

рівня задоволення потреб мистецько-візуального сприйняття відвідувачів, які належать до різних соціальних груп. Крім того, виникає проблема формування комплексної методології аналізу, включаючи, зокрема, поняття традицій і новацій у цій сфері, що є перспективним напрямом подальших наукових досліджень ресторанних закладів як осередків дозвілля і розваг.

### Література

1. Дьяченко Р. Функциональная типология и интерьер современных предприятий ресторанного бизнеса при гостиницах в столице и провинции / Дьяченко Р. // ZESZYTY NAUKOWE Uczelni Warszawskiej im. Marii Skłodowskiej-Curie: KWARTALNIK. – Warszawa. – 1(43) / 2014. – S. 143-161
2. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников (и др.) – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.
3. Полянина А.А. Принципы формирования и архитектурно-планировочные решения предприятий общественного питания с досуговыми функциями: автореф. дис. канд. архитектуры / А.А. Полянина: – М.: ЦНИИЭП жилища, 1991.
4. Раннев В.Р. Интерьер / В.Р. Раннев. – М.: Высшая школа, 1987. – 232 с.
5. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / Шимко В.Т. – М.: СПЦ принт, 2003. – 297 с.

### References

1. D'iachenko R. Funktsional'naiia tipologiia i inter'er sovremennykh predpriatii restorannogo biznesa pri gostinitsakh v stolitse i provintsii / D'iachenko R. // Zeszyty Naukowe Uczelni Warszawskiej im. Marii Skłodowskiej-Curie: Kwartalnik. – Warszawa. – 1(43) / 2014. – S. 143-161
2. Ikonnikov A.V. Esteticheskie tsennosti predmetno-prostranstvennoi sredy / A.V. Ikonnikov (i dr.) – М.: Stroizdat, 1990. – 335 s.
3. Polianina A.A. Printsipy formirovaniia i arkhitekturno-planirovochnye resheniia predpriatii obshchestvennogo pitaniia s dosugovymi funktsiiami: avtoref. dis. kand. arkhitektury / A.A. Polianina: – М.: TsNIIEP zhilishcha, 1991.
4. Rannev V.R. Inter'er / V.R. Rannev. – М.: Vysshiaia shkola, 1987. – 232 s.
5. Shimko B.T. Arkhitekturno-dizainerskoe proektirovanie. Osnovy teorii / Shimko B.T. – М.: SPTs print, 2003. – 297 s.

УДК 791.43

**Канівець Іван Анатолійович**  
аспірант Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
ім. І. К. Карпенка-Карого  
e-mail: [iv.k@bigmir.net](mailto:iv.k@bigmir.net)

## ВАРІАТИВНІСТЬ У КІНО ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті в історичному аспекті аналізуються причини виникнення варіативності у кіно, а також її зв'язок з появою та розвитком постмодернізму. Варіативність розглядається як драматургічний аспект режисерської та сценарної творчості. Через еволюцію характеру головного героя на прикладі різних фільмів показано, як варіативність шукала своє місце в арсеналі режисерських засобів і як розвивався її зв'язок з постмодернізмом. Показано шлях, яким новітні режисерські засоби на основі естетики постмодернізму увійшли в масове кіно. Доведено, що саме варіативність є найприроднішою відповіддю на виклики, які ставить філософія постмодернізму перед сучасним мистецтвом кіно.

*Ключові слова:* кіно, постмодернізм, варіативність, головний герой, драматургія.

*Канівець Іван Анатолієвич, аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

### Вариативность в кино как ответ на вызовы постмодернизма

В статье в историческом аспекте анализируются причины появления вариативности в кино, а также ее связь с появлением и развитием постмодернизма. Вариативность рассматривается как драматургический аспект режиссерского и сценарного творчества. Через эволюцию характера главного героя на примере различных фильмов показано, как вариативность искала свое место в арсенале режиссерских средств и как развивалась ее связь с постмодернизмом. Показан путь, которым новейшие режиссерские средства на основе эстетики постмодернизма вошли в массовое кино. Представлено, что именно вариативность является естественным ответом на вызовы, которые ставит философия постмодернизма перед современным искусством кино.

