

УДК 791.229.2:7.071.2(477)

*Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
<https://orcid.org/0000-0002-1474-7741>
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
film_editor@ukr.net*

СЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ ПАВЛА ФАРЕНЮКА

Мета дослідження – розкрито побудову системи образів і знаків у документальних фільмах відомого українського кінорежисера Павла Миколайовича Фаренюка. Актуальність проблеми, якій присвячується стаття, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями, фактично, не досліджувалося питання використання художніх образів у вітчизняній кінодокументалістиці сучасної доби. **Методологія дослідження** базується на логіко-аналітичному методі (для з'ясування художніх засобів використання технічних режисерських прийомів при створенні екранних образів); формалізаційному методі (для вивчення різних екранних епізодів, які відображаються в знаковій формі за допомогою художніх символів); гіпотетичному методі (для пояснення взаємозв'язків між різними компонентами авторської смислової системи образів та для виявлення алгоритмів розвитку авторських знаків). **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні образної палітри, що використовується в кінодокументалістиці в контексті авторської художньої кіномови, вибудованої у творчому доробку відомого режисера-кінодокументаліста, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії імені Олександра Довженка П. М. Фаренюка, творчий доробок якого не достатньо вивчений сучасними науковцями-мистецтвознавцями. **Висновки.** Авторська своєрідність документальних фільмів базується не лише на виборі актуальної теми, на обов'язковій авторській інтерпретації та сучасному багатожанровому суміщенні. До зазначеного необхідним прирощенням є фактор, який означається семіотичністю творчих рішень у розкритті будь-яких ідей, екранних героїв та подій фільмів. Творча майстерність одного з яскравих представників авторського документального кіно України Павла Фаренюка, як доказ тому, що свідчить про обов'язкову необхідність наявності в сучасних документальних фільмах широкої палітри очевидних та зашифрованих знаків, які переростають в художні образи, збагачуючи глибину екранного полотна, матеріалізують необхідне усвідомлення автентичного національного хронотопу, який пояснює одвічний взаємозв'язок часових і просторових відносин у художньому творі. Здобутий

фактаж із образної системи одного з майстрів кінодокументалістики розширить багаж знань кінознавчої та мистецької галузі.

Ключові слова: документальний фільм, авторське вирішення, художній образ, символ, знак.

Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры кино-, телеискусства, факультет кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Семиотическое измерение кинодокументалистики Павла Фаренюка

Цель исследования – в раскрытии построения системы образов и знаков в документальных фильмах известного украинского кинорежиссера Павла Николаевича Фаренюка. Актуальность проблемы, которой посвящается статья, заключается в том, что украинскими искусствоведами, фактически, не исследовался вопрос использования художественных образов в отечественной кинодокументалистике современности. **Методология исследования** базируется на логико-аналитическом методе (для выяснения художественных средств использования технических режиссерских приемов при создании экранных образов); формализационном методе (для изучения различных экранных эпизодов, которые отражаются в знаковой форме с помощью художественных символов); гипотетическом методе (для объяснения взаимосвязей между различными компонентами авторской смысловой системы образов и для выявления алгоритмов развития авторских знаков). **Научная новизна** статьи заключается в исследовании образной палитры, используемой в кинодокументалистике в контексте авторского художественного киноязыка, проявленной в творчестве известного режиссера-кинодокументалиста, заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Национальной премии имени Александра Довженко П. М. Фаренюка, творчество которого недостаточно изучено современными учеными-искусствоведами. **Выводы.** Авторское своеобразие документальных фильмов базируется не только на выборе актуальной темы, обязательной авторской интерпретации и современном многожанровом совмещении. К сказанному необходимым также есть фактор, который обозначается семиотичностью творческих решений в раскрытии любых идей, экранных героев и событий фильмов. Творческое мастерство одного из ярких представителей авторского документального кино Украины Павла Фаренюка, как доказательство тому, свидетельствует об обязательной необходимости наличия в современных документальных фильмах широкой палитры очевидных и зашифрованных знаков, которые перерастают в художественные образы, обогащая глубину экранного полотна, материализуют необходимость осознания аутентичного национального хронотопа, который объясняет извечную взаимосвязь временных и пространственных отношений в художественном произведении. Приобретенный фактаж из образной системы одного из мастеров кинодокументалистики расширит багаж знаний киноведческой и художественной областей.

