

УДК 791.32–029:7(477)

Марина Софієнко
(Київ)

СПЕЦИФІКА АНАЛІЗУ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД КІНОМИСТЕЦТВА В СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОЗНАВЦІВ

У статті розглянуто роль і місце українського кінознавства в системі соціокультурних процесів. У центрі уваги також залишається трансформація теоретичних, філософських та методологічних принципів кінознавчого аналізу. Порушено теоретичні питання кіномистецтва.

Ключові слова: українське кінознавство, методологічні принципи, кінознавчий аналіз, теорія кіно.

В статье рассматриваются роль и место украинского киноведения в системе социокультурных процессов. В центре внимания также остается трансформация теоретических, философских и методологических принципов киноведческого анализа. Затрагиваются теоретические вопросы киноискусства.

Ключевые слова: украинское киноведение, методологические принципы, киноведческий анализ, теория кино.

The article reveals the role and place of the Ukrainian film art studies in the system of social and cultural processes. The attention is also focused on transformation of the theoretical, philosophical and methodological principles of the film art research analysis. The author touches upon the theoretical issues of film art as well.

Keywords: Ukrainian film art studies, methodological principles, film art research analysis, theory of the cinema.

Деякі дослідники основну проблему кінознавства вбачають у відсутності сформованого власного інструментарію дослідження. Аналіз художнього простору кіномистецтва нерідко зводиться до абстрагування та суб'єктивного відображення певних аспектів предмета дослідження. Метафоричність у тих випадках, коли потрібна конкретність, породжує багатозначність, різні вектори тлумачення того самого явища. Тому не дивно, що одну й ту ж теоретичну працю різні читачі можуть трактувати по-різному. Дискусія та полярність думок ведуть до пошуків істини, але відсутність сформованого понятійного апарату й чіткої методології розмивають грані наукового пошуку, віддаляють результати дослідження від його предмета. Саме тому дослідження теорії кіно важливе для формування певної методологічної структури кінознавства. Українські кінознавці використовують різні методи аналізу та форми подачі матеріалу, але можна простежити спільні тенденції, що укріплюють термінологічний каркас кінознавства як науки. Актуальність обраної теми обумовлена недостатнім рівнем розкриття й дослідження методології української кінознавчої думки, її специфіки та ролі в сучасному кінематографічному процесі.

Наукові завдання цієї статті передбачають виявлення основних методологічних принципів кінознавчого аналізу на прикладі досліджень українських теоретиків кіно, окреслення актуальних тенденцій і пріоритетів розвитку сучасного українського кінознавства.

У міру того як кінематограф виокремлювався в нову мистецьку течію, вбираючи і трансформуючи риси попередніх художніх надбань, теоретична думка узагальнювала й координувала творчий процес. Якщо брати до уваги світовий досвід, то перші кінознавчі праці з'явилися ще на початку ХХ ст. У них досліджувалися відмінності основних компонентів кінотвору від відповідних компонентів театру, соціологія фільму. Р. Канудо, А. Антуан, Л. Делюк вивчали специфіку кіно. Німецькі кінознавці Р. Арнхейм і З. Кракауер досліджували кінематограф, використовуючи методику

психології і соціології. Ж. Садуль та А. Базен зверталися до вивчення онтології кінематографа поряд із дослідженням взаємодії кіно з іншими видами мистецтва. Наприкінці 60-х років ХХ ст. виник такий напрям, як кіносеміотика, що при вивченні фільму використовує методику лінгвістики.

Науковий інтерес до синтетичної природи кіномистецтва, методів поєднання різних часопросторових еквівалентів у межах єдиної екранної реальності не згасає і нині. Здавалось би, за понад столітній період досліджень ніяких сумнівів щодо самотності кіномистецтва не лишилося, однак час породжує нові можливості та форми сприйняття і водночас – нові питання.

