

**Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
Національна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8846-4939

**ФІЛЬМИ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ ЯК  
РЕПРЕЗЕНТАНТИ АВТОРСЬКИХ СВІТОГЛЯДНИХ  
МОДЕЛЕЙ У МІЖКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

**Анотація.** У статті розглядаються фільми українських режисерів у контексті престижних міжнародних кінофестивалів, їх шлях до світової дистрибуції, міжнародних кіноринків, цільової аудиторії. З'ясовано, що особливістю сучасних міжнародних кіноглядів є актуалізація тенденції прискіпливого погляду митця на світ, а також підсилення авторсько-режисерського начала, що відображає власний життєвий досвід, характер та спосіб світосприйняття та світовідображення екранного постановника у процесі творення авторської світоглядної моделі. Обґрунтовано здатність українських кінематографістів вести злободенний мистецький діалог із світовою спільнотою всеосяжними засобами авторських фільмів. Визначається належне й почесне місце українських авторських кінострічок у міжнародному фестивальному обширі. Простежується процес входження вітчизняних авторських фільмів у міжнародний фестивальний контент із метою системного поширення інформації про культуротворчі зміни в

українському законодавстві щодо підтримки кіновиробництва та кінопрокату; маніфестації характерного художнього, естетичного, етичного, етно-національного спрямування українського кіномистецтва, зокрема, авторського; демонстрації високого рівня професійної підготовки та мобільності українських кінематографістів; ознайомлення з екранною продукцією представників різних, впливових на світовому ринку, компаній-дистрибуторів; налагодження міжнародних фінансових і творчих зв'язків у галузі виробництва копродукції; розбудова кінематографічної галузі в Україні. Встановлено, що відзначення українських кіномитців нагородами престижних міжнародних кінофестивалів категорії «А» є свідченням спроможності вітчизняних майстрів, маніфестувати національні пріоритети, висвітлювати глобальні й локальні суспільні проблеми, спілкуватись із міжнародною громадськістю універсальною кіномовою.

Обґрунтовано, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє конкурентноздатність вітчизняного авторського кіно в сучасному міжкультурному середовищі, а, отже, затребуваність на світовому кіноринку; активно й поступово впливає на формування національних брендів «український кінематограф», «український авторський кінематограф», сприяє створенню у потенційних бізнесових партнерів стійкого позитивного образу України як кінокраїни з потужним творчо-виробничим на геополітичним потенціалом. Аргументовано, що неабиякий успіх Фестивалів українського кіно в країнах зарубіжжя свідчить про те, що вітчизняні авторські фільми виступають складником міжкультурної співпраці, дієвим інструментом національної культурної політики України в галузі виробництва копродукції, сприяючи творенню її іміджу як

кінематографічної країни та інтегруванню у світовий культурний обшир.

**Ключові слова:** український кінематограф, режисер, рефлексія, авторське кіно, кінофестиваль, міжкультурне середовище, копродукція.

**Вступ.** Сьогодні міжнародні кінофоруми, виступаючи засобом поширення інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні (коли за кілька днів можна побачити панораму життя в різних країнах світу), слугують підтвердженням того, що кожна держава сама обирає та презентує певну функціональну значущість того, що відбувається в межах її культурної політики як сукупності принципів, механізмів, заходів, спрямованих на створення умов для повноцінного культурного розвитку суспільства на максимальне можливе забезпечення основної ролі культури в розвитку самореалізації сутнісних сил людини, гуманізацію суспільства, забезпечення культурних потреб громадян, а ще тієї специфічної царини публічного політичного процесу, що має відзеркаловати основні принципи й цінності в культурному житті на міждержавному, національному та місцевому рівнях.

Разом із тим, важливою складовою міжнародних кінофорумів є пізнавальна компонента, яку слід розглядати як таку творчу діяльність і учасників, і глядачів кінофоруму, що спрямована на отримання достовірних знань про відтворювану в екранному творі картину світу, образ світу. Нагадаємо, що найпродуктивнішим для кінофестивалів, зокрема міжнародних, є, по-перше, їх поліфункціональність, а по-друге, чітке співвіднесення функцій, які виконує кінофестиваль, із загальноестетичною моделлю призначення мистецтва, чому до певної міри сприяє імідж кінофоруму. Зрозуміло, що при всій значущості теоретичних аспектів як проблем

багатофункціональності кінематографу, так і їх практичного значення, приміром, для художньо-мистецької критики, трансформувати й адаптувати функції кіно (відображення чи то відтворення дійсності, пізнавальну, ідеологічну, міфологічну, компенсаторну, виховну) у сферу фестивального руху досить складно. Проте враховувати їх при організації та проведенні кінофоруму необхідно, що дає нам підстави вказати на ті завдання, які покликаний вирішувати фактично кожний такий захід, а саме: активно сприяти стимуляції професійного зростання молодих кінематографістів у процесі інтеграції їх творчості у світовий кінопроцес шляхом демонстрації стрічок на фестивалі, організації зустрічей із провідними критиками й фахівцями кінематографічної галузі; забезпечувати розширення, поглиблення та зміщення професійних та економічних міжнародних зв'язків (у процесі творення спільної міжнародної копродукції) кінематографістів із закордонними колегами шляхом проведення в межах кінофорумів семінарів і майстер-класів. Крім того, організатори кінофестивалів мають також прагнути до збереження та розвитку творчих традицій власних шкіл кінематографу й підтримки їх міжнародного престижу; сприяти розвитку інтересів широкої глядацької аудиторії до національного кінематографу через популяризацію творчості вітчизняних продюсерів, кінорежисерів, акторів, кінооператорів, художників, а також ознайомлювати громадськість із новими міжнародними кінопроектами, адже проведення фестивалів відіграє значну роль у корпоративному спілкуванні, дає можливість кінематографістам ознайомитися з новими роботами, обговорити актуальні напрями й тенденції розвитку кіномистецтва та культури загалом, економічні, політичні, соціальні, організаційно-правові проблеми художньої

діяльності сучасного культурно-мистецького життя у світовому просторі.