Ключевые слова: документальный фильм, авторское решение, художественный образ, символ, знак.

Moskalenko-Vysotska Olena, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Cinema and of Television Art Department, Faculty of Cinema and Television, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Semiotic documentary measurement by Pavel Faryenyuk

The purpose of the research is to reveal the construction of the system of images and signs in the documentary films of the famous Ukrainian film director Pavel Nikolaevich Faryenyuk. The urgency of the problem, which the article is devoted to, is that Ukrainian art critics, in fact, did not investigate the use of artistic images in the national documentary documentary of our time. **The methodology of the research** is based on the logical-analytical method (for elucidating the artistic means of using technical director's techniques when creating screen images); formalization method (for studying various screen episodes, which are reflected in a symbolic form with the help of artistic symbols); hypothetical method (to explain the relationships between various components of the author's semantic system of images and to identify algorithms for the development of copyright marks). **The scientific novelty** of the article consists in the study of the imagery palette used in documentary documentary in the context of the author's artistic film language, manifested in the work of the well-known film director, honored art worker of Ukraine, winner of the Alexander Dovzhenko National Award, PM Faryenyuk, whose work has not been sufficiently studied by contemporary art historians. **Conclusions.** The author's originality of documentary films is based not only on the choice of an actual topic, the mandatory author's interpretation and modern multi-genre combination. To the above, there is also a factor, which is denoted by semioticness of creative decisions in the disclosure of any ideas, screen characters and film events. The creative skill of one of the most prominent representatives of the author's documentary film of Ukraine, Pavel Faryenyuk, as proof of this, testifies to the compulsory necessity of the presence in modern documentaries of a wide palette of obvious and encrypted signs that grow into artistic images, enrich the depth of the screen, materialize the need for an authentic national chronotope, which explains the age-old interconnection of temporal and spatial relations in artistic prose Institution. The acquired fact from the image system of one of the masters of documentary literature will expand the luggage of the knowledge of the film and art fields.

Key words: documentary film, author's decision, artistic image, symbol, sign.

Постановка проблеми. Основна сутність мистецтва – це творче відтворення дійсності в художніх образах. Кожне з мистецтв, в залежності від своєї специфіки, має свій арсенал виражальних засобів, які допомагають митцям опосередковано «перенести» життя на літературні сторінки, за театральні лаштунки, на кіноплівку, відеоносії тощо. Ще в минулому столітті з позиції семіотики, досліджував знаки, які набувають форму слів, образів, звуків, жестів і предметів, український мовознавець, філософ, фольклорист

О. А. Потебня (1835–1891 рр.) (2007, с. 95), який розглядав семіотику як сферу етичної психології та досліджував, зокрема, знаки й символи в галузі культури.

У кожного з мистецтв напрацьовані свої закони і принципи специфіки мови, одним з елементів якої є побудова образної системи твору, яку читач чи глядач має «зчитати» і «розшифрувати». Кожен з митців намагається створити це у свій спосіб, звертаючись до семіотичної системи кіномови, яка здатна «видавати різним читачам різну інформацію – кожному в міру його розуміння – саме ту, в якій він має потребу й до сприйняття якої він підготовлений», – так вважав відомий дослідник семіотичного вектора, зокрема в галузі культури, відомий культуролог і семіотик Ю. М. Лотман (1922–1993 рр.) (1970, с. 32). У певний час його дослідження торкнулися і сфери кіномистецтва як, наприклад, у науковій праці «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики (Лотман, 1973).