Українська кінознавча думка інтерпретує простір новаторських перетворень кіномистецтва крізь призму минулого й сьогодення. Інтертекстуальність у поєднанні з унікальними версіями та оригінальними спостереженнями допомагає розглянути кінематограф під новим кутом зору.

Щодо методологічного каркаса досліджень, як уже було зазначено, простежується тенденція асиміляції принципів і прийомів суміжних дисциплін. У чому ж причини цього процесу? Як відомо, різні складові мистецтвознавства, такі як літературознавство, музикознавство, виникли в результаті аналізу вже сформованих видів мистецтва. Натомість кіномистецтво та його теоретичне осмислення еволюціонували майже паралельно, утворюючи цілісність взаємовпливів у мистецькому середовищі. Через те що кінематограф увібрав у себе елементи й образи інших видів художньої творчості, його аналіз потребував різнобічних підходів та наукових ракурсів. Окрім того, динамічний розвиток нового мистецтва не залишав часу на абстрактні пошуки нових методологічних формул. Інструментарій психології, соціології, семіотики, а згодом навіть синергетики, допоміг сформулювати теоретичні підвалини кіномистецтва.

Методологічний інструментарій кінознавства на теренах вітчизняного дослідницького простору видозмінювався залежно від історичних координат. На авансцену політичного маневрування кінознавство вийшло після Жовтневої соціалістичної революції. У творах того часу, коли основним ідейним напрямом був утверджений соцреалізм, інколи простежується дихотомія в особистісному світосприйнятті автора й організації матеріалу на основі того методологічного апарату, яким він оперує в дослідженні. Стосовно кола теоретичних варіацій, то кінознавство зосереджувалося на вивченні виразних форм, відповідних новим завданням кіно. Водночас розроблялися проблеми мистецтва кіноактора, питання кінодраматургії, теорія монтажу звуку й зображення, з'явилися праці з історії радянського та зарубіжного кіно.

Із приходом періоду гласності прийняті методологічні схеми перестали бути дієвими. Розширення дослідницького простору призвело до пошуків нового концептуального каркаса. Звертаючись до світового досвіду в проекції на сучасне українське кінознавство, варто зазначити, що після появи семіотики в науці про кіномистецтво відбулося гальмування новаторських утворень. З'явилося багато праць з історії кіно як у західному, так і у вітчизняному культурологічному просторі. Загальносвітовий досвід наукового дослідження, зокрема в галузі кінознавства, знаходив відгук у ході відтворення нової методологічної стратегії.

Сам метод як сукупність прийомів теоретичного обґрунтування й практичного освоєння дійсності передбачає якість і точність наукового висновку. Можна вважати, що доцільне використання методології приводить до більш-менш об'єктивного тлумачення явищ, образів та ціннісних аспектів кіномистецтва. Як відомо, першим, хто серйозно розробляв проблему методу, був Рене Декарт. Його раціоналістична теорія методу ґрунтувалася на чотирьох правилах: визнавати істинним очевидне; розподіляти кожен об'єкт дослідження на декілька частин; рухатися від простого до складнішого; охоплювати при розгляді максимально можливу кількість явищ, зберігаючи при цьому єдність і нерозривність лінії висновків та умовиводів. Інший метод пізнання – емпіризм – пов'язують з ім'ям англійського філософа Дж. Локка. Емпіризм базується на досвіді, що оцінюється як істинне джерело пізнання. Кінознавство, як і будь-

яка інша наука, розвивається на основі класичних і новітніх методів дослідження. Ще на початку минулого століття процес розробки нових методів набув значної інтенсивності. Водночас проявилася тенденція об'єднання методологічних підходів у сферах природничих та гуманітарних наук.

Існує декілька методів, якими оперує кінознавство. У кінознавчих стратегіях досить тривалий час превалював описовий метод. У його основі залишався детальний опис сюжету кінострічки, характерів персонажів та сутності конфлікту. У 1920-х роках виник структурний метод. Саме він ознаменував перехід від описово-емпіричного рівня до абстрактно-теоретичного. Цей метод акцентує увагу на реляційних ознаках компонентів кінотворіння. У ході дослідження структури фільму береться до уваги не просто його каркас, а сукупність взаємопов'язаних елементів, що впливають на функціональні властивості композиційних складових.

