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У СМИСЛОУТВОРЕННІ В КІНО (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЕМІРА КУСТУРІЦИ ТА АХТЕМА СЕІТАБЛАЄВА)

Морєва Євгенія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри аудіовізуального мистецтва та виробництва, ПЗВО «Академія кіно та нових медіа», Київ, Україна
<http://orcid.org/0000-0003-4342-7242>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.320](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.320)
ginasea@ukr.net

Досліджуються етнічний компонент у кінематографі, його місце, значення, історія втілення, завдання та символіка. Пропонуються жанрові дефініції фільмів, в яких використовується фольклорний компонент: історичні, сучасні, екранізація епосу. На прикладі творчості Е. Кустуріци («Час циган», 1988 р., «Чорна кішка, білий кіт», 1998 р.) та А. Сеїтаблаєва («Хайтарма», 2013 р., «Чужа молитва», 2017 р.) аналізуються режисерські прийоми, за допомогою яких утілено фольклорні елементи та які змістовні рівні вони відбивають. Вибір фільмів продиктовано

історичним контекстом, що вплинув на їх створення. Таким чином окреслено напрями в розвитку східноєвропейського кіно. Творчість Е. Кустуріци є визнаною в світі та являє собою авторське кіно, фільми А. Сеїтаблаєва позиціонують новітню історію кіномистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, жанри кіно, етнічні мотиви, фольклор, танець, музика, східноєвропейське кіно.

Постановка проблеми. Національне коріння є основою мистецтва. Кіно, як один із наймолодших його видів, від початку свого існування використовував фольклорну тематику: режисери створювали на екрані не лише картини з національним колоритом свого народу, але й заходили на інші території, зображаючи героїв з іншим баченням та картиною світу, яка, в свою чергу, упредметнюється в оточуючому побуті. Не можна стверджувати, що є певна систематика у використанні фольклору в кіно, але цікаво прослідкувати, які прийоми використовують кінематографісти у зображенні традиційних речей, рівень їх включення в кінодраматургію та символічне значення.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження останніх років презентують цікавий погляд на кіномистецтво в контексті розвитку сучасної культури. Ґрунтовна робота Ж. Делеза «Кіно» [1] присвячена філософії екранного образу, як візуального, так і звукового; роботи Ю. Лотмана [3; 4] підготували ґрунт для сучасних досліджень; у книзі М. Рафаель «Жанри кіно» [9] йдеться про жанр як основне поняття в виробництві фільмів, тему екранної цензури підіймає Л. Віттен-Келлер [10], А. Менегетті в книзі «Кіно, театр, безсвідоме» [5] досліджує проєкції людських учинків екранними виразними засобами. Особливості кримськотатарського танцю аналізуються у роботах Е. Саранаєвої [7].

Мета статті: проаналізувати, яким чином втілюється змістовна функція етнічних елементів (на прикладі фільмів Еміра Кустуріци та Ахтема Сеїтаблаєва).

Вклад основного матеріалу. Народна традиція в жанрі ігрового кіно втілюється на різних смислових рівнях. У жанрах документального кіно та кінопубліцистики або кінохроніки вона грає іншу роль і у цьому зв'язку жанр визначається взаємодією творів та контекстом виробництва й знайдених прийомів [9; 96].

У залежності від жанру та сюжету режисери по-різному використовують етнічний компонент, як змістовно, так і кількісно. Найбільш плідно елементи національної традиції можна втілити в жанрі історичного кіно, що часто вказує саме на історичну достовірність та підвищує довіру до авторів стрічки: будь то локальний сюжет, що торкається окремої місцевості, або зображення на екрані історій, що стали легендами. Щодо сюжетів, то народна творчість є невичерпаним джерелом казкових історій, які так люблять глядачі. Для створення кіно з використанням народних джерел режисерам потрібно тло, яке б викликало зацікавленість та довіру своєю реалістичністю на подієвому та візуальному рівнях. Саме глибоке знання фольклорних особливостей дозволяє досягти потрібного результату – елементи одягу, текстильних виробів, дизайн меблів та посуду, кольорова гама, візерункова символіка тощо. Як тло режисером можуть використовуватися обрядові та ритуальні дійства або їх елементи. І якщо автори ретельно підходять до цього в своїй картині (не залежно від того, чи стосується зміст безпосередньо народного життя та побуту, чи звернення до традиції опосередковано чи використовується в певних епізодах).