*Ключевые слова:* кино, постмодернизм, вариативность, главный герой, драматургия.

### *Kanivets Ivan, PhD student, Kyiv National University of Theatre, Film and Television named after Karpenko-Kary* **Variability in cinema as a response to the challenges of postmodernism**

This article, in historical perspective, analyzes the appearance of variability in cinema, its causes and the relationship of this phenomenon with the appearance and development of postmodernism. Variability is seen as a

dramatic aspect of directing and screenwriting work. Studying the history of evolution of the protagonist character, the article, basing on different movies, shows how variability sought a place in the arsenal of director's methods and how appeared its relationship to postmodernism. Article shows the way for the director's latest methods based on postmodernism esthetics to be used in a popular cinema. Finally it concludes that variability is the most natural response to the challenges created by postmodernism philosophy to contemporary art of cinema.

*Keywords:* cinema, postmodernism, variability, the main character, drama.

Актуальність теми дослідження полягає у з'ясуванні світоглядно- філософського підґрунтя сучасних нетипових засобів режисури кіно в контексті визначення їх функцій у структурі палітри мистецьких кіноформ сьогодення.

Мета статті – визначення наявності та характеру взаємозв'язку між постмодернізмом як світоглядно-філософським напрямком та формами варіативності у кіномистецтві.

На сьогодні існує багато праць, присвячених дослідженням постмодернізму та розвитку сучасного кіномистецтва. Філософське підґрунтя проблеми можна побачити у формулі відношення емпіричного наповнення часу та істини Г. Лейбніца [4, 243].

Постмодернізм як світоглядно-філософський напрям справив глибокий вплив на різні форми мистецтва. Природа постмодернізму суттєво ускладнює аналіз цього впливу [3, 123], і це особливо відчувається саме у кінематографі. Кіно, як синтетичне мистецтво, об'єднує елементи літератури, живопису, театру, музики та інших видів мистецтва, отже, об'єднує елементи постмодернізму, що вже проникли у ці види, а також дає простір для втілення свого, "кінематографічного", постмодернізму. Ця мистецька суміш різних елементів постмодернізму дає практично необмежену кількість культурних нашарувань [5, 16], де легко як загубити художній зміст екранного твору, так і в граничному випадку віднайти там новий, який навіть не закладався авторами.

Глядач, знайомий зі зразками європейського та американського кіно, вже звик до творчих прийомів, породжених завдяки впливу постмодернізму на різні форми мистецтва. Якщо українські режисери прагнуть привернути увагу вітчизняного глядача до своїх творів, вони мають говорити з ним звичною і зрозумілою йому кіномовою. Для цього треба розуміти зв'язок між культурно-філософськими тенденціями і їх практичним впливом на кіномистецтво. Що таке зв'язок між постмодернізмом і варіативністю, можна побачити, розглянувши варіативність і загалом постмодернізм в історичній перспективі.

Аналіз сучасних постмодерністських мистецьких прийомів у кіно потребує вивчення культурного контексту, на фоні якого проявився прийом, дослідження його генези і структури впливу на глядача, і, головне, культурно-мистецьких передумов постмодерністського характеру. Інакше можна легко помилитися, визначивши певні ретро запозичення або несвідоме цитування як заздалегідь продуманий новітній мистецький хід. Інша складність полягає в тому, що завжди існувало багато нестандартних стрічок, які могли значно випереджати свій час [2,42]. Також існували картини, майстерно зроблені із застосуванням творчого арсеналу минулої кіноепохи. Тому про пріоритети застосування постмодерністських мистецьких прийомів завжди можна говорити лише з певною імовірністю.

Варіативність у кіно, як форма одночасного існування твору у кількох різних варіантах розвитку сюжету, з'явилася ледь не раніше терміна "постмодернізм". Імовірно, на початку свого існування варіативність мала виключно утилітарні причини виникнення. Історія раннього кіно має безліч білих плям з цілком об'єктивних причин: багато фільмів не збереглися, і відомості про них ми маємо переважно з тогочасних газетних статей та спогадів ветеранів кіномистецтва. Проте, маючи достатньо інформації про систему тогочасного кіновиробництва та кінопрокату, ми можемо реконструювати причини, які спричинили потребу у варіативних стрічках.

