

заведениях внесли такие социальные проекты, как гендерный образовательный центр, гендерный образовательный портал, кафедры гендерных студий, «Гендерный открытый университет»; деятельность социально-психологических служб, которые активно осуществляют мониторинг гендерной образованности, используя в своей деятельности анкеты, опросники, методику «Гендерный аудит заведения образования» и другое, привлечение студенческой молодежи к выявлению признаков дискриминации за пол, сегрегацию и поляризацию, гендерные стереотипы, в частности распознавание разных форм дискриминации в образовательном контенте, по примеру опыта антидискриминационной экспертизы образовательного контента. Добытые результаты являются почвой для создания благоприятных условий профессионального становления будущих специалистов в высших учебных заведениях по принципу гендерного равенства и недискриминации.

Ключевые слова: гендерная образованность, индекс гендерного развития, социальная работа, социальные проекты, гендерный образовательный центр.

Yu. Nechytailo. A problem of gender form of the young generation is in context of social work in establishments of higher education. – Article.

Summary. The problem of raising the level of gender education of the young generation in the scientific discourse of social work is revealed.

The aim was to analyze the main approaches to ensuring gender education of the younger generation in the context of European integration development of modern higher education in the context of social work.

It is established that the new challenges in the field of youth socialization require the modernization of educational activities and social work as leading factors in the development of society, which is to expand the already acquired knowledge, skills and abilities needed to increase gender education of young people. Gender education is represented by a set of knowledge acquired by an individual about the essence of gender; the ability to apply gender-sensitive strategies in the organization of pedagogical activities and social work and the experience of using gender knowledge and skills as a basis for implementing technologies based on equality and non-discrimination. professional activity and vital activity in general.

In the direction of raising the level of gender education among young people at the same time as improving the legal basis, such social projects as gender education center, gender education portal, departments of gender studies, “Gender Open University” made an important contribution to improving social work in higher education institutions; activities of social and psychological services of higher education institutions that actively monitor gender education using questionnaires, questionnaires, methodology “Gender audit of educational institutions” and others, involving student youth in identifying signs of discrimination based on sex, segregation and polarization, gender stereotypes in particular; the recognition of various forms of discrimination in educational content, following the example of the experience of anti-discrimination examination of educational content. The obtained results are the basis for creating favorable conditions for the professional development of future professionals in higher education on the basis of gender equality and non-discrimination.

Key words: gender education, gender development index, social work, social projects, gender education center.

УДК 791.43/45

С. Н. Погасий

аспирантка I курса

Международного гуманитарного университета

г. Одесса, Украина

АНАЛИЗ РАЗНООБРАЗИЯ ЖАНРОВ В ФИЛЬМАХ К. МУРАТОВОЙ

Аннотация. Статья посвящена изучению жанрового разнообразия и эволюции жанра в творчестве украинского режиссера Киры Муратовой, принадлежащей к авторскому кинематографу рубежа XX–XXI вв. Понятие «авторское кино» в постсоветских странах сформировалось позднее, чем за рубежом – только в конце XX века, несмотря на то, что первых «авторов» кинематографа можно найти и в эпоху советского немого кино – это получившие мировое признание Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко. Данное понятие впервые появилось на страницах советских СМИ в годы перестройки, когда на экраны хлынули фильмы, долгое время лежавшие на «полках», таким образом разделив советский кинематограф на авторский (не прошедший цензуру и сложенный на «полку») и жанровый (госзаказ, идеализировавший советские реалии). До сих пор одной из характеристик авторского кинематографа является расширение устоявшихся, общепринятых границ жанра. Отечественное киноведение на данный момент не имеет специальных исследований по функционированию разнообразных