Щодо нематеріальної народної культури (поетична, музична, танцювальна), то її присутність вказує на зв'язок із першоджерелами, та герої, які є її носіями, втілюють у своїй особі глибинний сенс, маркуються цим невичерпаним духовним змістом. І, як стверджував Ю. Лотман, «образ людини на екрані постає перед нами як повідомлення дуже великої складності, смислова ємність якого визначена різноманітністю використаних кодів, багатозаровістю і складністю семантичної організації» [7; 75]. За цим стоїть історія поколінь, пам'ять людей, які знають свої коріння, та, відповідно – мають право на існування. Історія кінопрокату показує, що фольклорна тематика дуже популярна серед глядачів комерційного кіно, йдеться про широкий світовий загал, відтак глядач може мати досить далеке відношення до того, що бачить на екрані, проте спостерігається зацікавленість не лише своїми джерелами, а й історією як безпосередніх сусідів, так і людей, що живуть за тисячі кілометрів (одним із прикладів цього феномену є жанр вестерна). Саме через кінематограф широкий загал починає цікавитися іншими (часто екзотичними) культурами, застосовувати культурні та духовні практики тощо.

Повертаючись до казкових народних сюжетів, слід зазначити, що жанр кіноказки виник на зорі розвитку кінематографу і його першим зразком є «короткий метр» французького режисера С. де Шемона «Алі-Баба і сорок розбійників», знятий режисером у 1902 р. Східна арабська казка зі збірника «Тисяча й одна ніч» завдяки кіно завоювала популярність на всіх континентах. Наразі відомо понад десять екранізацій пригод винахідливого арабського хлопця: «Алі-Баба і 40 розбійників» – пригодницький бойовик А. Любіна (1944 р., США), це і комедія Ж. Беккера (1954 р., Франція), або ляльковий анімаційний фільм Г. Ломідзе (1959 р., Грузія), чи фентезі Б. Лу, (1960 р., Гонконг), або аніме С. Хіросі (1971 р., Японія), «Пригоди Алі-Баби та сорока розбійників» - це і мелодрама з елементами комедії та мюзиклу Л. Файзієва та У. Мехри (1979 р., Узбекистан-Індія), «Алі-Баба і 40 розбійників» – музична телівистава О. Рябокonia (1983 р.,

РСФСР); можна згадати і про кінобалет на цей сюжет З. Какабадзе (1990 р., Чехія-Німеччина-СРСР) і, нарешті, «Алі-Баба і 40 розбійників» - це пригодницький бойовик С. Антихотрі (2004 р., Індія).

Кіно з фольклорною тематикою може бути історично *достовірним* та з *псевдоісторичним* (вигаданим) сюжетом, із *сучасним* сюжетом, а також екранізацією *епосу*, *міфології* та *казкового фольклору*. В усіх національних кіноіндустріях постійно спостерігається підвищений інтерес до фольклору. Можна стверджувати, що він формує нове підґрунтя та виводить на новий рівень розвиток кінематографу загалом.

Створення кіно є виробничим процесом, упродовж його історії формувалися технічні стандарти, утім стандартизація торкнулася і творчого процесу. Зміна стандартів теж періодично відбувається, перш за все тому, що стандартизація техніко-творчих прийомів призводить до кризових явищ, які долаються за допомогою їх оновлення. Сьогодні кінематограф знаходиться також у кризовому стані і очевидним є те, що оновлення, яке можна спостерігати в минулі періоди, вже не має потрібного ефекту. Очевидним є те, що режисери шукають власні шляхи подолання кризи. Це – авторські прийоми, які трапляються лише у цього режисера або в окремій національній кінематографічній традиції. Тож цікаво прослідкувати як фольклорні мотиви використовуються в цьому контексті.