**Постановка проблеми.** Попри чи не домінуючу значимість сучасних кінотехнологій, головною прикметою нинішніх міжнародних кінофорумів є поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а також посилення авторського начала, що передовсім відображає набутий життєвий досвід, характер світосприйняття та світовідтворення режисера-постановника. Відмітимо, що український авторський кінематограф як складник національної культури містить специфічні особливості у відображені національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж, нинішня затяжна криза, яку переживає «десята муз» в Україні, є наслідком не тільки несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, але й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. При цьому держава, як вказує українська культурологиня О. Копієвська, яка «не має потенційної можливості сформувати уявлення про національну культуру як могутній бренд, приречена на постійне утвердження себе у світі». У монографії «Трансформаційні процеси в культурі сучасної України» авторка доводить, що «культурний аспект національного іміджу є незамінним і винятковим, оскільки тісно поєднаний із країною, її минулим, духовним і культурним розвитком, тоді як національна культура, її бренд у світі, дозволяє визначити унікальність країни» [9, с. 252]. Таку «унікальність країни» за допомогою авторських фільмів українські кінорежисери нині широко презентують в міжкультурному середовищі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми функціонування міжнародних кінофорумів, їх роль у налагодженні міжкультурних зв'язків, а також участь

у них кінорежисерів, що активно репрезентують авторські світоглядні моделі в міжкультурному середовищі, глибоко висвітлюються в дослідженнях таких теоретиків і практиків культури й екранних мистецтв, як: К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Я. Грановська, Д. Зубенко, П. Жессаті, Л. Журавльова, А. Кедбері, Т. Клерк, А. Крисальна, Т. Кохан, Л. Новікова, О. Овчарук, О. Першко, О. Роднянський, С. Слєпак та інші.

Слушними видаються нам розмисли Я. Грановської, яка в роботі «Кінофестиваль як соціокультурний феномен» зазначає, що «репрезентація різними країнами світу своєї кінопродукції на кінофестивалях і є, з одного боку, поширенням інформації про спрямованість кінематографу конкретної країни та про рівень професійної підготовки її кіномитців». Авторка артикулює слушну думку про те, що коли йдеться про можливості фестивального показу, то варто зважити на те, що «країна не лише презентує краще з того, що створене протягом року, а й намагається щонайширше представити фільмовий продукт потенційним, зацікавленим у подальшій співпраці дистрибуторам, що розповсюджуватимуть певний кінопродукт у світовому прокаті, а отже, кошти, затрачені на виробництво, хоча би частково повернуться виробникам» [5, с. 120]. На переконання Л. Новікової, міжнародний фестивальний рух «продовжує відігравати помітну роль у політичному житті світу. Одним із найпоширеніших варіантів є підтримка кіномитців, які стають жертвами політичних утисків». У роботі «Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів» дослідниця вказує, що на «цьому терені значна кількість кінооглядів взаємодіє з міжнародними організаціями, передусім Amnesty International» [11, с. 99]. Тоді як О. Овчарук у статті «Культурна дипломатія: теоретичний і прикладний аспекти» доводить, що саме в екранних роботах, презентованих на міжнародних

кінофестивалях, слід вбачати дісвій «інструмент для реалізації національних інтересів» [12, с. 67].

**Метою статті** є обґрунтування цінності українських авторських фільмів як культурно-мистецьких і ринкових продуктів через презентацію в контексті міжнародних кінофорумів.

**Виклад основного матеріалу.** Зазвичай режисери-автори презентують на міжнародних кінофорумах фільми, які створені не з метою швидких радикальних змін та впливу на суспільні процеси. У такий спосіб вони передовсім рефлексують певні бальзові проблеми сучасного їм суспільства, використовуючи сучасність як матеріал для авторських роздумів і меседжів, презентованих у власних світоглядних кінематографічних моделях.

Своєрідною «рефлексією» можна назвати й кінострічку участника багатьох міжнародних кінофестивалів – Мирослава Слабошицького «Ядерні відходи», що 2012 р. знову презентував Україну з непривабливого боку. Імовірно, що приз «Срібний леопард» 65-го кінофоруму в Локарно (розрахований на відкриття нових імен) дістався режисерові (який на момент створення фільму не мешкав в Україні) тому, що він зміг відчути й відобразити не тільки те, що цікаво західному суспільству, а й те, що болить українським громадянам.

Важко судити, яке враження справив вказаний фільм (презентований у конкурсній програмі «Леопард майбутнього») на мало не святкову туристичну публіку, що невимушено посіла місця в кінотеатрі під відкритим небом на П'яцца-Гранде в оточенні живописних краєвидів? Прикметно, що кіноогляд у Локарно належить до того типу, що «жодним чином не впливає на специфічні кінопроцеси», проте дає «можливість підключитися до загальноосвітніх культурних процесів, на кілька днів зажити святковим життям». До того ж, «якби не кінофестиваль, то хто б знат

про тридцятитисячне швейцарське містечко Локарно (навіть деякі села поблизу Києва налічують більше жителів)» [16, с. 22]. Цей факт робить ще більше честі кінострічці М. Слабошицького, що є елементом патріотичного проекту «Україно, goodbye», присвяченого глибинним причинам, що спонукають мільйони українців виїжджати за кордон у пошуках кращого життя. Прикметно, що, представляючи в «Ядерних відходах» авторську оповідь-спостереження про непримітні робочі будні пересічних героїв – водія та пралі, які (через неможливість знайти іншу роботу) лишились на батьківщині в зоні відчуження, режисер-новатор у зображені «безпросвітності» їхнього буття в тяжкій праці (адже хтось має її виконувати), підпорядкованій нищівному у своїй монотонності ритму на чорнобильському об'єкті, піднімається до вершин глибоко усвідомленого розуміння трагедії українського народу й, разом із тим, стимулює інтерес світової кіногромадськості, стаючи бажаним на численних міжнародних кінофестивалях: «Ökofeszt IFF» (Угорщина), «Le Festival international du film d'environnement de Paris» (FIFE) – Франція, «El festival internacional de cine documental y cortometraje de bilbao – ZINEBI» (Іспанія), «International Film Festival Rotterdam, IFFR» – Нідерланди, «Belgrade Documentary and Short Film Festival» («FEST») – Сербія, «Split International Festival of New Film» (Хорватія) та ін. При цьому цікавою видіється думка, що «якби вітчизняна інтелігенція не була зайньта пошуками автентичного українського шляху в Європу, не намагалась відокремити національну ідею від державницької, від політичного праксису, а навпаки, навертала народ до влади, а влада була б життєздатною, ми були б ближче до Європи. Сьогодні ж, взаємодіючи із Заходом, ми переважно обмінюємося симулякрами: вони про нас, ми про них, конструкуюмо ілюзорну реальність, вважаючи її дійсністю» [2, с. 135].