Можна зазначити, що майже кожен відомий діяч у галузі кіно, так чи інакше, торкався у своїх роботах питань образу, символу та знаку в кінематографі. Однак досліджень образів у *кінодокументалістиці* майже не було. Проблема полягає в тому, що досліджень вітчизняних науковців відносно системи образів, символів і знаків у неігровому кіно на базі вітчизняного контенту не проводилося.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Свого часу найбільш ґрунтовно приділили увагу образності кіномови в своїх роботах, зокрема, впливовий історик і теоретик кіно Андре Базен (1972, с. 80–97), який досліджував еволюцію кіномови, французький філософ та літературознавець Ролан Барт (2003), котрий розглядав образ і його значення в кіно, французький теоретик кіно Крістіан Метц (2013), який досліджував образи через психоаналіз у кінотворі та відомий кінорежисер Андрій Тарковський, який значну увагу приділяв художньому образу в кіно вважаючи, що широта і ємність художнього образу досягається через точну фіксацію ситуації і настрою епізоду. Серед співвітчизників науковим змаганням за тематикою художньої образності та знаковості в кіномистецтві приділили увагу українські науковці П. В. Дениско (2011), досліджуючи непрозорість знаків у семіотичній естетиці та М. Г. Макієнко (2009, с. 190–197), який детально проаналізував образи і символи, визначаючи художній образ як основу просторово-часової реальності кінофільму. В основному ці дослідження базувалися на матеріалах ігрового кінематографу. Темою прояву художньої образності в неігровому кіно майже не ніхто не переймався.

Метою статті є дослідження кількох вітчизняних фільмів на предмет виявлення креативних ознак авторської кіномови в неігровому кіно, а також аналіз системи зображально-виражальних засобів, притаманних певному виду мистецтва, яким є документальний кінематограф. Науковим завданням цієї статті є дослідження художнього мислення режисерів документалістів, яке втілюється ними на екранах, як маніфестування художніх образів.

Виклад основного матеріалу. Вивченням знаків в той чи інший спосіб займаються багато наук і дисциплін – філософія, логіка, лінгвістика, психологія та ін. Особливе місце серед них посідає семіотика. Семіотика – наукова

дисципліна, яка вивчає створення, будову та функціонування різних знакових систем, в яких закріплюється та передається інформація. Будь-яке явище чи процес, розглянутий з точки зору їх знакового втілення, може бути предметом аналізу цієї дисципліни. У полі зору семіотики знаходяться, зокрема, й всі види візуальних знакових систем, до яких долучаються і кінематографічні символи та образи, що подаються через зображення, мову, текст та музику.

Доцільно зауважити, що М. В. Константинови (2017, с. 11), який в своїх працях досліджував систему образів у кіномистецтві, зазначав: «Візуальне сприйняття з найважливішого засобу пізнання людиною світу перетворюється на найважливіший канал впливу на людську свідомість, аж до входження до неї і керування нею. У цих умовах зростає значення візуальної семіотики, яка формується й розвивається в ХХ ст. значною мірою як семіотика кіно». Мистецтво кіно упродовж понад століття розвивало свою знакову систему, через яку передається певна інформація в художньому екранному вимірі. Як будь-який художник, кінорежисер мислить асоціативно, тому образи в його творах вибудовуються як символи. Образ є специфічною для мистецтва формою відображення дійсності й вираження думок та почуттів художника. «Художній образ наповнює єдністю кінофільм і створює певну часову реальність. Глядач сприймає художній образ як певний семіотичний символ, який формує естетичні установки кінофільму. Образ представляється у вигляді певної реальності в сприйнятті глядача і постає в повній мірі при формуванні художньо-логічного ряду кінофільму» (Макієнко, 2009).