Розглянемо твори режисерів – представників східноєвропейського кіно, яких об'єднує сучасна історія, пов'язана з розпадом радянської імперії. Твори Е. Кустуріци та А. Сеїтаблаєва відбивають сучасну дійсність по-різному. Якщо Кустуріца показує на екрані сучасні Балкани, то Сеїтаблаєв звертається до трагічного минулого свого народу. Слід наголосити й про протилежне ставлення режисерів до сьогодення. Кустуріца показує на екрані життя звичайних людей в умовах війни на території країн колишньої Югославії, Сеїтаблаєв знімає кіно про особливих людей, які своїми героїчними вчинками творили історію.

У фільмах Кустуріци, особливо в «Часі циган» («Будинок для повішення»), 1988 р. та «Чорній кішці, білому коті», 1998 р, фольклорні елементи не лише матеріальної, а й духовної культури виразно виступають в якості зовнішнього оформлення, народної традиційної символіки, що є основою розвитку сюжету, який у Кустуріци часто пов'язаний з містикою саме народних повір'їв. Обидва фільми, які розділяє десятиліття, зняті в різних жанрах: «Час циган» – драма з елементами фарсу, «Чорна кішка, білий кіт» – комедія. Проте знаходимо багато спільного: весь «задній план» обох фільмів – це побут жителів сільської місцевості з обов'язковою присутністю домашнього поголів'я (свині, корови, гуси, індики, кури, собаки, коти), яке ситуативно переплітається з сюжетом; живність також використана в кіносимволіці. У фільмі «Час циган» індик, подарований бабусею внуку, стає символом зв'язку між життям і смертю (як у багатьох народних повір'ях, де смерть символізує початок нового життя, нескінченне коло минулого, сьогодення і майбутнього в розумінні людини, спорідненої з природою), і після того як індіка вбили, головний герой наділяється надприродними здібностями. У фільмі «Чорна кішка, білий кіт» – кіт із кішкою стають свідками на весіллі головних героїв (прийом одухотворення тварин як у народних казках).

В ієрархії персонажів також простежуються загальні риси: в обох фільмах покоління бабусь і дідусів символізує мудрість і благородство (незважаючи на деяку метушливість і буденність створених режисером образів). У фільмі «Час циган» старше покоління представлено лише бабусею, а у фільмі «Чорна кішка, білий кіт» це вже бабуся і два дідусі. Слід звернути увагу на те, що роль бабусі в обох фільмах зіграла Л. Аджович, яка неперевершено створила образ старої циганки, яка знає таємниці предків та може передвіщати майбутнє. Зустріч дідусів, старовинних друзів, циганських баронів З. Дестані (З. Мемедов) і Г. Пітіча (С. Сулеймані) – запорука щастя головних героїв у фільмі «Чорна кішка, білий кіт».

Покоління дітей – символ справжньої, реальної дійсності: жорстокої і безглуздої (враховуючи історичний контекст). Це невдахи, як дядько головного героя, карточний шулер Мерджан (Х. Хасімовіч) у фільмі «Час циган» і батько головного героя, аферист-невдаха М. Дестані (Б. Северджан) у фільмі «Чорна кішка, білий кіт», або, навпаки, самовпевнені, безпринципні, жадібні, як багатий сільський мафіозо Д. Карамболь (С. Тодорович) у фільмі «Чорна кішка, білий кіт», який, як у більшості народних казок, наприкінці дії стає загальним посміховиськом.

Молодше покоління онуків – символ майбутнього життя. У фільмі «Час циган» головний герой Перхана (Д. Дуймович) утілює надію вирватися з злиднів, долає труднощі, але трохи сам не уподібнюється оточуючим його злим, заздрісним і жадібним людям. І також, як у народних повір'ях, спокутує все зло, що сам створив, власною смертю, пізнавши сторону добра і зла. У фільмі «Чорна кішка, білий кіт» головні герої – онук З. Дестанова Зорі Дестані (Ф. Айдіні) і онука старої циганки С. Іда (Б. Катіч) теж проходять випробування на шляху до свого щастя.