жанров в авторском кинематографе. Анализировать авторское кино с точки зрения жанра довольно сложно, ведь зачастую оно делается на стыке смешения различных жанров или же идет «от противного» и буквально разламывает традиционный жанр на куски. То есть при анализе таких фильмов, принадлежащих к авторскому кино, разговор должен идти не только о выборе жанра режиссером-автором, а о живом взаимодействии творца с жанром, его осмысление и переосмысление жанровой структуры, своего рода игрой и заигрыванием с разными жанрами. Именно в таком ключе следует изучать творчество Киры Муратовой, которую можно назвать легендарным режиссером, на данный момент внесшим наиболее значительный вклад в развитие национального украинского кино в постсоветский период. Данная работа имеет четкую структуру и призвана последовательно осветить ключевые вопросы жанра и авторства в украинском кинематографе и, в частности, в творчестве Киры Муратовой. Она начинается с освещения жанровых тенденций украинского кинематографа рубежа XX–XXI вв., продолжается в аналитической части по изучению эволюции кинематографического жанра в творчестве Киры Муратовой как представителя украинского авторского кинематографа, на основе вышеизложенного завершается выявлением индивидуальных черт фильмов Киры Муратовой в контексте авторского кинематографа в целом.

Ключевые слова: проблема жанра, авторский кинематограф, эволюция жанра в творчестве Киры Муратовой, украинский кинематограф, постсоветский кинематограф.

Постановка проблемы. Вопрос феномена жанрового разнообразия в творчестве украинского режиссера Киры Муратовой недостаточно исследован. Актуальность данной работы заключается в осмыслении влияния разнообразных жанров на киноэстетику режиссера, ведь разнообразие и многообразие жанров в фильмах Киры Муратовой поражает. В основу данного исследования легли работы признанных исследователей творчества Киры Муратовой, таких как З. Абдуллаева, А. Долин, М. Ямпольский и др.

Цель статьи – проанализировать эволюцию кинематографического жанра в творчестве Муратовой с первых ее самостоятельных полнометражных работ, ставших классикой кинематографа, до финальных шедевров ее творчества в контексте авторского кинематографа.

Изложение основного материала исследования. Строго говоря, чисто украинский кинематограф получил свое развитие уже в постсоветском пространстве и логично вытекает из предшествующего советского кинематографа. И в техническом, и в идейном плане украинскому кинематографу было суждено иметь тот же непростой вектор развития, что и кинематографу других стран, ранее входивших в СССР. Первые годы существования отдельного украинского кинематографа пришлись на годы экономического кризиса и характеризуются упадком киноиндустрии, на экранах появлялось большое количество исторических фильмов и боевиков невысокого качества. Начиная с 2000-х украинский кинематограф начал потихоньку возрождаться, что было заметно и по количественным, и по качественным показателям, хотя жанровое предпочтение снимать преимущественно исторические драмы у кинематографистов сохранилось. Период с 2010-х по настоящее время характеризуется самоопределением украинского кинематографа на мировой арене – произошел значительный подъем в различных сферах кинематографа: и в документальном, и в жанровом, и в фестивальном кино, а кроме того, фильмы стали в большей степени окупаться, а кинотеатры наконец набирать полные залы на современные отечественные киноленты [9]. Коммерчески успешное кино – это без сомнения мощный результат, но не показатель. Гораздо более прогрессивным всегда было и остается украинское авторское кино.

Основной особенностью постсоветского кинематографа в целом можно назвать появление большого количества фильмов, созданных режиссерами-авторами, представляющими личностный взгляд на мир, индивидуальную рефлексию, и посвященных острой социальной проблематике, причем как новыми, так и снятыми наконец с «полки» старыми. Такие фильмы выделились в особую группу на контрасте с массовыми жанровыми фильмами, которые «разрешало» правительство и которые всячески пропагандировали просоветские взгляды. Среди фундаментальных «новых» украинских режиссеров-авторов в первую очередь следует назвать Киру Муратову, которая после десятилетий притеснений советским киноначальством в 1990-е и 2000-е годы стала одним из самых плодовитых украинских режиссеров. На данный момент имя Киры Муратовой прочно ассоциируется как у критиков, так и у зрителей с авторством и независимостью.