Звісно, «Ядерні відходи» – не єдина кіноробота, якою в останні роки було представлене українське кіно на МКФ у Локарно. Так, приміром, на означеному 70-му ювілейному швейцарському форумі 2017 р. фільм «Випуск'97», кінодрама П. Острікова (члена як об'єднання «Сучасне українське кіно», так і Європейської кіноакадемії), була продемонстрована в конкурсній програмі «Pardi di domani» («Леопарди майбутнього») і виборола відзнаку «Junior Jury Award» (Молодіжного журі) – за найкращий короткометражний фільм («Premio Giuria dei Giovani»). Прикметно й дивно водночас, що досить нехитра й достатньою мірою депресивна авторська стрічка молодого митця про двох колишніх однокласників Романа й Людмилу (життя яких, попри мрії, так і не склалось, як гадалось, а майбутнє уявляється далеким від оптимізму) була помічена й відзначена грошовою премією (у розмірі 1500 швейцарських франків) Департаментом освіти, культури і спорту швейцарського кантону Тічино.

Того ж таки 2017 р. фаворитом МКФ у Локарно стала й україно-італійська комедійна стрічка Андреа Маньяні «Ізі». На цьому форумі й відбулась її світова прем'єра в найбільшій (на 3000 місць у залі) у межах конкурсної програми «Concorso Cineasti del presente» («Конкурс справжніх кінематографістів»), а надалі вона стала учасником і переможницею численних престижних міжнародних кіноглядів (зокрема й у Венеції). При цьому слід відмітити, що показ у Швейцарії веселої та водночас сумної кінооповіді про пригодницьку подорож в Україну далеко не молодого італійця Ісідоро, який чи не в усьому зазнавав цілковитих невдач, символічно відбувся незадовго до проведення в Києві Тижня швейцарського кіно. Відрядно констатувати, що вказаний фільм викликав такий інтерес передовсім у глядачів (що завзято аплодували його творцям), що, окрім основних переглядів (куди, попри

аншлаги, потрапили не всі охочі), програмній дирекції кінофестивалю довелось організовувати додаткові покази «Ізі», що є безпрецедентним випадком як в історії Локарнського кіногляду, так і українського (nehай виробленого в копродукції) кіно, представленого на фестивалях. Імовірно, саме тому фільм був номінований у п'яти категоріях, тоді як виконавець головної ролі Нікола Начеллі був удостоєний престижної відзнаки «Кращий актор» (Excellence Award), присудженої незалежними критиками «Boccalino d'Oro».

У межах спеціального показу на вказаному кіногляді того ж року відбулась демонстрація і копродуктивної (у співпраці кінематографістів Литви, Франції, України, Польщі) проникливої авторської драми про війну на Донбасі «Іній» Шарунаса Бартаса (представлену до того в Каннах у незалежній секції «Двотижневик режисерів» – «Quinzaine de Réaliseurs»), включену до лонг-листа Європейської кіноакадемії (European Film Academy), подану згодом (від Литви) на здобуття призу Американської кіноакадемії «Оскар» і, звісно, випущеної (як завше) в обмежений український прокат.

Повертаючись до творчості М. Слабошицького, вкажемо, що, представляючи свої кінороботи міжнародній громадськості, взиваючи по допомогу у вирішенні соціальних проблем, режисер-автор розділяє та переживає затяжне лихоліття рідного народу, з яким йому не впоратися самому. Проте, як зазначає Я. Підгора-Гвоздовський, той факт, що стрічку «презентували в одному з конкурсів Канського кінофестивалю, особисто для режисера не було чимось унікальним. Хоча, звісно, Канни – вершина визнання». Критик слушно вказує, що кар’єра українського кіномитця «вже до цього мала розлогий і яскравий вигляд, а запрошення фільму до Канн стало тільки черговою сходинкою у міжнародній фестивальній «небесній драбині»

режисера». Водночас у статті «“Плем’я”, сила форми» автор небезпідставно стверджує, що вказана кінокартина має вигляд чітко орієнтованої «на сучасні фестивальні тенденції – за тематикою, за формою, бо це така собі «чорнуха» з відвертими сценами сексуального та насильницького характеру (а фестивалі саме до такого кіно й спраглі) [13]. Своєю чергою К. Барабаш висловлює переконання, що «потрапляння фільму в Канни, а відтак і тамтешня перемога мало в кого залишили сумніви стосовно того, що це політичний крок, привітальний жест журі в бік України, злегка завуальоване визнання її правоти» [1]. Ми ж зі свого боку відмітимо, що, рефлексуючи численні больові проблеми сучасного українського суспільства в стрічці «Плем’я» (нагадаємо, спільному проектові України та Нідерландів), котрий є рекордсменом (безпрецедентним для українського кіно) – близько 50 міжнародних фестивальних нагород (які годі й перелічувати), український режисер зміг відчути й унікально відобразити не тільки те, чим переймається особисто, а й що болить його простим співвітчизникам. У чомусь упереджене ставлення як кінематографістів, так і частини глядачів до знакової кінострічки не завадило режисерові представити свою роботу міжнародній кіноспільноті, «голосно» (попри екранну німоту, яку К. Барабаш, як не дивно, назвала великою і сильною підмогою режисерові, щоби створити красиве кіно [1]), взиваючи по допомозу неповносправній і безправній молоді й разом із тим не рефлексучи, а накладаючи на статичну картинку закадровий, наповнений поетичним змістом текст про сенс буття – натомість змушуючи своїх героїв шукати його [8]. Висвітлюючи маловідомі факти стосунків глухонімих підлітків (з виконавцями ролей яких митець провів у репетиціях довгих три місяці) і їх «наставників» в інтернаті (своєрідній внутрішній державі) та поза його межами, митець чесно презентує (не спекулюючи) й не

намагаючись розжалобити глядача) своєрідну модель сучасного деморалізованого українського суспільства. Тоді як, на думку А. Кокотюхи, «середовище глухих режисер, швидше за все, обрав з однієї простої причини – на сто відсотків привернути увагу до фільму та прорватися. Все. Переможців не судять, навіть якщо задля перемоги використано прийоми, котрих дотепер ніхто не використовував і вже не вийде, бо тема закрита» [8].