Творчий сегмент режисера П. М. Фаренюка завжди виокремлювався обов'язковим зверненням до художньої образності. Художньо-логічний ряд його фільмів безпосередньо базується на знаковій системі, яка додає концептуальній глибини його творам та символіки екранних метафор. В одному з його перших фільмів – короткометражці «Композитор Станіслав Людкевич», досить образно вирішена емоційна подача головного героя фільму, якому на той час виповнилося 100 років. Музична драматургія режисера є одним з елементів побудови образу. Завдяки замислу режисера П. Фаренюка, на екрані постає складний і яскравий світ музики Станіслава Пилиповича Людкевича. Образ сумної осені породжує роздуми композитора про прожиті ним довге життя, про учнів, яким він завжди так радіє, про музику. У своєму образному рішенні режисер зумів майстерно злити воедино *звукову* і зображальну палітри. Із закличними нотами кантати «Кавказ» у шаленій динаміці кадрів, що міняються в ритмі музики та в подвійній експозиції зображення на екрані, прокидається природа: вирує весняна стихія гірських рік, гримлять удари молота, владно піднімається над землею сонце, як ствердження віри в майбутнє. Грім стихії переходить у грім оплесків, які у залі вітають видатного композитора. Використання таких смислових символів, як вир ріки уособлює натхнення і енергію музики С. Людкевича, грім весняної стихії доносить до репіцієнтів образ могутньої сили його музики і великої слави для поціновувачів його таланту, не випадково *звуковий* монтажний стик зроблено у поєднанні грому з оплесками слухачів.

Варто зазначити, що в теорії семіотики *текст* теж вважається одним з важливих компонентів побудови образів екранного твору. Своєрідне режисерське рішення П. Фаренюка щодо подачі тексту дозволяє насправді почути роздуми композитора, які промовляє ніби він сам повільно, глухуватим голосом. Оригінальна, небагатослівна, насичена думками подача тексту надає фільмові не лише своєрідної принадності, а й робить його філософськи заглибленим. Автор теорії семіотики Чарлз Сандерс Пірс (1839–1914) – американський філософ, логік, математик, природознавець, вважав, що *думка* також є знаком. Тож текст, насичений екзистенційними думками в фільмі П. Фаренюка в образно-знаковій формі подає репіцієнту *знакову* інформацію про важливі для головного героя факти та події. «Для кінематографа важливим завданням є реалістична передача просторово-часових аспектів дійсності. У процесі художньої комунікації на перший план виходять такі основні поняття як: художній образ і символ, які передаються з екранів до глядача, тим самим виступають як сполучна ланка в процесі художньої комунікації. Образ – це деяка реальність, яка формується в свідомості людини під час перегляду кінофільму» (Макієнко, 2009). Працюючи над кожним фільмом, режисер П. Фаренюк завжди переробляв сценарії, в яких були лише дати та «сухі» факти біографії. Він шукав матеріал на основі якого можна було б використати образну систему кіномови. У своїх документальних фільмах режисер докладав неабияких зусиль і фантазії, щоб екран вражав одночасно і достовірністю, і образністю.

Свою наступну кінострічку про життєвий і творчий шлях українського письменника XIX ст. Юрія Адальбертовича Федьковича «Я наш народ цілим серцем люблю..» (1984 р.) Павло Фаренюк створив у притаманній йому багатій і колоритній манері. «Її образність, – писав на шпальтах газети «На екранах України» рецензент Іван Діденко (1984, с. 2), – доповнюється фольклорно-етнографічним матеріалом, що підсилює емоційне сприйняття й робить фільм багатограннішим і *знаковішим*». Знаком називають те, що заміщує реальні предмети, явища та процеси. Не маючи хронікального матеріалу, Павло Фаренюк вдавався до образно-знакової системи. Як завжди, переробивши літературний сценарій, режисер створив фільм, який не просто знайомить зі сторінками біографії і творчості письменника, але й репрезентує свою художність. Кожен режисер-документаліст знає як складно робити фільм про людину з іншої епохи, коли мало зображального матеріалу, немає живих свідків особистості, про яку робиться фільм, тому кожен режисер намагається знайти творче вирішення такого фільму по своєму. П. М. Фаренюк «оживляв» такі фільми не лише рідкісною інформацією, що розкриває «білі плями» біографії письменника, але також образною композицією кадру, відточеністю *монтажу*, лаконічністю, емоційністю та *метафоричністю* своєї кіномови.