Слід також зазначити, що структурний метод пов'язаний із семіотикою, яка вивчає властивості знакових систем. Ще в 1960-х роках кінознавча думка отримала новий імпульс. У той час італійський режисер П. П. Пазоліні викликав масштабну наукову дискусію з приводу кінематографічної мови та її одиниць. Тоді семіотичний підхід почав домінувати. У цілому для нього характерна єдність семантики (інтерпретації знаків з метою розкриття їх змісту), синтактики (порядку поєднання знакових елементів безвідносно до їх значення) та прагматики (комунікації між знаковою системою та її адресатом, який інтерпретує і використовує закладені в ній повідомлення).

Вивчення контексту художнього твору також було й залишається актуальним компонентом дослідження як для мистецтвознавців загалом, так і для кінознавців зокрема. Контекстуальний метод допомагає розглянути кінотворіння крізь призму історичного, художнього та біографічного контексту, заглибитися в соціально-політичні, світоглядні, культурологічні, естетичні критерії епохи. На цьому підґрунті виникає таке методологічне відгалуження, як аналіз творів кіномистецтва в контексті теорії психоаналізу.

У світлі останніх тенденцій не можна залишити поза увагою також теорію постмодернізму, що спровокувала появу специфічного інструментарію у сфері інтерпретації кінотворіння. Стилістичні прийоми, які реалізувалися в художніх творах, – це травестування, інтертекстуалізація (контекстуальність, інтерперсонаж), серійність, дукодовість (симбіоз високого та низького в мистецтві). При цьому теоретична інтерпретація кінострічки в контексті постмодерністської течії має спиратися на з'ясування, що саме продукує стилістичне розмаїття екранного твору і якими способами це реалізовано.

Аналізуючи кіномистецтво, науковці дедалі частіше згадують і про синергетику. Основний принцип синергетики (самоорганізацію) почали досліджувати в експериментальній фізиці. Надалі ефект самоорганізації був виявлений у біології, нейрології, хімії, соціології, економіці. Під цим терміном слід розуміти процес, під час якого створюється, відтворюється або вдосконалюється організація складної динамічної системи. Нині синергетика перетворилася зі спеціального наукового методу на міждисциплінарне поле досліджень, охопивши сфери мистецтва й культури. Художня творчість також у певному контексті базується на законах вільної самоорганізації твору. На деяких етапах розвиток задуму більшою мірою залежить уже не від творця, а від самого твору. З погляду семіотики ця теорія трактується таким чином: знаки не просто організуються в систему, але й набувають нових властивостей, якостей, які у свою чергу приводять до виникнення нових взаємозв'язків і структур. Синергетичний ефект надає кінематографу унікальну здатність передавати глибинні філософські задуми, дозволяє наблизити різні культури, породжує нові ідеї та форми [4].

Таким чином, на хвилі суспільно-політичних зрушень українське кінознавство отримало «друге дихання» завдяки розширенню дослідницького простору та появі нового спектра естетичних орієнтирів. У результаті дихотомії політики і науки в поле зору кінознавців потрапили не лише нові теми, а й нові методи дослідження та орга-

нізації матеріалу. Оновлений арсенал методологічних принципів вплинув не тільки на теоретичний вимір кінознавства, але й на історичну репрезентацію кіномистецтва. У світлі цих обставин ідеологічний вектор, що пронизував дослідження з кінознавства за радянської доби, більше не заважає відтворенню в кінознавчих розвідках стереоскопічності наукових поглядів.

Рухаючись до істини, українські кінознавці звернулися до архівної спадщини та документальних свідчень. Наукова думка фокусується навколо тих історичних аспектів, що їх раніше не розглядали або міра вивчення яких була доволі схематичною.