З огляду на те, що, на переконання І. Зубавіної, «симптоматичною слід вважати актуалізацію негероїчного плану у фільмах кінця ХХ – початку ХXI століття» [7, с. 79] і той факт, що кінематограф кожної країни прагне віднайти свого героя, розділяючи та переживаючи драму рідного народу, М. Слабошицький виводить на екран непримітного самотнього й, на перший погляд, розгубленого юного героя Сергія (таку собі «маленьку людину»), який, здається, переймається лише власними переживаннями. У роботі «Повернення маленької “людини”» український філософ С. Пролесев відзначає, що такий герой «у його бідах і стражданнях, радощах і надіях – чудовий шанс для героя українського кінематографу. Учений переконаний, що вона («маленька людина») містить різноманітні художні, світоглядні можливості. Досліджуючи її життя, можемо запозичувати сюжети, за допомогою яких нескладно встановлювати «діагноз сучасному суспільству, виявляти проблеми та зміст існування в ньому, властиву йому систему цінностей» [17, с. 232].

Показово, що начебто «маленькій людині», а насправді такому собі сучасному «Яремі» (у виконанні Г. Фесенка – талановитого непрофесійного актора) постановник дає можливість не лише вижити (на відміну «від значної частини депресивних і деморалізованих герів нового українського часу» [8]), а й доручає, нехай надто

жорстоко, але діяти, нищачи зло й несправедливість у тому ворожому й огидному, полищеному толерантності світі, де він змушений виживати. При цьому якось зовсім не хочеться перейматися, що у виправданій сюжетом шокуючій сцені «хлопець карає Зло не в чеснім двобої, а коли воно спить і не може чинити опір, адже силу того Зла глядачі мали змогу бачити всі попередні сто двадцять хвилин екранного часу» [8]. Адже «толерантність у житті українського суспільства на сучасному етапі та історичній ретроспективі криється в ментальності української нації, у стереотипах поведінки, звичаїв, почуттів, вірувань, ідей, а домінантою ментальності є волелюбність і прагнення до свободи, тому що форсування українського етносу відбувалось у складних історичних умовах» [2]. То ж, оповідаючи трагічну історію (до того ж, «витримавши оповідь у доволі динамічному ключі» [13]) без саундтреків, титрів, звуку як вербальності (адже у фільмі «шумлять дерева, ревуть машини, гуркочуть предмети, які падають, вголос ридає від болю глухоніме дівча в місцевому підпільному абортарії, тут багато звуків, але немає найголовнішого – людського голосу і сказаних ним слів» [1]), а переважно універсальною мовою жестів (і превалюванням середніх планів), змушуючи глядача все дійство сприймати «лише очима». Показово, що в такий спосіб, «віддаючи 6% нашого вербалного життя на поталу 100%-й візуалізації» [13], автор, попри спокусу, навмисне уникає повчальності у висвітленні животрепетних проблем української нації, однак, пропонуючи публіці поставити себе на місце дійових осіб, ретельно виконує «завдання митця – піднести чистий художній образ героя сьогоднішнього дня» [4, с. 104]. Водночас М. Слабошицький, презентуючи формальну оригінальність фільму (з добре продуманою і розказаною історією, з її національною приналежністю до України як нового й маловідомого світового тренду) пропонує

фактично своєрідний кінематографічний «афродизіак» «для вихолощеного сучасного кінематографу», що й дає підстави констатувати його авторське новаторство, яке не впирається лише в жагу отримання численних призів, радість статусу «найскандальнішого фільму», а в бажання зрозумілою кіномовою «сказати нове та по-новому», що й вдалося митцеві, хоч і не без вад [13]. Тоді як, попри факт складності пошуку постмодерністської форми, К. Барабаш закидає митцеві, що з активним застосуванням естетських планів йому вдалося забезпечити «Плем'я» «всіма ознаками сміливої форми», проте автор не спромігся начинити запропоновану кіноформу «своїм, тільки їй властивим змістом» [1]. Усе ж, на нашу думку, світовий успіх фільму відбувся тому, що, прагнучи захистити передовсім молоде покоління України, режисер не лише стверджує особисте ставлення до дійсності, але небайдужий до того, яку роль у соціумі відіграватиме його фільм, що, попри зовнішню жорстокість, проникнутий саме гуманістичними ідеями.

Відрядно констатувати, що той не бачений для українського кіно бум (а «фільм визнав весь світ не тільки як успіх самого Мирослава Слабошицького, а й українського кіно загалом» [10]), який спричинила стрічка митця в міжнародному просторі (узявши участь у 110 МКФ), зокрема й закупівля «Племені» для показу в прокаті більш ніж у сорока країнах (Данія, Німеччина, Франція, США, Японія та ін.), попри полярні відгуки українських критиків (ба названого навіть «художньою спекуляцією» [1], зрештою, у себе на батьківщині режисера (разом із оператором В. Васяновичем) не лише був відзначений Державною премією України імені Олександра Довженка, став володарем титулу «Людина року 2014» (що надають за високі професійні та суспільно значимі досягнення), а й включено до складу Комітету з присудження Національної премії України імені Тараса

Шевченка. Хоч, звісно, як і годиться в Україні, високохудожня і найтитулованіша українська стрічка «Плем'я» через суб'єктивні причини так і не була висунута Оскарівським комітетом (що не підпорядковується ані Міністерству культури, ані Державному агентству з питань кіно) на здобуття премії Американської кіноакадемії в номінації «Кращий фільм іноземною мовою». То ж, виявляється, що картина, яка не випадково отримала найпрестижніші нагороди міжнародного Тижня критики на Каннському кінофорумі, як-то: головний Гран-при «Nespresso» (або «Nespresso Grand Prize»), премію «France 4 Visionary Award», а також виборола гранд (20 тисяч євро) від фонду «Gan» («Groupama Gan pour le cinema») на підтримку дистрибуції («Gan Foundation Support for Distribution») передовсім у Франції; картина, про яку захопливі відгуки писали такі видання, як: «New York Times», «The Film Stage», «Variety», «Indiewire», «An Other Magazine»; стрічка, що увійшла до багатьох списків кращих фільмів десятиліття (зокрема американських видань «Rolling Stone», «The Hollywood Reporter», «Film Comment», британського «Sight & Sound», французького «Ciné-Vue», міжнародного журналу художньої критики «Artforum» та ін.); кіноробота, права на показ якої (після «України у війні», «Майдану», «Люби мене» й ін.) були придбані американською VoD-платформою «Netflix»; картина, перегляд якої доступний на таких сервісах, як: «PlayStation», «Vudu», «Microsoft Store», «Amazon Instant Video», «Apple iTunes», «Hulu», «Google Play Movies»; фільм, що, дуже важливо, нарешті встановив абсолютний рекорд переглядів (у 2014 р.) серед українських кіноробіт (хоч, на думку А. Кокотюхи, репрезентуючи по суті своїй якісне жанрове кіно, не міг бути лідером прокату через суто авторський підхід до втілення [8]); картина, творців якої (продюсерів Ію Мислицьку й Олену Слабошицьку, оператора Валентина Васяновича та