Для того чтобы проследить эволюцию кинематографического жанра в творчестве Муратовой, следует начать анализ с первых ее самостоятельных полнометражных работ, ставших классикой кинематографа. М. Ямпольский объединяет в общность три таких фильма – «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971) и «Познавая белый свет» (1979), поскольку все они «близки традиционному повествовательному кино в тех его формах, которые сложились в СССР к 1960-м годам» [10, с. 45], и посвящены теме любви, которая утратит серьезность для следующих ее фильмов. А. Плахов довольно точно определяет два культовых

фильма ранней Муратовой «Короткие встречи» (1967) и «Долгие провода» (1971) как «бесхитростные и при этом слегка манерные «провинциальные мелодрамы» о простых людях и их простых чувствах» [6]. Действительно, Муратова активно использует в них крупные планы, подчеркивая детали и фрагменты, вязко перемешивая эмоции, воспоминания и мечты женщин. От этого приема в дальнейшем она откажется, как и от самого мелодраматического жанра – более или менее классического.

Зрелое творчество Муратовой начинается с двух фильмов – «Среди серых камней» (1983) и «Перемена участи» (1987), оба из которых являются вольными экранизациями. Интонационно фильмы похожи, но в жанровом своеобразии последнего из них можно увидеть некий мост, связывающий предыдущие мелодраматичные фильмы Муратовой с тяжелым, жестким «Астеническим синдромом» (1989). В. Гульченко отмечает в данном случае «преодоление жанра внутри жанровой модели, с прорывом сквозь мелодраму к драме» [2]. «Астенический синдром» – несомненный шедевр, признанный манифест эпохи, во многом определивший авторскую стилистику Муратовой, переломный – быть может, кульминационный – момент в ее творчестве. За ним градус суровости и серьезности значительно понижается, остается разве что определенный цинизм и скепсис. Появляется «Чувствительный милиционер» (1992) – «приторно-сентиментальная пародия» [10, с. 293], затем «Увлеченья» (1994) – «самое светлое произведение в творчестве К. Муратовой, наполненное воздухом, движением, яркими красками и неповторимой иронией» [5], и наконец «Три истории» (1997) – «черная комедия» [10, с. 293] или «синтез трагифарса и иронической комедии» [5]. За ними наступает плодотворная для Муратовой эпоха нулевых с первым фильмом «Второстепенные люди» (2001), который исследователи определяют как «черный фарс» [10, с. 293] или «жизнерадостный фарс о злключениях трупа» [3]. А. Долин вместе с тем обобщает жанровое своеобразие «Второстепенных людей» «с комиками из труппы «Маски-шоу» [3] и «Настройщика» (2004) – «интеллигентского элегически-плутовского» [3] – как характерное в этот период обращение Муратовой к «народным» жанрам.

М. Ямпольский выделяет в отдельный поздний период творчества Муратовой фильмы «Чеховские мотивы» (2002), «Настройщик» (2004), «Два в одном» (2007), «Мелодия для шарманки» (2009), называя их «более объемными», что в первую очередь «выражается в более сложной связи фильмов с канонами жанров» [10, с. 293].

А. Долин особенно отмечает фильм «Чеховские мотивы» (2002), находя в нем осовремененную мещанскую драму героев чеховского рассказа «Тяжелые люди» и превращенную в фарс чеховскую драму в одном действии «Татьяна Репина» – реальность на глазах у зрителя постепенно становится абсурдной. Исследователь Н. Кириллова сводит весь фильм к жанру трагифарс [5]. Абсурдная реальность разворачивается и в следующем театрализованном фильме Муратовой «Два в одном» (2007), состоящем из двух практически не связанных по сюжету новелл, вкупе производящие сильное эмоциональное ощущение. Первую новеллу можно определить как «черный анекдот про изнанку театра, закулисье, где разыгрываются совершенно шекспировские страсти», вторая новелла – реалистичный театральный спектакль. Кроме всего, вторая новелла фильма «Два в одном» близка к рождественскому (или святочному) жанру, поскольку её действие происходит в канун Рождества. Но по-настоящему воплощает этот жанр повествования следующий за ним по хронологии фильм «Мелодия для шарманки» (2009), который М. Ямпольский называет «первым открытым жанровым экспериментом в её творчестве» [10, с. 423]. Кроме того, что сам фильм заявляется как святочный, весь его сценарий подчинен канону рождественского рассказа. Н. Елисеев в своей статье также справедливо отмечает, что в самом фильме проговариваются его литературные предшественники: «Богатый праведник объясняет своей жене по телефону: «Ну, такой мальчик, ну из Диккенса, Достоевского...» [4].