Незвичайний підхід до основних теоретичних проблем кіномистецтва запропонував Юрій Ілленко. Намагаючись розкрити сутність кінофеномену у своїй книзі «Парадигма кіно» (1999), автор удається до своєрідної інтерпретації філософських та релігійних постулатів, спроектованих у вимір кіномистецтва.

Під метафоричною оболонкою тексту виявляємо ґрунтовні теоретичні підходи до розгляду кіномистецтва. Процес створення кінофільму простежується від самого зародження художнього образу у свідомості автора до його оформлення в рамках осяжного мистецького творіння, коли рух камери фіксує не просто реальність, а своєрідний та неповторний вимір мистецтва кіно. При цьому Ю. Ілленко розкриває особливості мови кіно й методи кінорежисури, виводить формулу створення кінострічки, визначає роль кожного учасника кінопроцесу.

У першому розділі своєї книги автор подає біблійні тексти про акт світотворення, проводячи паралель з актом творення художнього образу. З одного боку, можна дійти висновку, що кожен творець несе величезну відповідальність за своє творіння, кожен прояв творчого пошуку підкріплений якоюсь таємничою силою провидіння, яка не підкорюється законам простору й часу і яка існувала ще до початку створення світу. З другого боку, автор пояснює онтологію художнього образу, зокрема в мистецтві кіно, крізь призму наукового знання.

Кінодослідник і видатний практик кіно Ю. Ілленко, який присвятив своє життя цьому виду мистецтва, урешті зазначає: «У кіно теорій майже стільки, скільки й фільмів, які торували стежки для цих теорій» [3, с. 21]. А все тому, що природа кіно завжди викликала багато питань, з'явившись на мистецькому небосхилі тоді, коли інші види мистецтв уже мали інструментарій художнього втілення й наукового трактування. «З часом кіно, хоча й неохоче, все ж таки визнали мистецтвом, із застереженням, що воно є особливим, синтетичним, тобто таким, що не має власного відокремленого художнього образу і, головне, – єдиного творця (автора) кінематографічного образу, бо образ синтетичний», – зауважує автор [3, с. 19]. Він навіть іронізує з приводу того, що про десяту музу Кіно ніхто й гадки не мав аж до ХХ ст., припускаючи, що мати всіх муз Мнемозина переховувала свою десяту незаконно народжену доньку від грізного погляду Зевса, допоки брати Люм'єр не розкрили її існування наприкінці ХІХ ст.

Незважаючи на те що кіномистецтво сформувалося не так давно, Ю. Ілленко знаходить свідчення про найдавніші кінематографічні принципи в «Книзі Буття». Цю сміливу теорію автор обґрунтовує доволі очевидними асоціаціями: «Власне, саме цей момент вражає кінематографіста найбільше на самому початку “Книги Буття”: “Хай буде світло!” – бо саме з цієї команди починається будь-яка кінозйомка, зйомка кожного кадру» [3, с. 34]. Із цього приводу можна довго полемізувати, адже сучасні технології дозволяють нам сприймати кінострічки не лише на площині кіноекрана, але й у тривимірній проекції, крім того, поринати у світ кінореальності, сприймаючи атмосферу дії всіма органами чуття. Не виключено, що колись для створення зображення будуть використовувати лише комп'ютерні технології, а глядачі зможуть поринути у віртуальну реальність. Чи залишиться в цьому просторі місце для мистецтва? Чи буде світло матеріалом утілення? Однозначної відповіді на ці питання поки що не існує, але єдине можна сказати напевне: світло – складова нашої фізичної реальності, а отже, і будь-якої її проекції.