Багато кінодрам епохи появи кіно випускали в кількох частинах [2, 23]. Фільми були німими, їх можна було без будь-яких мовних бар'єрів показувати на всіх континентах. Але існували етичні бар'єри, особливості сприйняття сюжетів аудиторією, технічні проблеми збереження плівки, і все це штовхало прокатників до створення різних версій одного і того ж твору. Ми точно знаємо про драми, що знімалися з різними фіналами для прокату в різних аудиторіях. Проте і після завершення й виробництва фільм міг зазнати змін. Зараз, під час відновлення стрічок за тими копіями, що збереглися, режисери постійно зустрічаються з проблемою: "Яку з версій фільму вважати авторською?"

Варіативність початку двадцятого сторіччя була переважно не явищем мистецького характеру, а результатом збігу виробничих, маркетингових, технічних, етичних та інших факторів. Щоправда, зовнішні немистецькі вимоги до роботи майстрів завжди призводять до неконструктивних щодо мистецтва результатів. Вони породжують певну творчу опозицію, яка може вилитися у появу двох або більше варіацій одного твору, відмінності між якими будуть мати вже відверто мистецькі характеристики. Проте ці явища рельєфно проявилися вже в наступних десятиріччях. Тож варіативність має своє коріння у ремеслі кіновиробництва, створеному технічним винаходом фіксування зображення на плівку на початку сторіччя. Термін "постмодернізм" з'явився лише у 1914 році і був ще далекий від того світоглядно-культурного змісту, якого набув зараз. Отже, чи є в такому разі взагалі зв'язок між постмодернізмом у кіно та варіативністю? З огляду на час появи цих явищ, здається, що немає.

Проте і кіно на світанку свого існування не вважалося мистецтвом [2, 22] і певною мірою не було ним, допоки в процес його виробництва не увійшли люди, які змогли транслювати цікавий техніч-

ний винахід у сферу формування світоглядного контенту. Варіативність зразка середини, а тим більше кінця двадцятого сторіччя має вже зовсім інший мистецький зміст, адже важливим результатом її застосування є свідоме керування драматургічною напругою сюжетної структури. Отже, із результату впливу певних зовнішніх щодо мистецького процесу чинників, варіативність перетворюється на новітній режисерський творчий прийом. Причому сталої форми для застосування такого прийому ще не створено, адже глядач зазвичай дивиться стрічку без будь-якої можливості зміни сюжету в ході перегляду, як знімальною групою, так і самим глядачем. Утім, режисери шукають та знаходять форми для застосування варіативності. З найбільш розповсюджених як фільми, що в своїй основі передбачають розповідь з кількома варіаціями сюжету, так і окремі "режисерські" версії фільмів, які змінюють сюжет відносно тих, що демонструвалися в кінотеатрах.

Зв'язок постмодернізму і варіативності треба шукати не у формальних ознаках, а в онтологічному зв'язку між ними та їх мистецькими проєкціями. Як згадувалося вище, аналіз постмодерністських прийомів у кіно ускладнений самою природою постмодернізму, проте, виходячи з номенклатури фільмів, які можна назвати постмодерністськими, можна з певною долею упевненості визначити важливі особливості постмодернізму в кіно: калейдоскоп жанрів в одному творі; образні та прямі цитати з кіно та інших видів мистецтва; спроби синтезувати гранично відмінні погляди людей, цілих суспільств; суміш культур; іронія, пародійність та сатира; використання абсурдних, а іноді апокаліптичних мистецьких форм для наголошення ненормальності реального життя; потяг до колективного позасвідомого, до архаїки, міфу.

Варіативність є драматургічним прийомом, отже, зв'язок між постмодернізмом і варіативністю має в першу чергу проявитися в драматургії. Звернемо увагу на еволюцію такого елемента драматургії, як головний герой. В 30-х роках, після творчих пошуків попередніх десятиріч, постать головного героя отримала певні узагальнені риси. Кажучи коротко, він мав бути позитивним у всьому. Проте доволі швидко режисери зіштовхнулися з проблемою, яка полягала в тому, що такий герой був нецікавим глядачу. Часто виходило, що негативний герой виходив значно цікавішим. Цей урок давно засвоїли драматурги інших видів мистецтва, певною мірою, кіно 20-х років здолало цю проблему, згадаймо хоча б фільми Чарлі Чапліна [2, 120]. Та масовому кіно потрібен був свій шлях помилок і успіхів. Вирішенням проблеми стало додавання герою певних негативних рис, що збільшувало його "людяність", проте залишало його позитивним. Але людство змінювалось, змінювався світогляд, і настав час, коли класичні позитивні герої вже не задовольняли глядача, попри спроби додати йому пару негативних рис.