Сама Муратова отмечала сходство «Мелодии для шарманки» со сказкой Андерсена «Девочка со спичками», которая является более поздним, нетипичным примером святочного рассказа, традиционно восходящего к «Рождественской песни» Ч. Диккенса, – ведь сказка кончается не хеппи-эндом, а смертью героини. Тем не менее, у Андерсена эта смерть воспринимается как освобождение, дающее надежду на благополучие после смерти – на небесах, а в её фильме никаких надежд нет. Многие исследователи находят сюжетное сходство фильма «Мелодия для шарманки» с рассказом Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке», только разворачивается он в другой системе координат – гиперреалистичной. М. Ямпольский называет это пространство «современным рынком», пришедшем на смену рождественскому раю. В художественном пространстве, созданном Муратовой, вера полностью утрачивает смысл и, в свою очередь, это приводит к краху всей жанровой схемы. Муратова оказывается ближе к материалистичному Горькому, чем к религиозному Диккенсу или Достоевскому, что подтверждается финальным аккордом «А был ли мальчик? Может и мальчика не было никакого?» (прямая цитата из романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»), вложенным в уста феи, неспособной сотворить чудо в жестокой капиталистической реальности.

Последние два фильма Муратовой – «Мелодия для шарманки» и «Вечное возвращение» – А. Долин называет «фильмами-прощаниями» [3], хотя и признает их абсолютную жанровую несхожесть – они фактически противоположны друг другу. Фильм «Мелодия для шарманки» наделен трагизмом, условностью, повествовательностью, присущими рождественскому рассказу, а «Вечное возвращение» – «легкая, воздушная и поэтичная комедия в вариациях» [3], в сюжетной основе которой лежит повторяющаяся с разной интонацией трагикомическая притча [5].

Своим творчеством Кира Муратова, снявшая большую часть своих работ в Украине, обогатила палитру стиля украинского киноискусства, привнесла в него особую манеру изложения художественного материала. Уже с первых работ Муратова отличалась незаурядным творческим мышлением. Реальность в ее режиссерской интерпретации нередко возникает парадоксальной, абсурдной, что достигается благодаря сочетанию философского осмысления бытия с эстетикой гротеска. Привычные общехудожественные символы приобретают новую трактовку. К указанным символам и смысловым канонам относятся и те, которые созвучны с эстетическими принципами жанров, используемых ей. Они по-разному интерпретированы, задействованы в соответствии с творческими задачами: в синтезе с ироническим отношением к героям и ситуациям или, наоборот, для влияния и эмоциональной окраски сцен или эпизодов.

Украинская исследовательница авторского кинематографа Г. Погребняк называет отношение Муратовой к канонам драматургии предвзятым, поскольку главным в их содержании «является не сюжет, и не судьбы героев, а динамичное движение мутных подсознательных потоков» [7]. На примере фильмов К. Муратовой она рассматривает одну из имеющихся современных моделей кинематографического авторства. Погребняк считает такой кинематографический образ реальности гипертрофированным и даже «извращенным», поскольку автор намеренно деконструирует ее до искажения, попутно манипулируя зрителем: «Режиссер настойчиво доказывает, что ее кино представляет интерес лишь с точки зрения выявления зависимости знаковой природы киноязыка и влияния его на образование символических абстракций как средства передачи творческого замысла автора, точнее, его душевного состояния в том мире, из которого постоянно стремится вырваться» [7].

Альтернативную оценку творчеству Киры Муратовой даёт З. Абдуллаева, рассматривая ее, в отличие от Погребняк, не супротив авторской режиссуре первой трети XX века, а в контексте нее: «Муратова тяготеет к перепадам. С одной стороны, не чужда аттракционности – спасибо Эйзенштейну, а с другой – отвечает за ультрареализм, замешенный на гротеске. Мистерия и буффонада, документ и трагифарс. Смешение жанров. Все фильмы, кроме «Настройщика», построены жанрово прихотливо. Кира Георгиевна сплетает стилистически разноперые фрагменты, жанровые осколки и метает актеров взад-вперед, влево-вправо. Для нее небезразличны также коллизии лица и маски. Эти коллизии становятся предметом обсуждения, особенно в монологах, когда персонажи как будто выключаются из сюжетных перипетий и пускаются в сновидческие, поэтические или исповедальные путешествия» [1].