Ці особливості відзначив і кандидат мистецтвознавства С. Дубенко (1984, с. 4), у своїй роботі «Перший кінопам'ятник Федьковичу»: «Емоційність звучання й соціальну узагальненість поезій посилює зображальний ряд стрічки, надаючи тим чи іншим кадрам кінематографічної *образності*, експресії, динаміки. Оригінально матеріалізується, набуваючи певної кінематографічної

образності, відомий *метафоричний*, провісницько-узагальнюючий вислів Федьковича: «Свою рідну Буковину я добром засію». І в його контексті відповідно сприймається сцена, в якій нащадки поета щедро засівають неозорий лан оновленого краю». Певного емоційного і смислового навантаження також набуває і *кольорова гама* стрічки, знятої переважно у червоно-багряних тонах, коли йдеться про революційні устремління, вияв мужності, гніву й протесту, або ж – у похмурих, гнітючо сірих кольорах, які посилюють на екрані відчуття холодної зловісності, тернистих доріг, пройдених поетом.

Варто зауважити, що всі ці кінотвори позначені виключно високою зображальною культурою екрану, бережним поводженням з музикою, словом, національним колоритом, що стало основою його документальних творів зі своєрідним творчим почерком, зумовленим семіотичністю образів. Так, у фільмі «Хата моя, біла хата» тему автентичності експонатів Музею народної архітектури та побуту УРСР – режисер П. Фаренюк розкрив набагато глибше, аніж просто розповідь про архітектурні особливості пам'яток сільського будівництва XVI–XX ст. з різних регіонів країни, саме вдавшись до образів, які несли в собі закодований ментальний смисл. Режисер побудував драматургію фільму через людей, так чи інакше причетних до осель різних регіонів, а також, через вигадливу екранну структуру *паралельних символів*.

Як вдумливий творець, П. М. Фаренюк шукав образи і порівняння, ускладнюючи розповідь про просту селянську хату. Дім – це один з основних архетипів української ментальності, як архетипи душі, землі, матері, родини, хати, хлібороба. Ці архетипи колективного несвідомого творили національний характер українців. Тому цілком доречно вплетена у картину думка про знакові обійстя двох українських геніїв – Тараса Шевченка й Олександра Довженка, з якими і поєднав розповідь режисер про оселі, де вони народилися. Отже, розумова паралель з хатами українських світочей маніфестувалась як художній *знак* у семіотичній системі кіномови Павла Фаренюка. Це та прониклива паралель, яка стала у фільмі і *порівнянням*, і містким глибоким *образом*. Прості українські селяни, народна пісня, закарпатське різьблення, буковинське весільне вбрання – все це поєднано режисером у єдиний *образ характеру народу*, його щедрю душу, котра, як і його оселя, завжди відкрита для добра.

Семіотика образної палітри такого фільму як «Полотняні письмена» (1986 р.), в якому йдеться про народну традицію вишивання рушників, предстала у режисерському рішенні як екранний твір взагалі без слів: драматургічне навантаження лише на вишукані продумані *образні* кадри та *музичну* партитуру. Відштовхуючись від ментального значення кожного орнаменту на рушниках, автор придумував майже образотворче вирішення кожного кадру, як наприклад, живописний епізод з довгими рушниками, які повільно плывуть річкою, колисаючись на її хвилях. Сенс такого незвичного і глибокого образу, вірогідно, уплинності часу, якому не підвласна краса, або можливо, в філософичності буття, або ж в екзистенційній темі нетлінності того, що створено силою людського духу. Розшифрування образів залежить від ступеня естетичного розвитку репіцієнта, але, в будь-якому разі, таке глибинне

посилання, що несе кадр, підсилене музичним вирішенням, безумовно, збагачує художнє сприйняття фільму, змушуючи глядача продукувати своє шифрування запропонованих режисером образів. Авторська кінострічка про роль рушника в житті українського народу відзначилася надзвичайно високою зображальною культурою.