Тоді прийшов час іншого позитивного героя – негативного. Класичний сюжет фільму залишився таким, як був, проте позитивний та негативний герої мали помінатися місцями у свідомості глядача. Це досягалось за допомогою окремих маленьких драматургічних прийомів, що формують ставлення глядача до героя. З точки зору людини, незаглибленої у кіномистецтво, відбувся переворот. Адже виявлялося, що прихильність глядача формує не сюжет сам по собі, не дії героя в рамках розвитку сюжету, а виключно дії героя, спрямовані на формування образу. Певно мірою шлях такому розвитку подій проклав епохальний фільм "Віднесені вітром" 1938 року. Адже Рет Батлер, хоча і був "позитивним" в рамках самого сюжету щодо героїні, за своєю соціальною поведінкою був достатньо негативним персонажем. Чи міг би такий герой в 1938 році потрапити на екран в образі "позитивного", якби не книга, велике питання. Проте вже у фільмі "Боні і Клайд" 1967 року перед нами постають в якості "позитивних" героїв два відвертих злочинця.

Ця трансформація образу головного героя вже має відвертий мистецький присмак постмодерну. Не будемо казати, що люди, які здійснили цю трансформацію, мали свідомо постмодерний хід думок, проте відмова від "позитивного" героя на користь "негативного" має онтологічний зв'язок одразу мінімум з чотирма визначеними вище особливостями постмодерну у кіно. Саме оспівування персонажа, який тою чи іншою мірою руйнує світ, в якому глядач має можливість не тільки жити, а й дивитись кіно – це використання абсурдної, часом до апокаліптики, форми для наголошення ненормальності реального життя [7, 215]. Звеличення брудного – це потяг до колективного позасвідомого, до міфу. Такі стрічки зазвичай повторювали сюжети фільмів кількадесятилітньої давнини, тільки перевертаючи їхній зміст навпаки, а отже, були образними цитатами зі старого кіно. Показуючи "позитивність" негативного героя, пробували синтезувати гранично відмінні погляди людей.

У другій половині двадцятого сторіччя з'явилися твори відомих філософів, які визначили сучасне філософське поняття постмодернізму. Через гіркий історичний досвід, вони прийшли до усвідомлення марності спроб поліпшити світ, відмовились від ілюзій. Саме це ми бачимо у зміні позитивного героя, що намагається покращити світ, на негативного, який живе як може, не переймаючись категоріями добра та зла. Постмодерністи вважали прогрес ілюзією, вичерпану історію, естетику, мистецтво. Саме це ми бачимо у відмові від усталеної художньої концепції, але відмові не повній, а лише від її суспільної трактовки. Замість пошуку нового, нове знаходять у переосмисленні старого, переосмисленні з повним відкиданням старих змістів. Це міцно сполучає кіно та постмодернізм. Хоча тут ще немає варіативності, але динаміка розвитку зв'язку між постмодерном і кіно веде все ближче до появи останньої.

Згадаємо іншу стрічку – "Апокаліпсис сьогодні". Тут чітко проявляється наступний етап взаємозв'язку між постмодернізмом та кіно, який наближає появу варіативності. В цій стрічці категорії "позитивного" і "негативного" не мають чіткого визначення. Вони нашаровуються одна та одну, глядач постійно має вирішувати, що є "позитивне", а що "негативне". Служити своїй країні – це позитив? А якщо

тебе відправляють на несправедливу війну? А якщо там тобі доручено рятувати життя людей? А якщо ці люди не є позитивними, хоча б з твоєї точки зору? А якщо ти маєш жертвувати життям інших людей? А якщо заради цього ти маєш порушувати порядок, який покликаний охороняти?