Як у багатьох народних казках і переказах, в обох фільмах є персонажі з вродженими фізичними вадами, але світлими і чистими душами. У фільмі «Час циган» це сестра головного героя Даніра (Е. Салі), яку брат мріє вилікувати в Любляні, у фільмі «Чорна кішка, білий кіт» – сестра-карлиця мафіозо Дадана Афродіта (С. Ібрагімова), яку брат хоче видати заміж за онука циганського барона Заріє. З цими двома персонажами пов'язана ще одна спільна риса обох фільмів – дорога, подорож. У першому випадку це

дорога за зціленням, у другому випадку – дорога до щастя, на якій зустрічаються долі старшого онука циганського барона Гргі (Я. Дестані) і Афродіти, яка втекла з власного весілля.

Музичне зміст обох фільмів представляє собою змішання народної музики, музики, стилізованої під народну і того звукового простору, який маркує той час (масова музика). До фільму «Час циган» саундтрек написав відомий сербський композитор Г. Брегович у співдружності з Е. Кустурицею, який є автором музики ще до двох фільмів режисера – «Аризонська мрія», 1993 р. та «Підпілля» («Андеграунд»), 1995 р., також у фільмі є одна циганська народна пісня «Юріїв день», яка використовується і як, власне, пісня і як оброблений музичний матеріал.

У створенні музики до фільму «Чорна кішка, білий кіт» брали участь сербські композитори Д. Спараволо, В. Араліца, композитор і рок-музикант Н. Карайліч. У фільмі багато стилізацій народних сільських і міських пісень та танців, музичний зміст, по суті, є одним із головних персонажів фільму, влучно характеризує героїв і обставини. Звуковий ряд (особливо в «Котах») є візитною карткою режисера, який за допомогою музики створює на екрані атмосферу балагану, нескінченного свята і веселощів.

Фільми кримськотатарського режисера А. Сеїтаблаєва «Хайтарма», 2013 р. та «Чужа молитва», 2017 р., засновані на реальних подіях. Депортація кримськотатарського народу 18 травня 1944 р. – одна з найтрагічніших сторінок у нашій історії. Режисер показав цю історію по-різному: якщо в «Хайтармі» – це центральна ідея, то в «Чужій молитві» цьому дню присвячено менше п'яти хвилин екранного часу.

«Хайтарму» можна назвати художньою кінохронікою; цей фільм є першим в історії, де йдеться про трагічні події примусового виселення представників різних національностей Криму, більшість з яких були кримськими татарами. Це частина демографічного перерозподілу імперської політики, яка мала безпрецедентні криваві наслідки. Це намагання знищити та викорчувати з корінними історичну пам'ять народу шляхом розосередження людей в різних, далеких від їх землі регіонах. Кримські татари, болгари, караїми, кримчаки, кримські вірмени, кримські євреї були вивезені за тисячі кілометрів від своїх джерел, проте це не завадило збереженню національної ідентичності народів. Люди, незважаючи на суворі заборони, мешкаючи далеко від батьківщини, часто в місцях, не пристосованих для життя, переказували нащадкам історію їх предків, зберігаючи правду про своє сучасне. Головний герой фільму – Амет-Хан Султан (режисер у головній ролі), легендарний льотчик, двічі герой Радянського Союзу, який приїжджає у відпустку до своєї рідної Алупки. Але це не лише легендарна особистість, герой Другої світової війни; він є маркером більш значного явища. Він маркує абсурдність імперського режиму, несумісність його каральних засобів із людським життям. Саме цей режим відзначив головного героя вищими нагородами, і в той же час оголосив його народ зрадниками батьківщини за співробітництво з нацистами.

Слід розшифрувати назву фільму: популярний кримськотатарський танець хайтарма перекладається як повернення. На першому рівні розкриття його смислу є, власне, повернення (хоч і тимчасове – у відпустку) головного героя в рідне селище, на другому – хайтарма як символ майбутнього повернення людей, які залишилися в живих та їх нащадків після десятиліть депортації, на третьому – сучасна історія нашої країни, коли знов відбуваються трагічні події в Криму та Сході, спричинені намаганням імперії відновити свій вплив та реінкарнуватися за рахунок не лише поглинання територій, а й оволодіння свідомістю людей абсурдною та відвертою пропагандою. В фільмі не ставиться крапка, в тексті останніх кадрів показано статистику, в якій міститься інформація про кількість кримських татар, які воювали та були відзначені нагородами, кількість депортованих та географія, куди вивезли спецпереселенців, відомості про етнічну зачистку після війни, кількість загиблих людей на шляху до пунктів призначення.