Зауважимо, що зазвичай, режисер П. М. Фаренюк, беручись за сценарій, який пропонувала кіностудія, ще тривалий час над ним працював, доповнював його, «нарощував» новими епізодами, фактами, образністю і поступово сценарій змінювався. Так режисер придумував властиву йому мову кіно. Творча манера П. Фаренюка характерна, зокрема, пошуком екранних образів, які б, не порушуючи документальності, ставали символами, що збагачують і поглиблюють певні думки фільму. Так, наприклад, у фільмі «Ой, у полі древо» з'являється в якості глибокого образу реальна криниця, з якої не можна набрати води, бо, виявляється, вона до верху закидана землею. Цей епізод був використаний режисером як образ традицій, що не вберегли, і народних джерел, які занедбали.

Режисер П. Фаренюк має когнітивну здатність точніше відображати «побутовий» навколишній світ і виконувати логічні операції над образами концепцій, що виникають у взаємодії з цим навколишнім світом. Художня деталь – засіб словесного мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. У багатьох епізодах фільму художня деталь набирає *характеру символу*. Фільм «Ой горе, це ж гості до мене» (1989 р.) про бабусю з села Пінчуки на Київщині, на долю якої випали жахливі перегини колективізації, голодомор, остербайтерство у Німеччині, абсолютно камерний, знятий в одній малесенькій землянці, де жила бабця Ольга Терещенко. Завдяки майстерності оператора О. Ковалю, майже всі деталі крихітної оселі героїні фільму, зняті крупним планом, їх режисер подає у якості глибоких образів: монотонне цокання старого годинника на стіні у поєднанні з багатьма фразами героїні, стають символічно-пророчими; вогнище, що ледь жевріє і зовсім не гріє, подається режисером як знак сиротливої трагічної долі героїні фільму; неприродньо маленьке віконце землянки стає образом вимушеної закритості від світу, який відвернувся від старенької бабусі. «Утворення більш абстрактних знаків у кіно може стати джерелом високої художньої напруги. Відрив кінознаку від його безпосередньо-речового значення (денотативне значення) і перетворення його на знак більш загального змісту досягається, насамперед, різким вираженням модальності кадру: так, наприклад, предмети, які подаються крупним планом, сприймаються в кіно як метафори (у природній мові вони виступили б в якості метонімії)» (Константинов, 2017, с. 131).

Завдяки *образному монтажу*, режисер поєднав розповідь Ольги Терещенко про голод 1933-го і трагедію її маленького сина, з новелою Миколи Хвильового «Я (Романтика)», не тільки логічно підсиливши тему, але й сформував

метафору, піднявши фільм на узагальнюючий рівень суспільної трагедії, яку пізнав в той час увесь український народ. Один із глибоких образів використав П. Фаренюк у фільмі «Чому білий птах з чорною ознакою?» (2006 р.), в якому йдеться про двох братів-сиріт при живих батьках. До основної сюжетної лінії, вплетений контекст слів із Біблії, які яскраво підкреслюють образ самотності, покинутості, забутих Богом дітей з маленького українського села, які нікому не потрібні. Прочитані позакадрово рядки зі Святого письма, у поєднанні з елегантними панорамними краєвидами та музикою Йоганна Себастьяна Баха та Джіованні Баттіста Перголезі, породжують не тільки глибокі почуття, але й розширюють вузьку тему окремої сім'ї до уселюдського масштабу, а біблійні слова підсилюють образ стану покинутості героїв фільму, майже відчаю.