Тож, коли першим важливим етапом стала заміна позитивного героя на негативного, то другим ми можемо назвати втрату орієнтирів, наприклад: позитивний герой діє як негативний, щоб досягнути позитивної мети, яка тими, хто, його послав, перетворюється на негатив. Філософи-постмодерністи вважали реальним співіснування всіх форм буття, вважали, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й осягнути, систематизувати його [5, 33.] Їх погляди часто не повністю співпадали, проте їх вплив на суспільство не міг не позначитись на творчості режисерів. Неможливість визначитись із критеріями добра і зла – результат такого впливу.

Коли головний герой був виключно позитивним, його критерії "позитиву" формувалися поза екраном – освітою, вихованням, церквою. Глядач приходив до кінотеатру, щоб побачити героя, якого він очікував побачити, з якостями, які він вже знав заздалегідь. Коли головний герой став "негативним", його привабливий для глядача образ формувався за допомогою окремих епізодів, окремих рис, що мали "олюднити" його. Тепер все стало складніше, глядач визначав героя залежно від його ролі в розгортанні дії. Це дозволяло змішувати позитив і негатив в будь-яких пропорціях. Але і цей шлях рано чи пізно мав привести до граничного вичерпання творчих можливостей. Такий приклад можна побачити у фільмі "Зворотній поворот" 1997 року Олівера Стоуна. Головний герой, без особливих позитивних рис, потрапляє в історію, де всі інші персонажі ще гірші за нього. Співучасть глядача забезпечено за рахунок скрутного становища, в якому опинився головний герой. По ходу фільму він чинить відверто нехороші речі, причому його становище ще погіршується. Поняття "позитивний" взагалі не можна застосувати тут до жодного персонажа. Це, фактично, і є кульмінація еволюції "негативного" головного героя.

Коли сталі творчі засоби вичерпані, потрібно чекати прориву до нових художніх обріїв. Питання часу, коли хтось із режисерів запитає: а коли мій герой зможе бути в кількох іпостасях одночасно? І це не лише про сутність героя у реальному світі, а також про відображення подій в уяві та пам'яті героя [1, 199]. Натяки на це вже траплялися у філософській та художній літературі. У романах Френка Херберта "Дюна" головний персонаж став людиною, яка була одночасно в багатьох місцях у сенсі часових, тобто сюжетних ліній. Попри це, в обох екранізаціях "Дюни" (перша Девіда Лінча) присутність героя в різному часі і різних місцях була знівельована. Цей персонаж є образом надлюдини, тому має відповідні здібності, але невдовзі драматурги та режисери знайшли можливість додати таких особливостей і звичайному персонажу.

Якщо сам герой не наділений надприродним потенціалом, то його може надати форма викладення історії [1, 193]. У фільмі Акіро Куросави "Расьомон" 1950 року ми бачимо події очима різних персонажів. Чи можна назвати такий підхід варіативним? Адже самі події, висвітлені у фільмі, ті самі, не змінюється ні їхня суть, ні плин у часі. Змінюється лише сприйняття глядача, обумовлене аспектами висвітлення тих чи інших деталей у версії фільму. Відповідь тут ховається в оцінці того, на що впливають зазначені зміни в побудові фільму. Враховуючи структуру цих змін, а це в першу чергу драматургічні зміни, сам процес таких змін – це варіативність. Хоча події і залишаються незмінними, змінюється їх мистецька проекція в реальність, а отже, змінюється сюжет.

Чи можна вважати цей випадок проявом постмодернізму? Як мінімум за однією, але дуже важливою ознакою, так. У фільмі за допомогою варіативності намагаються поєднати несумісні, протилежні погляди людей на ті самі події.

У детективі "Розгадка" 1985 року класична течія сюжету несподівано переривається в момент, коли глядач очікує розгадки, і послідовно дає глядачеві одразу кілька фіналів, кожен з яких цілковито відповідає усій попередній частині і являє з нею закінчений твір. Не тільки сюжет змінюється в цих варіантах, а й, враховуючи специфіку жанру, де лише в кінці стає зрозумілою роль кожного персонажа в історії, змінюється розподіл персонажів на злочинців та жертв. Стрічка має декілька з виділених вище ознак постмодерністського кіно. Це калейдоскоп жанрів в одному творі – складно визначити, яких режисерських прийомів більше, детективних чи комедійних. У фільмі багато іронії, пародійності та сатири на тогочасне суспільство. Використання прийомів абсурду, наприклад, в епізоді зі "співаючою телеграмою".