У своєму дослідженні Ю. Ілленко обирає шлях доволі тонких та ілюзорних асоціацій на ґрунті релігійного трактування створення світу, але водночас доволі точно розкриває тему художнього образу на екрані. Він створює цікаву атмосферу для сприйняття й полемізування, не відступаючи від основної мети свого наукового пошуку. Крім того, Ю. Ілленко розкриває основну формулу початкового етапу роботи над фільмом: осяяння – образ – одухотворення. При цьому автор пояснює: «Одухотворення, без всякого сумніву – єдиний метод реалізації таланту (дару Божого) творця, сакральний метод мистецтва (режисури), форма і засіб становлення образу і, нарешті, головна ознака творчості взагалі» [3, с. 40]. Ю. Ілленко досліджує онтологію художнього образу і сам процес творчості як основний фундамент фізичної реалізації мистецького твору. Відправним пунктом цього процесу залишається натхнення, або осяяння, що допомагає митцю поринути у вимір архетипів. У цьому контексті Ю. Ілленко також окреслює роль автора у створенні мистецького твору загалом і у сфері кінематографа зокрема. Надалі, намагаючись розкрити природу кіно як окремого виду мистецтва, автор удається до семіологічного дослідження мови кіно.

Особливе місце посідає теоретичний підхід, який пропонує В. Горпенко у своєму п'ятитомному дослідженні «Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища». Оперуючи величезним масивом теоретичного матеріалу, автор не лише адаптував основні принципи та положення кінотеорії для сфери вітчизняного кінопроцесу, але й вивів універсальну систему створення екранного видовища. Безперечно, мається на увазі універсальність технічного підходу та організації простору, але аж ніяк не творчого аспекту, що сам по собі залишається унікальним, саме завдяки йому екранне творіння може набути обрисів мистецького твору.

Крім того, В. Горпенко пропонує нові теоретичні засади розгляду основних етапів кінотворення та компонентів екранного твору, що у своїй поліфонії створюють єдину симфонію кінореальності. Автор оперує поняттям «архітектоніка», яке дозволяє розглядати екранне видовище як сукупність творчих і технічних механізмів, що гарантують його цілісність та єдність усіх компонентів. У контексті кінодослідження поняття «архітектоніка фільму» сприймається як структура, своєрідна композиційна побудова твору і водночас як результат упорядкованої взаємодії всіх елементів та методів створення екранного твору. Як відомо, термін «архітектоніка» насамперед використовувався у сфері архітектури (з давньогрецької мови *archi* – головний і *tektos* – будувати, у дослівному перекладі – основна побудова), із часом був адаптований для сфер дослідження скульптури, живопису, графіки та літератури, а тепер можна вести мову і про його кінознавчий аспект тлумачення.

Діалектика архітектоніки як взаємовідношення зовнішньої цілісності та внутрішнього структурного розподілу об'єкта вивчення простежується і в самому дослідженні В. Горпенка. Детальне вивчення ґрунтовної теоретичної праці «Архітектоніка фільму...», що складається з п'яти томів і семи частин, дає змогу сформулювати цілісне уявлення про природу фільму та водночас, розглянувши окремі частини дослідження, детально простежити етапи його створення й головні компоненти синтетичного за своєю природою, але неповторного виду мистецтва. Загалом автор у цій праці виокремлює довиразне зображення; монтаж; монтажну архітектоніку фільму, розподіляючи кадрозчеплення та сюжетотворення; архітектоніку кольору, приділяючи увагу природі, функції та видовій специфіці кольору; узагальнює архітектоніку фільму як системне утворення. Варто відзначити, що прецеденти настільки всеохоплюючого огляду на обрії сучасного українського кінознавства поки що не траплялися.

Методологічні принципи, які використовує В. Горпенко, базуються на структурному аспекті логіки викладення матеріалу та історичному контексті, у рамках якого розглядаються явища, події та їх наслідки у сфері кінотеорії, аналізується досвід попередніх теоретичних надбань і окреслюються новаторські підходи. Визначаючи вектори дослідження в історичній системі координат, В. Горпенко зауважує, що «текст