Доцільно зауважити, що у фільмі вибудована цілісна семіотична система зі знаків і символів. «Назва документального фільму аж ніяк не легка постмодерна гра з назвою іншого відомого фільму, – пише в своїй рецензії на фільм «Чому білий птах з чорною ознакою» критик Валентина Грицук (2007, с. 52) – Лелека для українців – тотем роду. За нашими повір'ями, саме тендітний лелека приносить до нас дітей. Тому й не дивно, що майстер документального кіно Фаренюк розпочинає фільм про життя волинських дітей кадрами з життя лелечого гнізда. Щаслива сім'я лелек...». У фільмі П. Фаренюка найвідвертіший символ – це бусол. У даному випадку є пряме апелювання до його опосередкованого значення в народі, а саме – істоти, що відповідає за народження дитини. Через увесь фільм режисер проводить цей *символ*, як звернення, нагадування, а часом і нарікання на людську індіферентність по відношенню до своїх дітей на протиположності до того ж лелеки, який здавна символізує повагу до батьків, сімейне благополуччя.

Оскільки матеріальними носіями символу в художньому творі можуть виступати будь-які його елементи: порівняння, метафори, пейзажі, художні деталі, персонажі, режисер використовує весь цей арсенал, пропонуючи *метафоричне* порівняння любові до свого потомства у світі тварин на протиположності до людським вчинкам у сім'ї Чулів. Не випадково контрапунктом у фільмі з'являються коні, що на леваді обнімаються шиями зі своїми лошенятами; камера фіксує також, як вгорі цілуються довгими червоними дзьобами птахи, які народжують потомство й захищають його. А поряд живе батько, який не спілкується з власними дітьми. Символ батьківських почуттів у світі тварин, як розпізнавальна образна прикмета використана у фільмі дуже яскраво. «Слід звернути увагу на те, що художній символ є першоосновою художнього образу. Отже, символ знаходиться глибоко в свідомості людини і зберігається там як унікальний код, який при візуальному контакті з певним асоціативним рядом доповнює його і формує в сприйнятті глядача завершений художній ряд» (Макієнко, 2009, с. 190–197). Використання художніх *символів* у фільмах Павла Фаренюка уможливило здійснення репіцієнтом декодування образів і смислів сутнісним зв'язком між *знаком* і референтом. У своїх роботах режисер маніфестує систему авторських образів, які породжують черговий додатковий план змісту, що, безперечно, збагачує і ускладнює усталену кіномову неігрового фільму. Дослідження цього процесу на прикладах

вітчизняних неігрових фільмів сучасної доби має наукову новизну, що доводить активний процес збагачення документальної палітри художніх образів.

Наукова новизна статті полягає у дослідженні образної палітри, що використовується в кінодокументалістиці в контексті авторської художньої кіномови, вибудованої в творчому доробку відомого режисера-кінодокументаліста, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії імені Олександра Довженка, П. М. Фаренюка, творчий доробок якого не достатньо вивчений сучасними науковцями-мистецтвознавцями.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані, а саме: досліджено систему образів фільмів кінорежисера П. М. Фаренюка; проведений семіотичний аналіз шляхом дослідження особливостей авторської кіномови його документальних фільмів. Варто зауважити, що масштаб його творчих пошуків і здобутків, розширить уявлення про палітру вітчизняної кіноісторії. У роботі доведено, що відтворені в екранних творах певні образи, можуть набувати символічного змісту за двох умов, а саме: коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом – це усталені образи символи; коли предмет, який зображується сам по собі не є символом, але набуває конкретніших символічних ознак вже в процесі зображення як індивідуально-авторський символ. Виявлені семіотичні компоненти побудови образів, такі як звук, текст, думка, монтаж, колір.