звукорежисера Сергія Степанського зарахували до лав Європейської кіноакадемії (European Film Academy, EFA); стрічка, з якої, по суті, розпочався «підйом престижу нового українського кіно» [Барабаш ЕР], так і не стала переконливим свідченням того, що, зрештою, в Україні (попри багаторічні спроби) з'явився найоптимальніший шанс вибороти-таки омріянного «Оскара». Натомість перевагу, попри здоровий глузд і навіть прагматичний розрахунок, було віддано «шароварній» великобюджетній агітці «Поводир» Леся Саніна, що вкотре (і не випадково) програв двобій із американськими кіноакадеміками.

Здавалось би, сьогодні оцінювати багаторічної давнини такий собі поєдинок між «Племенем» і «Поводиром» є справою невдячною, мовляв, кінопроцес в Україні дійсно дуже повільно, але став набувати ознак руху як більш-менш послідовних дій, скерованих на отримання певного результату, тобто набувати прикмет того самого «processus». До того ж, фільми знімають, презентують, і вони здобувають нагороди на міжнародних фестивалях (хоч деякі з них, особливо молоді, нагороджують митців лише за присутність, тим самим висловлюючи вдячність за надану честь), стрічки демонструють у межах Тижнів (й інших заходів) українського кіно в різних країнах світу, зрештою, потроху вони продаються, маючи закордонну дистрибуцію. Тому навіщо ж ворушити те, що давно минуло? Проте потреба в тому все ж є. Адже актуальним залишається питання, яке саме українське кіно готові передовсім ідентифікувати у світі саме з Україною і на яку долю визнання варто сподіватись так званому «жанровому» українському фільмові. На нашу думку, полеміка фахівців (практиків, істориків і теоретиків кіномистецтва) в оцінці вказаних стрічок мала би чомусь навчити, щоби принаймні іноді уникати помилок. Так, приміром, Дмитро Десятерик упевнений, що з усіх полемічних сутічок навколо фільмів

«Поводир» і «Плем'я» можна було би зробити висновок про те, що більшість нашої інтелектуальної спільноти переконана: найтяжчий гріх у мистецтві – це «чорнуха», тоді як найбільша його перевага – «духовність». У статті «Нова мова і мова підмін» автор артикулює думку про те, що така традиція, імовірно, бере свої витоки ще в радянському минулому та впирається в згубну за свою суттю практику (як мистецтвознавчу, так і кіновиробничу, і дистрибуційну) навмисне підмінити безпосередній аналіз кінокартин у художньому плані (з точки зору виявлення творчої свободи, мистецької оригінальності, естетичного смаку, відчуття автором міри в розкритті теми) ідеологічною доцільністю. Натомість у вітчизняному культурно-мистецькому середовищі звикли обговорювати й оцінювати зміст фільмів, переймаючись приналежністю герой (які, потопаючи в надто відвертих і насильницьких сценах, живуть якось негарно) чи то до злочинців, чи то до маргіналів, для яких творці чомусь не передбачили щасливий кінець, що не дає змогу показати Україну більш привабливо. Нагадуючи, що героями (що мешкали серед суцільних руїн у нетрищах чи зубожілих кварталах) італійського неorealізму свого часу були представники соціального дна, Д. Десятерик висловлює переконання, що деяка частина тогочасних критиків також закидала кіномитцям незугарність відтворення італійських реалій, проте саме ця течія даної країни увійшла до всіх хрестоматій світу. Тож попри те, що українська хвиля авторського кіно (більш відома як поетичне кіно) була на рівні державницької політики придущена в 1970-х рр., «мабуть, у кожній кінематографії рано чи пізно настає час нового реалізму – надто ж у кінематографії, травмованій і заколисаній тоталітарним минулим». У своїх розмислах критик послуговується прикладом згадуваного нами вище феномену румунської авторської моделі «соціального кіна,

чиї представники справно збирають призи на найпрестижніших фестивалях», витримуючи нищівні нападки вітчизняних супротивників «чорнухи». То ж, на думку критика, оптимістичною є констатація того факту, що як відгук на давно визрілу потребу зміни естетичної парадигми в Україні з'явилась «нова реалістична хвиля», наповнена іншою екранною антропологією, яку вже не зможуть зупинити необґрунтовані «балашки про особливу українську путь у мистецтві». Констатуючи, що дотепер в українському кіно певним чином відсутні знання і розуміння людей, котрі «живуть тут і зараз», Д. Десятерик висловлює сподівання, що нарешті митці почали віднаходити універсальну, зрозумілу в інших країнах мову, щоб говорити про життя людей, але сумнівається, чи почують її в Україні.