Выводы. Так или иначе авторский кинематограф на то и авторский, чтобы всегда вызывать споры, провоцировать на рефлексию. Его очень трудно уложить в любые рамки – даже пространственно-временные. Фильмы Киры Муратовой до сих пор привлекают исследователей неоднозначностью режиссерского почерка и художественной мысли, но именно в этом их неугасимый пульс, именно поэтому они до сих пор цепляют искусствоведов и, главное, зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З., Зинцов О. Кира Муратова: сверхреалистка. *Театр*. 2014. № 17 URL: <http://oteatre.info/kira-muratova-sverhrealistka/> (дата обращения: 12.10.2020).
2. Гульченко В. Между оттепелями. *Искусство кино*. 1991. № 6. URL: <https://chapaev.media/articles/10693> (дата обращения: 12.10.2020).
3. Долин А. Домашний кинотеатр: Кира Муратова. *Meduza*: сайт, 14.06.2020. URL: <https://meduza.io/slides/domashniy-kinoteatr-kira-muratova> (дата обращения: 12.10.2020).
4. Елисеев Н. Красное рождество. *Сеанс*: сайт, 08.04.2010. URL: <https://seance.ru/articles/melodia-sharmanka/> (дата обращения: 12.10.2020).
5. Кириллова Н.Б. Экзистенциальный мир Киры Муратовой. *Вестник ВГИК*. Т. 11. 2019. № 4 (42). URL: <https://vestnik-vgik.com/2074-0832/article/download/20414/16673> (дата обращения: 12.10.2020).
6. Плахов А. Длинная дистанция: Кира Муратова. *Сеанс*: сайт, 03.08.2018. URL: <https://seance.ru/articles/dlinnaya-distanciya-kira-muratova/> (дата обращения: 12.10.2020).
7. Погребняк Г.П. Режиссерский кинематограф как базовая модель современного авторского кино. *Культура и образование*. Декабрь 2013. № 4. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2013/12/1129> (дата обращения: 12.10.2020).
8. Рублик Д.А. Авторское кино в России. Своеобразие художественного решения (на примере творчества Киры Муратовой): выпускная квалификационная работа. Омский государственный университет

- им. Ф.М. Достоевского. Факультет культуры и искусств, кафедра кино-, фото- и др. Омск. 2017. 101 с. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=492279> (дата обращения: 12.10.2020).
9. Сумароков А. Современное украинское кино: поиск идентичности в условиях постоянной политической турбулентности. *Postcriticism*: сайт, 01.10.2019. URL: <https://postcriticism.ru/ukraine/> (дата обращения: 12.10.2020).
10. Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. 544 с.

С. М. Погасій. Аналіз різноманітності жанрів у фільмах К. Муратової. – Стаття.

Анотація. Стаття присвячена вивченню жанрового розмаїття та еволюції жанру в творчості українського режисера Кіри Муратової, яка належить до яскравих представників авторського кінематографа на стику ХХ–ХХІ ст. Поняття авторського кіно в пострадянських країнах сформувалося пізніше, ніж за кордоном, тільки наприкінці ХХ століття. Хоча перші «автори» кінематографа з'явилися ще в епоху радянського німого кіно. Це такі режисери, як Сергій Ейзенштейн і Олександр Довженко, які отримали світове визнання та популярність. Поняття «авторське кіно» вперше з'явилося на сторінках радянських ЗМІ в роки перебудови, коли на екрани хлинули фільми, які тривалий час пролежали на «полицях» кіноархівів. Ці прем'єри розділили радянський кінематограф на авторський (що не пройшов цензуру і був покладений на «полицю») і жанровий (держзамовлення, в якому ідеалізували радянські реалії). Досі однією з характеристик авторського кінематографа є розширення сталих, загальноприйнятих меж жанру. Вітчизняне кінознавство нині не має спеціальних досліджень щодо функціонування різноманітних жанрів в авторському кінематографі. Аналізувати авторське кіно з точки зору жанру досить складно, адже найчастіше воно створюється на стику змішання різних жанрів або ж іде «від протилежного», буквально подрібнює традиційний класичний жанр на шматки.