Але головним у постмодерністських ознаках цього фільму є сам факт того, що сценарій створено за настільною картковою грою, задача якої – розв'язати детективну історію й вирахувати вбивцю. Саме це дозволяє авторам так вільно поводитись із сюжетом. Хоча, знову ж таки, не можна говорити про свідоме виконання певних постмодерністських настанов, сам факт того, що, замість літературної основи з її чітким сюжетним плином, в основу фільму лягає ролева гра, з її непередбачуваними поворотами сюжету, чітко відповідає постмодерністським принципам змішування усього і вся. Ми бачимо втрату довіри до старих авторитетів (літератури), співіснування непоєднуваного, коли той самий герой залежно від версії сюжету стає або жертвою, або злочинцем, та інші ознаки постмодернізму. Це результат паралельного розвитку філософської думки постмодернізму та культурного пошуку нових виразних засобів у кіно. Він остаточно руйнує межі дозволеного драматургу і додає варіативність як режисерський прийом до арсеналу мистецького постмодерну.

Прийом, що спрацював у популярному кіно буде неодноразово повторений. Історія, дещо подібна до "Розгадки", була викладена в анімаційному фільмі "Правдива історія Червоної шапочки", 2005 року. На перший погляд дитяча стрічка дітей, фільм насправді повний цікавих алюзій та кіноцитат. Де-

тективом, який має розв'язати загадку зникнення бабусиних рецептів, там виступає Ніккі Фліперс, який за усіма ознаками нагадує відомого Ерьюля Пуаро з серіалу "Пуаро Агати Крісті". Зібравши усіх підозрюваних в одній кімнаті, він розкриває нам варіативну історію, де злочинці і жертви міняються місцями. Звичайно, цей анімаційний фільм розрахований не тільки на дітей, проте застосування таких постмодерністських прийомів у дитячих стрічках показує їхню актуальність для сучасного кіномистецтва.

У фільмі "Дванадцять мавп" 1995 року, на перший погляд, немає ознак варіативності, хоча багато ознак постмодернізму помітні. Епізод на початку фільму з дитиною в аеропорті стає зрозумілим в кінці. Головний герой у своєму дитячому спогаді бачить фінал фільму, свою власну загибель, що стало можливим завдяки машині часу, яка відіслала його в минуле. І ключове питання людства: чи можна змінити минуле, отримувати свою постмодерністську відповідь – ні. Не усвідомлюючи, що він бачить дитиною, назавжди закарбувавши в собі прекрасний образ жінки, яку він покохає в майбутньому, герой іде назустріч своїй трагічній долі, яка приведе його знову у цей час і простір, але в ролі жертви. Це замкнене трагічне коло за своїм духом цілком постмодерністське. Тут рекурсія, яка є за звичайною логікою протилежністю варіативності, стає її іншою стороною. Це переродження можна розглядати як її деконструкцію.

Мистецтво постмодернізму має тенденцію до ускладнення, і врешті виводило митців до естетики постструктуралізму, з його колективним "Я", тяжінням до деконструкції, стиранням просторово-часових меж буття [3, 137]. Тут саме поняття варіативності сюжету втрачає своє вихідне значення, адже простір і час змішуються і плінуть в невідомих напрямках. Не можна бути впевненим ні в чому, і сам факт існування вже означає його варіативність. Прикладом такого сюжету став фантастичний серіал "Лекс" (1997–2002). У просторах галактики, у часі та просторі мандрує живий корабель, де мертвий і водночас живий убивця, дівчина, що є гібридом рослини та ящірки, а також людина-капітан бажають врятувати всесвіт від міжпланетної тиранії [6]. Вони стикаються з іншими не менш дивними персонажами, а іноді навіть варіаціями себе з інших відгалужень просторово-часового континууму. Наскільки невідомий глядач може зрозуміти такий складний сюжет, велике питання, мабуть, тому інші фільми з реалізацією таких складних мистецьких побудов стали лише елементами артхаусної культури.