Таким чином, конфлікт в Українському оскарівському комітеті щодо висування на здобуття почесного призу Американської кіноакадемії «Поводиря» чи «Племені» саме і свідчить, що універсальну мову авторського кіно чують і розуміють у світі, проте поки що переважно не визнають і не сприймають в Україні. Тому й не спрацювало те, що, торуючи «вивірений шлях, чи не вперше в українській історії застосований за лекалами вже давно усталених кіноіндустріальних держав», виробники й дистрибутори фільму «Поводир» (також авторського, але такого, що наразі безуспішно калькує американську модель), вибудовуючи широку рекламну кампанію і правильний маркетинг, намагались представити на міжнародному рівні таку собі зброю «масового емоційно-бізнесового ураження», оскільки переважна більшість складників стрічки (окрім візуального ряду) виявилась вторинною і передбачуваною, такою, що не містить новизни [6]. Водночас у статті «“Поводир”, шлях до прозріння» Я. Підгора-Гвоздовський з прикрістю відзначає, що за майстерно

створеною кіноформою подачі історії, базованої на реальних подіях, за справді фантастичною операторською роботою всесвітньовідомого Сергія Михальчука, вражаючими панорамами, художньою досконалістю візій у кадрі ховаються (ніде правди діти) і фундаментальні проблеми українського кіно, що проявляються через такі собі «деталі» – недбалу драматургію, часом недолугу режисуру й заштамповане, полишеннє автентики образотворення виконавцями як професійними, так і не професійними [14]. При цьому слід визнати, що, безсумнівно, талановитий Лесь Санін (учень Леоніда Осики, одного зі «стовпів» українського поетичного кіно), переслідуючи дуже не просту мету «зробити ніби авторське кіно ніби більш масовим», що вдається далеко не кожному режисерові-автору (бо для цього потрібна зрозумілість викладеної історії), поставив перед собою ще й надто велику кількість завдань, як для одного фільму. Кінокритик О. Вергеліс перелічує та аналізує ці завдання, як-то: ідеологічне (намагаючись «вкоренити у свідомості нового покоління глядачів нові міфи на документальній трагічній основі нашої історії»); жанрово-стильове (дійсно досягаючи в окремих моментах гармонії, послуговуючись емоційною тканиною); візуально-авторське (презентуючи «“бенефіс” маститого оператора, який просто так “картинок” не зніматиме: йому ж треба розвернутися на всю широчину») і робить висновок, що досить хитка «архітектоніка» фільму передовсім тримається (попри думку більшості фахівців) навіть не на візуальному авторстві С. Михальчука, а на роботі фактурного й харизматичного С. Баклана, котрий «вріс у свій образ, подарував йому хвилюючу долю, справжній характер, тяжке минуле, приречене сьогодення» [3].

Слід визнати, що попри «нестрункі голоси» деяких критиків, які закликають бути толерантними до тих митців, які хоча би щось роблять (а велетенським творчим

колективом дійсно складного проєкту, з досить «тривалим пре- і постпродакшеном, масовками, кількістю локацій») зроблено чимало, принаймні для діалогу з публікою, що з інтересом дивилась такий собі український блокбастер, що виявився, на переконання О. Вергеліса, «тим самим “підсумком” щиріх сподівань вітчизняних глядачів – “мрій” про кіно “наше”, але таке ж красиве й дороге, як кіно “інших”». Проте, це не нівелює важливості критики стосовно кіно, особливо вітчизняного, яке тільки ціною неймовірних зусиль, прагнучи досконалості й тим самим рухаючись уперед, «зможе пробити ідейний і технічний мур проблем, збудований нами самими» [14].

**Висновки.** Підбиваючи підсумки дослідження, погодимося з думкою екс-очільника Державного агентства України з питань кіно П. Ілленка, що «відсутність вітчизняних картин у міжнародному кінопроцесі породжує сумніви щодо існування країни на культурній мапі світу. Україна втрачає нагоду демонструвати себе світові через екрані кінотеатрів, залишаючи це право більш розвинутим кіноіндустріям, які можуть використати бренд “Україна” в сумнівному контексті, наприклад, зробивши її за сюжетом країною-агресором, епіцентром катастроф і небезпеки для мешканців і туристів» [15]. Висвітлюючи окремі аспекти проблеми виходу українських авторських фільмів у міжкультурний фестивальний простір, ми не ставили перед собою завдання проаналізувати результати участі вітчизняного авторського кіно в щонайбільшій участі зарубіжних форумів, а намагались довести, що воно, усупереч як економічним, так і часом організаційно-творчим негараздам, не лише розвивається, а й, набуваючи нової мистецької якості, поступово виходить за межі другорядного, стає конкурентоспроможним, затребуваним, підтвердженням чому слугують численні фестивальні відзнаки. Відповідно вітчизняні автори-режисери зі

скромних учасників нехай повільно, але перетворюються на хедлайнерів престижних міжнародних оглядів, тим самим призиваючи світову кіноспільноту до бренду «Український кінематограф».

**Список використаної літератури:**

1. Барабаш К. Тягар «Племені». URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116347>.
2. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
3. Вергеліс О. Ви ж мене, очі, плакать навчили. URL: [https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili\\_.html](https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili_.html).
4. Горпенко В. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 95-105.
5. Грановська Я. Кінофестиваль як соціокультурний феномен. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: III міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5-6 грудня 2019 р. Київ: НАККМ, 2019. Сс. 119-120.
6. Десятерик Д. Нова мова і мова підмін. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/nova-mova-i-mova-pidmin>.
7. Зубавіна І.Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 75-83.
8. Кокотюха А. Україна глухих. URL: <https://detector.media/kritika/article/98363/2014-09-22-ukraina-glukhikh/>

## **АРТ-платФОРМА. 2022. Вип. 2(6)**

---

9. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України. Київ: НАКККиМ, 2014. 296 с.
10. Корсун Л. Тріумфальна хода планетою фільму «Плем’я» Мирослава Слабошпицького.  
URL: <http://www.chasipodii.net/article/15436/>.
11. Новікова Л. Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів V Міжн. наук.-практич. конф., 30.04.2020 р. Київ, 2020. Сс. 9799.
12. Овчарук О. Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. Сс. 67-68.
13. Підгора-Гвяздовський Я. «Плем’я», сила форми.  
URL: <https://zn.ua/ukr/ART/plem-ya-sila-formi-.html>.
14. Підгора-Гвяздовський Я. «Поводир», шлях до прозріння. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#>.
15. Проект Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки.  
URL: [http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt\\_natsionalnoyi\\_strategiyi\\_rozvitku\\_kinoindustriyi\\_ukrayini\\_na\\_20152020\\_roki.html](http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt_natsionalnoyi_strategiyi_rozvitku_kinoindustriyi_ukrayini_na_20152020_roki.html).
16. Роднянський О. Три вектори. Кіно-коло. 1997. № 1. Сс. 21-22.
17. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996-2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.