У разі аналізу таких фільмів, що належать до авторського кіно, йдеться як про технічний вибір жанру творцем, так і про живу взаємодію творця з кінематографічним стилем, його осмислення і переосмислення жанрової структури, свого роду грою і заграванням з різними видами екранного висловлювання.

Саме в такому ключі слід вивчати творчість Кіри Муратової, яку я впевнено хочу назвати легендарним українським режисером, адже вона внесла найбільш значний внесок у розвиток національного, українського кіно в пострадянський період. Ця робота має під собою чітку структуру і покликана послідовно висвітлити ключові питання жанру й авторства в українському кінематографі та зокрема у творчості жінки-режисера. Вона починається з висвітлення жанрових тенденцій українського кіномистецтва кордону ХХ–ХХІ ст. Логічно перетікаючи в аналітичну частину з вивчення еволюції кінематографічного жанру в творчості Кіри Георгіївни як представника українського авторського кіно. На завершення на основі вищевикладеного я визначаю індивідуальні, неповторні особливості кіномови та авторський почерк фільмів Кіри Муратової у контексті авторського кінематографа загалом.

Ключові слова: проблема жанру, авторський кінематограф, еволюція жанру в творчості Кіри Муратової, український кінематограф, пострадянський кінематограф.

S. Pohasiy. Analysis of the variety of genres in the films of K. Muratova. – Article.

Summary. The article deals with the study of the genre diversity and evolution of the genre in the work of the Ukrainian director Kira Muratova, who belongs to the author's cinema at the turn of the XX–XXI centuries. The concept of auteur cinema in post-Soviet countries was formed later than abroad, only at the end of the 20th century. Although the first “authors” of cinema appeared in the era of Soviet silent cinema. These are such directors as Sergei Eisenstein and Alexander Dovzhenko, who have received worldwide recognition and fame. This concept of “auteur cinema” first appeared on the pages of the Soviet media during the years of perestroika, when films flooded onto the screens that had been on the “shelves” for a long time. These premieres divided Soviet cinema into author's (uncensored and stacked on a “shelf”) and genre (state order, idealizing Soviet realities). Until now, one of the characteristics of auteur cinematography is the expansion of the well-established, generally accepted boundaries of the genre. Domestic film studies currently do not have special studies on the functioning of various genres in auteur cinema. It is rather difficult to analyze auteur cinema from the point of view of the genre, because it is often done at the junction of mixing different genres, or it comes from the opposite, and literally breaks the traditional genre into pieces.

When analyzing such films that belong to auteur cinema, we are talking about both the superficial choice of the genre of the filmmakers-author, and the living interaction of the creator with the cinematic style, his understanding and rethinking of the genre structure, a kind of game and flirting with different types of on-screen utterance.

It is in this vein that one should study the work of Kira Muratova, whom I confidently want to call a legendary Ukrainian director, because she made the most significant contribution to the development of national, Ukrainian cinema in the post-Soviet period. This work has a clear structure and is designed to consistently sanctify the key issues of genre and authorship in Ukrainian cinema and, in particular, in the work of Kira Muratova. It begins with the coverage of genre trends in Ukrainian cinema at the turn of the XX–XXI centuries, logically flowing into the analytical part of the study of the evolution of the cinematic genre in the work of Kira Georgievna, as a representative of Ukrainian auteur cinema. In conclusion, on the basis of the above, I define the individual, unique features of the film language and the author's handwriting of Kira Muratova's films in the context of auteur cinema in general.

Key words: problem of genre, auteur cinematography, evolution of the genre in the work of Kira Muratova, Ukrainian cinematography, post-Soviet cinematography.