фільму в контексті епохи має стати основним об'єктом аналізу і базою загальної картини історії українського кіно» [1, с. 25], а також нагадує про «необхідність спрямувати увагу дослідників на теоретичні проблеми кінематографічного письма, зосередити зусилля не стільки на критико-рецензійному, скільки на аналітично-структурному напрямку» [1, с. 26]. Таким чином, в основі дослідження домінує структурно-типологічний метод, що дозволяє простежити процес формування цілісного екранного творіння, починаючи з моменту зчеплення найменших формотворчих елементів мови кіно. Крім того, автор використовує загальнокультурологічну, історико-біографічну та порівняльну методологію. На етапі появи цього дослідження можна констатувати відхід від виключно описових методів та появу поглибленого вивчення природи фільму, що дозволяє розглянути кінотеорію в новому ракурсі, так би мовити на місці розрізу її метафоричної оболонки і проявлення її глибинних формотворчих та прогностичних функцій.

Простежуючи динаміку становлення архітектоники фільму, В. Горпенко використовує доволі цікаву методику, опираючись не так на цілісний історичний процес формування кіномистецтва, як на персонально-гносеологічний аспект освоєння кінореальності окремою людиною, зокрема на прикладі творчості видатних режисерів О. Довженка та С. Параджанова. Більш персоніфікований підхід дозволяє розглянути процес детально, немов під збільшувальним склом роздивитися найменші подробиці закладення фундаменту творчої майстерності, оцінити основні принципи роботи режисерів зі складним механізмом кінофіксації, простежити причини й умови, що спонукали обрати той чи інший варіант відтворення екранної реальності. Такий метод передбачає рух від окремих компонентів до цілого, від особливостей кінобудови окремих фільмів до цілої системи основних ознак та принципів довиразного зображення.

Простір і час як специфічні осі координат кінематографічної реальності дослідила І. Зубавіна. Її книга «Час і простір у кінематографі» побачила світ 2008 року. Автор використовує методологічний інструментарій різних сфер сучасного гуманітарного знання для вивчення кінохронотопу – єдності часових та просторових параметрів функціонування екранного твору. В основі дослідження – класичні методи аналізу й синтезу. І. Зубавіна звертається до попередніх теоретичних концепцій і водночас виводить власну формулу кінореальності.

Як відомо, вивченням часу і простору займаються точні науки. Учені намагаються відкрити нові властивості цих координат нашої реальності, щоб досягнути взаємозв'язок минулого й теперішнього, відкрити завісу майбутнього. Наше сприйняття дійсності дає нам змогу бачити її в тривимірному вигляді, але час – це ніщо інше як четвертий вимір, четверта вісь координат, невидима, але відчутна. Час змінює простір, а простір породжує час. Ретельне дослідження цих сил заводило в глухий кут не одне покоління науковців. Урешті, наука зводиться до філософствування, коли теорія не в змозі обґрунтувати основні принципи світобудови. Однак завдання ще більше ускладнюється, коли простір та час потрібно спроектувати в площину кінореальності і при цьому пояснити їх специфічні властивості.

Надалі у світовому кіномистецтві спостерігалася практика наближення до реальності. Неореалізм, що проявився на теренах післявоєнної Італії, не став винятком. Нове відтворення реальності на екранах мало на меті наблизити деталі буденності, роздивитися кожне окреме життя на тлі соціальних та політичних зрушень, реанімувати документалізм.

Чому відбулося повернення до витоків кінематографа з його реалістичним відтворенням моментів життя? Як відомо, із самого початку кіно розвивалось у вимірі документального, достовірного відображення дійсності, і це не просто дивувало, це інколи шокувало навіть вибагливу аудиторію. Реальність, ув'язнена у двовимірну проекцію на кіноплівці, не здавалася штучною і безнадійно відстороненою, вона відкривала багатовимірний простір не лише для шукачів нових вражень, але й для дослідників мистецьких процесів.