**Galyna P. POGREBNIAK,**  
DSc in Arts, Associate Professor,  
National Academy of  
Management of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8846-4939

**Abstract.** The article examines the films of Ukrainian directors in the context of prestigious international film festivals, their path to global distribution, international film markets and the target audience. It has been found that the feature of modern international film reviews is the actualization of the tendency of the artist's meticulous view of the world, as well as the strengthening of the authorial and directorial principle, which reflects the own life experience, character and way of world perception and worldview of the screen director in the process of creating the author's worldview model. The ability of Ukrainian cinematographers to conduct topical artistic dialogue with the world community through the comprehensive means of original films is substantiated. The proper and honorable place of Ukrainian author's films in the international festival area is determined. The process of the inclusion of domestic author's films in the international festival content is traced in order to systematically disseminate information about the cultural changes in the Ukrainian legislation regarding the support of film production and film distribution; manifestations of the characteristic artistic, aesthetic, ethical, ethno-national direction of Ukrainian cinematography, in particular, author's; demonstrations of a high level of professional training and mobility of Ukrainian cinematographers; familiarization with the screen products of representatives of various, influential on the world market, distributor companies; establishment of international financial and creative ties in the field of co-

production; development of the cinematographic industry in Ukraine. It has been established that awarding Ukrainian film artists with awards at prestigious international film festivals of the “A” category is evidence of the ability of domestic masters to manifest national priorities, highlight global and local social problems, and communicate with the international public in the universal language of cinema. It is substantiated that the success of Ukrainian films at international film forums demonstrates the competitiveness of domestic original cinema in the modern intercultural environment, and, therefore, demand on the world film market; actively and gradually influences the formation of national brands “Ukrainian cinema”, “Ukrainian author's cinema”; contributes to the creation of a sustainable positive image of Ukraine as a film country with a powerful creative and production potential on a geopolitical basis among potential business partners. It is argued that the considerable success of Ukrainian film festivals in foreign countries indicates that domestic original films are a component of intercultural cooperation, an effective tool of Ukraine's national cultural policy in the field of co-production, contributing to the creation of its image as a cinematographic country and integration into the world cultural space.

**Key words:** Ukrainian cinematography, director, reflection, author's cinema, film festival, intercultural environment, co-production.

**References:**

1. Barabash, K. Tiahar «Plemen» [Burden of “Tribes”]. Available at: <https://tyzhden.ua/Culture/116347> [in Ukrainian].
2. Bohutskyi, Yu., Korablova, N., Chmil, H. (2013). Nova kulturna realnist yak sotsiodynamichnyi protses liudynotvorennia cherez roli [The new cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles]. Kyiv: Instytut kulturolohhii NAM Ukrayni [in Ukrainian].

3. Verhelis, O. Vy zh mene, ochi, plakat navchyly [You, eyes, taught me to cry]. Available at: <https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili-.html> [in Ukrainian].
4. Horpenko, V. H. (2015). Istorychna dynamika terminolohii suchasnykh ekrannykh mystetstv (O. Dovzhenko. Teoretychni pohliady) [Historical dynamics of the terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views)]. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho. 16, 95-105 [in Ukrainian].
5. Hranovska, Ya. (2019). Kinofestyval yak sotsiokulturnyi fenomen [The film festival as a socio-cultural phenomenon]. Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir: III mizhn. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv, 5-6 hrudnia 2019 r. Kyiv, NAKKKiM, 119-120 [ in Ukrainian].
6. Desiateryk, D. Nova mova i mova pidmin [New language and replacement language]. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/nova-mova-i-mova-pidmin> [in Ukrainian].
7. Zubavina, I. ( 2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekranno ho naratyvu [Film archetypes as the core of the screen narrative]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. 16, 75-83 [in Ukrainian].
8. Kokotukha, A. Ukraina hlukhykh [Ukraine of the deaf]. Available at: <https://detector.media/kritika/article/98363/2014-09-22-ukraina-glukhikh/> [in Ukrainian].
9. Kopiievska, O. (2014). Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrayni: monohrafiia [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]. Kyiv: NAKKKiM[in Ukrainian]
10. Korsun, L. Triumfalna khoda planetoiu filmu “Plemia” Myroslava Slaboshpytskoho [The triumphal procession through the planet of the film “Tribe” by Myroslaw Slaboshpytskyi]. Available at: <http://www.chasipodii.net/article/15436/> [in Ukrainian].

11. Novikova, L. (2020). Politychnyi aspekt diialnosti mizhnarodnykh kinofestyvaliv [The political aspect of international film festivals]. Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: zb. materialiv V Mizhn. nauk.-praktych. konf., 30.04.2020 r. Kyiv, 97-99 [in Ukrainian].
12. Ovcharuk, O. (2019). Kulturna dyplomatiia: teoretychnyi ta prykladnyi aspect [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspects]. Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo: materialy mizhn. symposiumu, m. Kyiv, 6 chervnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM, 67-68 [in Ukrainian].
13. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. “Plemia”, syla formy [“Tribe”, the power of form]. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/plemya-sila-formi-.html> [in Ukrainian].
14. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. “Povodyr”, shliakh do prozrinnia [“Guide”, the path to enlightenment]. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#> [in Ukrainian].
15. Proekt Natsionalnoi stratehii rozvytku kinoindustrii Ukrainy na 2015–2020 roky [Project of the National Strategy for the Development of the Film Industry of Ukraine for 2015–2020]. Available at: [http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt\\_natsionalnoyi\\_strategiyi\\_rozvitku\\_kinoindustriyi\\_ukrayini\\_na\\_20152020\\_roki](http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt_natsionalnoyi_strategiyi_rozvitku_kinoindustriyi_ukrayini_na_20152020_roki) [in Ukrainian].
16. Rodnianskyi, O. (1997). Try vektory [Three vectors]. Kino-kolo. 1, 21-22 [in Ukrainian].
17. Ukrainske kino: yevroformat. Khronika hromadskykh obhovoren 1996–2003 rokiv (2003). Kinosotsiolohiia [Ukrainian cinema: Euro format. Chronicle of public discussions 1996-2003. Film sociology]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.283-297  
УДК 821.112.2.