Зйомки фільму відбувалися безпосередньо на місці подій – в Алупці, де, незважаючи на осучаснення селища, деінде зберігся її етнічний облік. В фільмі використовуються елементи побуту, матеріальної культури, навіть фрагмент ритуального мусульманського обряду поховання (на початку фільму везуть небіжчика в білому простирадлі).

Композиційно фільм поділений на два розділи з використанням різновиду паралельного монтажу – перехресного (як психологічний прийом, де увага концентрується на обличчях [3; 56]) так, що I розділ триває 50 хвилин, а II розділ розпочинається на 36 хвилині. Кульмінація фільму розгортається з 45 хвилини – на святі в Алупці (на честь А-Х. Султана) починається танець хайтарма. Режисером використано танець Агьир ава-Хайтарма, назва якого «походить із мелодії, що складається з двох частин, перша – повільна, плавна, велична «Агьир ава» та темпераментна, граціозна друга частина – «Хайтарма» [7; 147]. На екрані кадри танцю чергуються з кадрами, на яких майор Кротов їде до місця виконання спецоперації з виселення кримських татар. Танець розпочинається власне від супровід агьир ава, а далі на кадри з танцем накладається музичний ряд напруженого змісту з кадрів, де майор їде до Алупки, який є об'єднуючим елементом змонтованих кадрів, «формує континуум як приналежність візуальному образу... музика репрезентує абсолют, з яким вона взаємодіє як чужорідне тіло» [1; 556]. Таким чином досягається найвища кульмінаційна точка, після якої починається трагічна розв'язка.

Саундтрек до фільму створили фольклорист і композитор Дж. Кариков і С. Куценко, використавши кримськотатарські народнопісенні і народно-танцювальні інтонації.

У фільмі «Чужа молитва» розкривається історія кримськотатарської жінки Саїде Аріфової, яка впродовж 1943–1944 рр. врятувала майже 80 дітей, серед яких були єврейські діти. Невизначеність цієї історії полягає в тому, що ізраїльський меморіал Голокосту Яд Вашем не підтверджує цю історію через те, що не знайшлося трьох юдей, які б її засвідчили, тобто безпосередніх учасників тих подій: після повернення на батьківщину у 1989 р. Саїде не змогла розшукати жодного зі своїх вихованців. Проте документи Яд Вашем підтверджують, що кримські татари рятували євреїв під час німецької окупації Криму.

Утілення фольклорних мотивів у фільмі досягалося складно через те, що зараз в окупованому Криму (такі питання також піднімаються у книзі Л. Віттерн-Келлер [10]) не можна здійснювати зйомки українського фільму. Тому до проекту долучилися грузинські колеги, і в Грузії були знайдені місцевості, що нагадували ландшафти Бахчисарайського району. Відтак, краєвиди печерного городища Чуфут-Кале, в якому переховувались єврейські діти, знімалися в грузинському скельному місті Уплісцихе, розташованому на лівому березі Кура в 15 кілометрах від м. Горі. Проте його скельна архітектура водночас нагадує не лише Чуфут-Кале, а й Тепе-Кермен та Киз-Кермен. Грузинські гірські краєвиди мають багато спільного з кримськими, але гори не підходять так близько до моря, а їх висота значно більша, тому ця безкінечна краса зображена в фільмі фрагментарно та з використанням крупних і середніх планів. Те саме стосується міських пейзажів, неможливо було в точності відшукати схожу топоніміку з Бахчисараєм, тому знімали в приміщеннях, двориках, фрагментами показано вулиця та риночна площа.

У фільмі не загострюється увага на традиційних елементах – в основному це одяг. В невеликий, але важливий фрагмент танцю, якому Саїде (Л. Яценко) вчить єврейських вихованців, прищеплюючи їм потрібні звички, щоб вони не відрізнялися від татарських дітей, використано танець Джелял хайтарма, сольний граціозний жіночий танець, в якому виразну роль відіграють руки: це вивернуті кисті рук на рівні грудей у жінок, а також хвилеподібні рухи рук перед собою (з права на ліво і навпаки), а так само обертальні рухи кистей «від себе» [7; 147].