Елементи постмодернізму та постструктуралізму є ознакою сучасної екранної творчості. Популярний англійський телесеріал "Доктор Ху" (1963-2014) містить певну дозу таких прийомів. Доктор мандрує часом і простором у своєму кораблі "Тардіс", який всередині більший, ніж зовні [8, 88]. Із перезапуском серіалу у 2005 році у Доктора з'являється знайома, яка часто бере участь у його пригодах, проте часові вісі їхніх життів різноспрямовані, і з кожною їх зустріччю він старішає, а вона молодшає. Через тріщину в часі плин просторово-часового континууму фрагментується, що має призвести до зникнення всесвіту. Врешті, герої завдяки варіативності й рекурсивності, мають можливість, зустрівши себе самих, врятувати галактику від загибелі. Складний сюжет зі смаком постмодернізму природно вписується у популярний серіал.

У серіалі "Шерлок" (2010-2015), одним з авторів якого є сценарист "Доктора Ху" Стівен Моффат, також присутні елементи варіативності. У першій серії третього сезону (назва якої "Багато щасливих повернень") Шерлок Холмс має повернутися після своєї "загибелі" у "Рейхенбахському падінні". У стрічці кілька варіантів його порятунку, причому кіно змонтовано так, що до кінця серії усі вони видаються реальними. І навіть той варіант, який описаний Холмсом як правда, все одно залишає сумніви в його правдивості.

Отже, розглядаючи історію створення фільмів з постмодерністськими елементами, можна зробити висновок, що головний виклик, який вносить постмодернізм в кіномистецтво, – це поєднання непоєднуваного в сюжеті, в героях, у змісті [3, 125]. Звідси випливає другий висновок: варіативність, навіть без прямої технічної змоги демонструвати кіно у різних варіантах, займає вагомe місце в арсеналі сучасного кіномистецтва. І третій висновок: саме варіативність стала тим творчим прийомом, який дозволив втілити у кіно суто "кінематографічні" особливості постмодернізму.

### Література

1. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. I. – М.: Московский Клуб, 1992. – 336 с.
2. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк. – М.: Новые веки, 1924. – 164 с.
3. Дерріда Ж. Цілі людини / Ж. Дерріда // Після філософії: кінець чи трансформація? / упоряд. К. Байнес. – К.: Четверта хвиля, 2000. – 432 с.
4. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі): монографія / І.Б. Зубавіна; Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
5. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / Ж.-Ф. Ліотар // Філософічна і соціологічна думка. – 1995. – № 5-6. – С.15-38.
6. Смирнов И. Правильный выбор Пола Донована / Смирнов И. // Русский Журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступу: [http://old.russ.ru/culture/20010803\\_smir-pr.html](http://old.russ.ru/culture/20010803_smir-pr.html).
7. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Хайдеггер М. ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
8. Hills Matt. Triumph of a Time Lord: Regenerating "Doctor Who" in the Twenty-First Century / M. Hills. – London, NewYork: I.B. Tauris, 2010. – 256 с.

*References*

1. Bergson A. *Materia i pamiat'* / A. Bergson // Bergson A. *Sobr. soch. V 4 t. T. I.* – М.: Moskovskii Klub, 1992. – 336 s.
2. Delliuk L. *Fotogeniia kino* / L. Delliuk. – М.: Novye vekhi, 1924. – 164 s.
3. Derrida Zh. *Tsili liudyny / Zh. Derrida // Pislia filosofii : kinets chy transformatsiia? / uporiad. K. Baines.* – К.: Chetverta khvyliia, 2000. – 432 s.
4. Zubavina I. B. *Ekranna kultura: zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafi) : monohrafiia* / I.B. Zubavina; Akad. mystets. Ukrainy, In-t probl. suchas. mystets. – К.: Intertekhnolohiia, 2006. – 272 s.
5. Liotar Zh.-F. *Sytuatsiia postmodernu / Zh.-F. Liotar // Filosofichna i sotsiolohichna dumka.* – 1995. – № 5-6. – S.15-38.
6. Smirnov I. *Pravil'nyi vybor Pola Donovana / Smirnov I. // Russkii Zhurnal [Elektronnyi resurs].* – Rezhim dostupu: [http://old.russ.ru/culture/20010803\\_smir-pr.html](http://old.russ.ru/culture/20010803_smir-pr.html).
7. Khaidegger M. *Raboty i razmyshleniia raznykh let / Khaidegger M. ; per. s nem. A. V. Mikhailova.* – М.: Gnozis, 1993. – 464 s.
8. Hills Matt. *Triumph of a Time Lord: Regenerating "Doctor Who" in the Twenty-First Century* / M. Hills. – London, NewYork: I.B. Tauris, 2010. – 256 s.