**Іван Вікторович БРАТУСЬ,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: kulturolog@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**ІМАГОЛОГІЧНІ МОТИВИ РОМАНУ  
ФРАНЦА КАФКИ «ЗАМОК»  
(ДО СТОРИЧЧЯ З ЧАСУ НАПИСАННЯ)**

**Анотація.** У статті ми аналізуємо деякі імагологічні аспекти роману Франца Кафки «Замок» у відповідності до сучасних проблем літератури та суспільства. Розглядаються питання взаємодії культурних традицій у здебільше агресивному середовищі. Приділяється увага образу чужинця, що намагається інтегруватися в суспільство, яке його відкидає. Представлені результати порівняльного аналізу як творів самого Франца Кафки, так і схожих творів Жана-Поля Сартра та Альбера Камю. Порушується питання про національну ідентифікацію на прикладі єврейської складової, що була побіжним об'єктом дослідження письменника. Особлива увага приділяється жіночим образам роману «Замок», що вповні демонструють різні рівні розуміння головного героя в його прагненні інтегруватися. Показано, що статеві та вікові розбіжності мають інтегруючий та дезінтегруючий характер, але, одночасно, не є вирішальними у структурі цілісності людського сприйняття світу. Імагологічні аспекти видозмінюються й в ХХІ «цифровому світі». Актуальність дослідження зумовлена сторіччям написання роману

«Замок», який досі породжує нові й нові трактування образів. Доведено, що Франц Кафка більше ставить питань, ніж пропонує їх рішення (опціонально передбачається й відсутність «рішення»). Виконано огляд новітніх вітчизняних і зарубіжних досліджень із теми статті.

**Ключові слова:** Франц Кафка, література, система, сенс життя, релігія, ХХ століття.

**Вступ.** Сто років тому Франц Кафка написав один зі своїх найзагадковіших творів, що й сьогодні не втрачає популярності та актуальності. Сторіччя роману «Замок» припало на буреві часи – світ зазнає нечуваних викликів, що змінюють «систему». Людські ресурси та очікування сплелися в доволі заплутаний алгоритм, що значно відрізняється від гуманістичних позитивних очікувань. Життя та смерть, горе та радість, надія та зневіра – всі подібні «компоненти» перебувають у динамічному балансі. Франц Кафка одним із перших відчув зміни в людській парадигмі, що зараз тільки урізноманітнюються та поглиблюються. Його життєва позиція перебувала в русі, але загальна тенденція цілком точно відтворена у романах письменника. В літературних творах Франц Кафка сміливо й одночасно моторошно стверджує, що людині ніхто не здатний допомогти. Ця безнадія руйнує звичну нам модель світу, вона суперечить гуманістичним уявленням про «рівність та братерство». Але одночасно ці роздуми допомагають побачити «справжній світ». У Франца Кафки він усе ще «вдітий» у казкову образність, що полегшує сприйняття болючого відчуття «чужинства» («ви не людина з Замку, ви не з Села, ви – ніхто»). Та саме ці імалогічні мотиви становлять собою ключ до переходу в наступний рівень самосприйняття, де вже не старі, не молоді, не жінки, не чоловіки, не влада – ніхто не здатний допомогти людині у скрутній ситуації.

Сам твір пронизаний бажанням Франца Кафки дотриматись «хиткого балансу буття». Саме в цьому і допомагає і заважає одночасно статус «чужинця».

**Постановка проблеми.** У романі Франца Кафки «Замок» доволі значимий фактор «чужака». Можна впевнено казати, що це одна з основних ідей твору. Саме цей аспект становить собою ключем до розуміння багатьох перепертій роману.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Кафка вже майже сто років перебуває у фокусі досліджень не лише літературознавців, але й філософів, соціологів, культурологів та інших науковців. Його життя та творчість продовжує бентежити інтелектуалів планети, кожний знаходить для себе «щось своє». Зарубіжні дослідники сьогодні приділяють увагу таким аспектам творчості Кафки, як текстуалізація істини в романі «Замок» [7] і втіленню роману в кінематографі [8]. Це лише деякі аспекти досліджень, що допомагають зрозуміти фактуру твору не лише зовнішню, але й торкнутися «внутрішніх струн» та здатності їх перенести в інші виміри (наприклад, екранизувати).

В Україні «Замок» було ретельно проаналізовано Віктором Григоровичем Притуляком [7-8]. Його зазначені дослідження присвячені складній проблемі хронотопу. Місце й час в романі «Замок» дуже умовні та тільки сприяють відповідній образності. Для Кафки більш притаманна була манера «напівсна» – О. Городська так описує свої враження про цей стан: «Новий час, передусім ХХ ст., сповнений прикладами, особливо літературними, що здатні передати це виснаження, яке означає бути живим без відчуття впевненості в цьому. Дуже добре таке виснаження людини відображене у творах Кафки. Його «Процес» є логічно вивіреним, постійно присутнім у житті героя жахом. Прокинувшись одного ранку, Йозеф К. уже

ніколи не засне, сон із його життя зник, героя приречено. У той же час, поки у життя героя, яке ззовні мало змінилося, постійно втручається певний настирливий дискомфорт, за межами його сприйняття безжально діє логіка, яка схожа на логіку божевільного ... Саме життя героя перетворюється на необмежену відстрочку покарання. Йозеф К. майже несвідомо втягується в цю гру, не підозрюючи, що платнею за це є зникнення, бо вслід за виснаженням можлива лише одна комбінація» [3, с.8]. У романі «Замок» значення сну ще більш зростає – він і є своєрідним «соном», а головний герой «майже не спить».

Наталія Сняданко у передмові до роману «Замок» справедливо зазначає, що «марно шукати однієї наскрізної ідеї, до якої можна було б звести все написане Кафкою або хоча б один із його творів. Існування такої ідеї настільки ж ілюзорне, як існування об'єктивної реальності чи позитивістської логіки мови і мовлення, безпосереднього взаємозв'язку реальності і висловлювань про неї, неможливості виходу поза межі правдивості чи неправдивості кожного речення» [4, с.14].

Ми торкалися творчості Франца Кафки у різноманітних інтерпретаціях літературних творів. Вплив Кафки на розуміння системи та антисистеми відстежується в його органічності, його було неможливо «імітувати» іншими письменниками [1]. Але творчість Кафки належить до основних культурних досягнень ХХ ст. [2]. Виклики письменника були притаманні значній частині інтелектуалів, що намагалися «знайти себе».

**Мета статті** – проаналізувати основні імагологічні мотиви роману Франца Кафки «Замок».

**Виклад основного матеріалу.** Роман «Замок» створений рівно сто років тому. Але він не втрачає актуальності – конструкції «чужинства», нездатність пристосувати особистість до вимог колективу/суспільства