Саундтрек до фільму (як і до «Хайтарми») створив С. Куценко, в фіналі звучить пісня Джамали «1944», але інтерес викликає поява цитати з опери Р. Вагнера «Тангейзер», що звучить у момент, коли офіцер СС, намісник «Кримської Готії» (А. Цвікер), вирішує негайно повернутися до Німеччини через те, що його ілюзорні уявлення зіткнулися з прозаїчною реальністю. Це і духота приміщень бахчисарайських осель, і щоденні рутинні обов'язки, а головне, що Саїде, якій він симпатизує, його боїться. Проте цитату з опери теж підібрано не випадково – побічна партія увертюри, яку пов'язують з образом страждуючого Тангейзера. Німецький офіцер нібито палігрим, який здійснив подорож до омріяної країни (Крим він вважає майбутнім німецьким розкішним курортом), але зіткнувся з величезним розчаруванням, або, як пише А. Менегетті, намагався «позбутися від зла, спроєктувавши його на совість інших людей, – ось в чому полягає дія захисного механізму самовиправдання» [5; 384].

Висновки. Сучасний кінематограф використовує фольклорну тематику в новому історичному контексті, на прикладі фільмів Кустуриці та Сеїтаблаєва, що представляють собою історії їх народу, в одному випадку – сучасної, в іншому – більш ранньої. Етнічні елементи не лише підкреслюють національний колорит, а й помножують змістовний рівень. Навіть елемент, який на перший погляд здається випадковим, таким не є, а має своє місце в загальній картині подій. Фільми сербського та українського режисерів презентують сучасні національні кінематографічні школи, є знаковими в процесі переходу на новий якісний рівень національного кіно та яскраво представляють східноєвропейську школу в світовому кіномистецтві.

Перспективи подальших досліджень. Сучасний вітчизняний кінематограф, який переживає відродження, потребує досліджень у різних галузях мистецтвознавства, культурології, філософії, історії.

Список використаної літератури

1. *Делез Ж.* Кино. Москва : Ад Маргинем, 2004. 623 с.
2. *Кустурица Э.* Где мое место в этой истории? *Автобиография.* Москва : РИПОЛ классик, 2012. 384 с.
3. *Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г.* Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. 216 с.
4. *Ломан Ю.* Семиотика и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
5. *Менегетти А.* Кино, театр, бессознательное. Москва : ННБФ «Онтопсихология», 2001. Т. 1. 384 с.
6. *Пагіря О.* Депортация крымских татар у травні 1944 р. URL : <http://territoryterror.org.ua/uk/publications/details/?newsid=405>.
7. *Саранаева Э. Б.* Особенности народного танца (на примере крымскотатарских народных танцев). *Культура народов Причерноморья.* Симферополь, 2012. № 228. С. 146–148.
8. *Galt R.* The new European cinema. New-York : Columbia University Press, 2006. 296 p.
9. *Raphaëlle M.* Cinema Genre. Hoboken : Blackwell publishing ltd, 2008. 248 p.
10. *Wittern-Keller L.* Freedom of the screen. Lexington : The University Press of Kentucky, 2008. 356 p.

References

1. *Deleuze G.* Kino. Moscow : Ad Marginem, 2004. 623 p.
2. *Kusturica E.* Gde moio mesto v etoy istorii? *Avtobiografiia*. Moscow : RIPOL classic, 2012. 384 p.
3. *Lotman Yu. M., Tsivian Yu. G.* Dialog s ekranom. Tallinn : Aleksandra, 1994. 216 p.
4. *Lotman Yu.* Semiotika i problemy kinoestetiki. Tallinn : Eesti Raamat, 1973. 138 p.
5. *Meneghetti A.* Kino, teatr, bessoznatelnoe. Moscow : NNBF «Ontopsikhologiya», 2001. T. 1. 384 p.
6. *Pagiria O.* Deportatsiia krymskikh tatar u travni 1944 r. URL : <http://territoryterror.org.ua/uk/publications/details/?newsid=405>.
7. *Sanaeva E. B.* Osobennosti narodnogo tantsa (na primere krymskotatarskikh narodnykh tantsev). *Kultura narodov Prichernomoriia*. Simferopol, 2012. № 228. P. 146–148.
8. *Galt R.* The new European cinema. New-York : Columbia University Press, 2006. 296 p.
9. *Raphaëlle M.* Cinema Genre. Hoboken : Blackwell publishing ltd, 2008. 248 p.
10. *Wittern-Keller L.* Freedom of the screen. Lexington : The University Press of Kentucky, 2008. 356 p.

**ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СМЫСЛОБРАЗОВАНИИ В КИНО
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭМИРА КУСТУРИЦЫ И АХТЕМА СЕЙТАБЛАЕВА)**

Морева Евгения Александровна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры аудиовизуального искусства и производства
ЧЗВО «Академия кино и новых медиа», Киев, Украина

Исследуются этнический компонент в кинематографе, его значение, история воплощения, задачи и символика. Предлагаются жанровые дефиниции фильмов, в которых используется фольклорный компонент: исторические, современные, экранизация эпоса. На примере творчества Э. Кустурицы («Время цыган», 1988 г., «Черная кошка, белый кот», 1998 г.) и А. Сейтаблаева («Хайтарма», 2013 г., «Чужая молитва», 2017 г.) анализируются режиссерские приемы, с помощью которых воплощены фольклорные элементы и какие содержательные уровни они отражают. Выбор фильмов продиктован историческим контекстом, который повлиял на их создание, таким образом, определены направления в развитии восточноевропейского кино. Творчество Э. Кустурицы является признанным в мире и представляет собой авторское кино, а фильмы А. Сейтаблаева находятся в числе тех, в которых воплощена новейшая история киноискусства.

Ключевые слова: киноискусство, жанры кино, этнические мотивы, фольклор, танец, музыка, восточноевропейское кино

**THE ROLE OF ETHNIC MOTIVES IN THE FORMATION OF MEANING IN CINEMA ON THE
EXAMPLE OF THE MOVIES OF EMIR KUSTURICA AND AKHTEM SEITABLAEV**

Moreva Eugeniya – Doctor of Philosophy,
Associate Professor of Audiovisual Arts and Production
PHEI «Academy of Cinema and New Media», Kyiv, Ukraine

The ethnic component in the synthetic art form of cinema, its place, meaning, history of embodiment, tasks and symbolism are reserch. Genre definitions of films in which the folklore component is used are offered: historical, modern, epic adaptation. On the example of the movies of E. Kusturica («Gypsy Time», 1988, «Black Cat, White Cat», 1998) and A. Seitablaeva («Haytarma», 2013, «Another's Prayer», 2017) are analyzed directing techniques, with the help of which folklore elements are embodied and what content levels they reflect. The choice of films is dictated by the historical context that influenced their creation, thus outlining the directions in the development of Eastern European cinema. E. Kusturica's movies are recognized in the world and are auteur cinema, A. Seitablaev's movies represent the recent history of cinematography.

Key words: cinematography, genres of cinema, ethnic motives, folklore, dance, music, Eastern European cinema.

UDC 7.038.53 : 791.43

**THE ROLE OF ETHNIC MOTIVES IN THE FORMATION OF MEANING IN CINEMA ON THE
EXAMPLE OF THE MOVIES OF EMIR KUSTURICA AND AKHTEM SEITABLAEV**

Moreva Eugeniya – Doctor of Philosophy,
Associate Professor of Audiovisual Arts and Production
PHEI «Academy of Cinema and New Media», Kyiv, Ukraine

The aim. This paper is to analyze the techniques by which the meaningful function of ethnic elements is embodied on the example of films by Emir Kusturica and Akhtem Seitablaev.

Research methodology. The paper uses a structural method of film analysis, as well as a comparative approach to determine the common features in different objects, based on the research of G. Deleuze, Yu. Lotman, M. Raphaëlle, L. Witten-Keller, A. Meneghetti, E. Saranaeva.