На прикладах з фільмів заслуженого діяча культури України, лауреата Національної премії ім. О. П. Довженка, кінорежисера П. М. Фаренюка виявлено сукупність образів, що зумовлює приріст знання у семіотичному вимірі творів неігрового кінематографу. Стилїстика його образно-сміслового вирішення фільмів продовжує традиції школи «українського поетичного кіно», де емоційно-образна система є одним з основних компонентів екранної естетики. Даною науковою роботою автор започатковує новий напрямок досліджень для науковців семіотичних образів у фільмах українських режисерів неігрового кінематографу.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Проблема значення в кіно. *Система Моди. Статті по семиотике культуры*. Москва, 2003. – 512 с.
2. Базен А. Что такое кино? / пер. с франц. В. Божовича. Москва: Искусство, 1972. – 374 с.
3. Грицук В. Танок казок довкола документа. *Кіно-театр*. Київ, 2007. №1 (69). С. 52–53.
4. Дениско П. В. *Непрозорість знаків як проблема семіотичної естетики*: автореф. дис.. канд. філос. наук / П. В. Дениско ; Полтав. нац. технїч. ун-т ім. Юрія Кондратюка. Київ, 2011. 15 с.
5. Діденко І. Я наш народ цілим серцем люблю.... *На екранах України*. – 4 серпня. 1984. №31 (1336). С. 2.
6. Дубенко С. Перший кінопам'ятник Федьковичу. *Радянська Буковина*. 7 грудня 1984. №234 (10705). С. 6.

7. Константинов М. В. Ю. *Лотман та візуальна семиотика другої половини ХХ ст. (Історико-філософський аналіз)* : дис.. канд. філософ. наук / М. В. Константинов ; Дніпр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара – Дніпро, 2017. 266 с.
8. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 63 с.
9. Лотман Ю. *Структура художественного текста*. Москва : Просвещение, 1970. 384 с.
10. Макієнко М. Художній образ і символ як основа просторово-часової реальності кінофільму. *Молодий вчений*. – Херсон, 2009. №8. С. 190–197.
11. Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
12. Потебня А. *Символ и миф в народной культуре*. Москва : Лабиринт, 2007. 481 с.

References

1. Bart, R. (2003). 'Problema znacheniya v kino' *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion System. Articles on semiotics of culture].
2. Bazen, A. (1972) *Chto takoe kino?* Translated from French by V. Bozhovich. Moscow : Publ. House "Iskusstvo".
3. Hrytsuk, V. (2007). 'Tanok kazok dovkola dokumenta'. *Cinema-theater* [Kino-teatr], no.1 (69), pp. 52–53.
4. Denysko, P.V. (2011). *Neprozorist znakov yak problema semiotichnoi estetyky*. Abstract. Poltava National Technical University named after Yuri Kondratyuk.
5. Didenko, I. (1984). 'Ya nash narod tsilym sertsem liubliu....'. *Na ekranakh Ukrainy* [On the screens of Ukraine], August 4, p. 2.
6. Dubenko S., (1984). 'Pershyi kinopam'yatnyk Fedkovychu'. *Radianska Bukovyna* [Soviet Bukovina], December 7, p. 6.
7. Konstantynov, M.V. (2017). *Lotman ta vizualna semiotyka druhoi polovyny KhKh st. (Istoryko-filosofskyi analiz)*. D.Ed. Dniprovsky National University named after Oles Gonchar.
8. Lotman, Ju. (1973). *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*. Tallin : Jejesti Raamat.
9. Lotman, Ju. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moscow : Prosveshhenie.
10. Makiienko, M. (2009). 'Khudozhnii obraz i symvol yak osnova prostorovo-chasovoi realnosti kinofilmu'. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], no. 8, pp. 190–197.
11. Metc, K. (2013). *Voobrazhaемое oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino*. St. Petersburg : Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
12. Potebnja, A. (2007). *Simvol i mif v narodnoy kul'ture*. Moscow : Labirint.

© Москаленко-Висоцька О. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 30.05.2018