Зосередженість на емоційному світі людини була характерна для філософії екзистенціалізму, що у свою чергу вплинула на кінематографічні погляди представників «Нової хвилі». Як зазначає І. Зубавіна, у другій половині ХХ ст. кінопроцес розпався на значну кількість унікальних авторських світів, що пропонують своєрідні об'єктивізації концептів буття. Так звана цифрова революція в середині 1990-х років спровокувала появу іншої моделі хронотопу, гіперреальність стала новим специфічним виміром екранної дійсності, утративши міцний зв'язок із фізичною реальністю. Досліджуючи специфіку кінохронотопу, І. Зубавіна поєднує аналітичні методи опрацювання матеріалу із семіотичним методом аналізу [2].

Таким чином, протягом першого десятиліття незалежності відбувався процес переосмислення багатьох історичних аспектів кіномистецтва. Водночас кіномитці торували нові, ще не пройдені шляхи кінематографічного відтворення. Криза, що загальмувала український кінопроцес, не вплинула на розвиток кінознавчої думки. Починаючи з 2000-х років, відбувається активізація творчого потенціалу українських кінознавців. Виникають спроби відтворення цілісної історії українського кінематографа, а також окреслення новітнього кінопроцесу періоду незалежності України.

Із кожним роком з'являється дедалі більше кінознавчих досліджень, присвячених як українському кіномистецтву, так і світовому. Ця тенденція породжує надію на те, що успіхи теоретичної думки, урешті, вплинуть на позитивну динаміку розвитку практичного виміру кіномистецтва. На жаль, охопити всі існуючі наукові праці і вже досліджених кінознавців, і молодих дослідників неможливо, але однозначно можна стверджувати, що в кінознавчій сфері за останні десятиліття проявилися певні тенденції, які розкривають потужний потенціал наукової думки.

У статті виконано такі завдання: виявлено основні методологічні принципи кінознавчого аналізу в дослідженнях українських теоретиків кіно, окреслено актуальні тенденції та пріоритети розвитку сучасного українського кінознавства. На прикладі розглянутих праць можна вести мову про інтеграційні процеси у сфері наукових концепцій кінознавства, упровадження методологічних принципів, які сформувались у сфері гуманітарних знань, розширення горизонтів наукового інструментарію та вихід за межі описових систем. У своїх дослідженнях кінознавці використовують хронологічні, структурно-типологічні, аналітичні, порівняльно-історичні та семіотичні методи дослідження.

1. *Горпенко В. Г.* Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : у 5 т. / В. Г. Горпенко. – К. : ДІТМ, 2000. – Т. 1 : Довиразне зображення. – 241 с.
2. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К. : Щек, 2008. – 448 с.
3. *Ілленко Ю. Г.* Парадигма кіно / Ю. Г. Ілленко. – К. : Абрис, 1999. – 416 с.
4. *Хакен Г.* Синергетика / Г. Хакен. – М. : Мир, 1980. – 404 с.

SUMMARY

The article considers the basic problems of modern Ukrainian film art studies. Currently, the problems of film art research remain to be in the spotlight since the modern science of cinematographic art is called not only for ascertaining the course of cinematographic process but also for determining the prospects of the new film art horizons.

The article also reveals the role and place of the film art studies in the system of social and cultural processes. As is known, the science of cinematographic art develops in close relationship with the philosophical principles, the aesthetic canons and the socio-political transformations of an era. The epoch-making change at the turn of the 1980s–90s amended the general cultural background, and particularly the sphere of film art. Thereupon, the article describes the social and cultural atmosphere and its influence on the main trends in the film art studies. This attention is also focused on the dichotomy of politics and science in the issues of film art research.

The film art studies are considered as a science at an intersection of the areas of the humanities. The author touches upon the theoretical issues of film art too. The attention is focused on transformation of the theoretical, philosophical and methodological principles of the film art research analysis. The article examines the certain research works of the cinema theorists. There is an analysis of methodological basis of the studies as well.

On the whole, the article propounds the classification of the main film critical works with a view of identifying the priorities and trends of development of the Ukrainian film art studies.

Keywords: Ukrainian film art studies, methodological principles, film art research analysis, theory of the cinema.