Results. Traditional folk culture in professional art is reflected in its various forms, with the advent of screen culture (first silent cinema, then – sound), folklore topics immediately interested directors and producers as an inexhaustible source of themes and plots. It turned out that folk traditional cultures can so deeply enter the new art,

permeating all its semantic levels, that it is enough to use a sign, even a hint, to get the desired effect. With the help of the languages of various arts in cinema, it is possible to accurately determine the meaning of a contextual sign without preliminary explanations or preparation. This is especially true for the symbols of folk traditional culture, historically endowed with certain semantics, which have their own semantic function at different levels of semantic formation in the film. On the example of films by E. Kusturica and A. Seytблаєв, it is shown how the elements of spiritual and material traditional culture as a connotative lexical system play a meaningful role in the development of a plot.

Novelty. For the first time, films by Ukrainian movie director A. Seitблаєв are analyzed and parallels are drawn with the works of Serbian movie director E. Kusturica. The role of ethnic components in these films is also defined. An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching foreign languages to non-specialist students differing from those adopted in the post-Soviet countries.

The practical significance. Films by Serbian and Ukrainian movie directors present modern national cinematographic schools, are significant in the process of transition to a new quality level of national cinema and represent the Eastern European school of the world cinema.

Key words: cinematography, genres of cinema, ethnic motives, folklore, dance, music, Eastern European cinema.

Надійшла до редакції 17.07.2019 р.

УДК 784.3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ: НІМЕЦЬКА ПІСЕННА ЛІРИКА У ВИКОНАННІ ДІЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лін – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
<http://orcid.org/0000-0002-7673-1729>
[DOI.org/ 10.35619/ucpmk.v34i34.321](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.321)
531714908@qq.com

Розглянуто особливості сучасних версій прочитання камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими співаками. Охарактеризовано передумови та шляхи формування традицій китайської вокальної школи, процеси адаптації західних моделей виконавської культури та поєднання різної специфіки музичного мислення. Розкрито принципи формування репертуарної політики китайських вокалістів. На основі аналізу пісень німецьких композиторів доби раннього та пізнього романтизму «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та «*Mariä Wiegenlied*» М. Рegerа у виконанні видатної китайської співачки Дільбер Юнус сформульовано висновки, що в процесі адаптації європейських зразків у китайсько-мовних версіях може порушуватись фонічний профіль вокальних мініатюр, а їх зміст – насичуватись новими смислами, складаючи підґрунтя для творчого інтерпретаційного національно-орієнтованого підходу.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, жанрово-стильові традиції європейської музики, китайська школа академічного співу, творчість Дільбер Юнус.

Постановка проблеми. Музична культура сучасного Китаю є синтетичним явищем, яке поєднало багатотисялітні традиції китайської народної музики та досягнення західної музичної творчості. Особливо яскраво процес синтезу традицій проявився в рамках вокальної виконавської культури, адже форми традиційного музикування та концертнування європейського зразка суттєво відрізняються за жанровими, інструментальними та функціональними показниками. Китайські виконавці, асимілюючи досягнення європейської вокальної школи, на основі західного репертуару створюють новий творчий продукт, вартий детального вивчення.

Традиційна китайська музика давно вивчається як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями. Водночас особливості творчості сучасних китайських співаків, виконавців камерно-вокальних творів, як окрема зона інтерпретуючої діяльності не знаходяться в епіцентрі спеціальних досліджень навіть у китайському музикознавстві, обумовлюючи актуальність даної публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує цілий ряд робіт загальнокультурного напрямку, в яких розглядаються особливості концертного життя Китаю. Зокрема, в роботі Ло Чжихуей (*Lo Zhihui*) «Концертне життя сучасного Китаю» [5] досліджується творчість провідних виконавців, концертних організацій, визначаються передумови та перспективи мистецького розвитку країни. Проте інформація про діяльність китайських вокалістів подана у стислому вигляді, що спонукає на подальше вивчення даного питання.

Розвиток китайської вокальної школи розглядається у окремих дисертаціях та статтях. Дисертація Сун Яньїн (*Song Yanying*) «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [7] присвячена аксіологічним аспектам впливу європейських традицій співу на формування сучасної китайської вокальної школи. У роботі Ду Си Вей (*Du Si Wei*) «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у