УДК 391(477)

**Лавренюк Ольга Олександрівна**  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв

**МНОЖИННІСТЬ СИМВОЛІКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ**

Стаття присвячена аналізу функцій символіки традиційного народного вбрання як виразника національної ментальності. Автор підкреслює, що остаточно статус національного символу український народний одяг здобув у XVII-XVIII ст., зокрема ототожнившись із міфологізованою постаттю улюбленого народного героя – запорізького козака.

*Ключові слова:* українське народне вбрання, козацький одяг, знак, символ, традиція.

*Лавренюк Ольга Александровна, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

**Множественность символики украинской народной одежды**

Статья посвящена анализу функции символики традиционной народной одежды как выразителя национальной ментальности. Автор подчеркивает, что окончательно статус национального символа украинская народная одежда получила в XVII-XVIII вв., в частности в результате отождествления с мифологизированной фигурой любимого народного героя – запорожского казака.

*Ключевые слова:* украинская народная одежда, казацкая одежда, оберег, знаковость, традиции.

*Lavrenyuk Olga, postgraduate student*

**Plurality symbolism ukrainian folk clothing**

The paper analyzes the charm function symbols traditional folk dress and sign function Cossack dress as a national symbol. The author stresses that the final status of a national symbol of Ukrainian national clothes came in the seventeenth and eighteenth centuries. Ototozhnyvshys particular mythological figure of the beloved folk hero – Zaporozhye Cossacks.

*Keywords:* Ukrainian folk costumes, Cossack clothes, charm, iconic, traditions.

Дослідженню самотубного народного вбрання як важливої складової матеріальної етнокультури присвячено праці багатьох дослідників-істориків костюма, мистецтвознавців, етнографів. У XIX на початку XX ст. увагу даному питанню приділили : П. Чубинський (розділ про народний одяг у "Трудах етнографіческо-статистической экспедиции в Западно-Русский край" (Т. VII, 1872)), Я. Головацький ("О народной одежде или народном убранстве русинов" (1868)), Ф. Вовк (розділ "Одяг" у монографії "Антропологічні особливості українського народу") (2008)), Д. Яворницький (розділ "Одежда у запорожских козаков" у тритомній "Истории запорожских козаков" (Т. 1, 1885)), а також окремі розділи в етнографічних розвідках і студіях М. Сумцова (1890) та ін. Важливим внеском у розробку естетики народного вбрання є праця діаспорного дослідника О. Воропая "Український народний одяг" (1996). Окремі аспекти символіки народного одягу аналізували радянські й пострадянські історики, етнологи й мистецтвознавці: Б. Рибаків "Язычество и Древняя Русь" (1987), "Ремесло Древней Руси" (1948); Л. Артюх і Т. Косміна "Этническое своеобразие элементов материальной культуры украинцев в славянском контексте" (1988); К. Матейко "Український народний одяг" (1977); Т. Ніколаєва "Історія українського костюма" (1996), "Традиційний селянський одяг Київщини" (1986); М. Білан і Г. Стельмащук "Український стрій" (2000).

Висловлена у низці публікацій ідея щодо українського вбрання як символу народу потребує всебічного детального розгляду. Отже, мета та завдання статті – проаналізувати риси та періоди розвитку народного вбрання як одного з найважливіших символів культури українців.

Вбрання – це одяговий комплекс, який задовольняє утилітарні потреби (захист від впливу навколишнього середовища) та художньо-естетичні смаки людини [14]. Однак захисна функція одягу не