

---

---

**Збереження та популяризація  
музейних і приватних збірок  
народного мистецтва**

---

---

УДК 7.091

**РОЛЬ  
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ  
У ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ВІДРОДЖЕННІ  
НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА**

Думітру ОЛЕРЕСКУ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

доцент, доктор мистецтвознавства, кінорежисер,  
Інститут культурної спадщини, АНМ  
бл. Штефан чел Марє, 1, MD-2001, Кишинєв,  
Республіка Молдова  
[oldumi60@gmail.com](mailto:oldumi60@gmail.com)

*Dumetru OLARJESKU*

*Associate Professor,*

*Doctor of Arts, Film Director*

*Institute of Cultural Heritage, ASM*

*Bd. Ștefan cel Mare și Sfînt, 1, MD-2001, Chisinau,*

*Republic of Moldova*

*oldumi60@gmail.com*

**THE ROLE OF DOCUMENTARY FILM  
IN PRESERVATION AND VALORIZATION  
OF FOLK ART**

Завдяки сучасним технологіям документальні фільми є одним із найбагатогранніших способів відображення дійсності. Фільми, присвячені народному мистецтву, збагачені особливими можливостями виражати аудіовізуальний поліфонізм цього феномену, його внутрішню драматургію. Тільки цей жанр кіно в стані відобразити як вигляд народних виконавців пісень і танців, так і поліхромність костюмів, орнаментів та багато інших аспектів ідентичності нації, що визначає його гостросучасне значення в контексті глобалізації культури.

Фільми, присвячені народному мистецтву, володіють особливою філософією життя, сповненого таємницею і мудрістю, приваблювали обдарованих кінематографістів усіх часів і народів. Серед молдавських це Еміль Лотяну, Влад Іовіце, Анатолій Кодру, Влад Друк, Іон Міжа та інші. Запропоноване дослідження ґрунтується на кращих фільмах цих творців.

**Ключові слова:** фільм (документальний), молдовська кіноіндустрія, відродження традицій, народний танець, народне мистецтво, етнографічні/хореографічні явища, культурна спадщина.

Thanks to performing techniques and technologies, today it has become the most complex and deepest way of expressing reality. Thus, the films dedicated to the folk art have the opportunity to capture the audiovisual complexity of this phenomenon, its dramaturgy, the unusual attitude of the protagonists (dancers, interpreters), the chromatic, the graphics and the cost of the clothing, the unrepeatable ornaments (in stone, wood, carpets) other aspects of our national identity, which only the film is able to fix in all their integrity, capitalizing on them and preserving their image for the future — an important fact today in the process of globalization.

The naivety, the spectacular, the exotic and the mystery of the folk art, as well as its messages full of meaning and wisdom, tempted the filmmakers of all times and all tastes. As an argument — the films devoted to the various genres of folk art, created by the filmmakers Emil Loteanu, Vlad Iovita, Anatol Codru, Vlad Druc, Ion Miija and others.

**Keywords:** film (documentary), moldavian film industry, valorization of traditions, folk dance, folk art, ethnographic / choreographic phenomena, cultural heritage.

**Вступ.** У сучасній кіноіндустрії завдяки модернізованим технікам і технологіям кінематографічне мистецтво, побудоване на основі реалій, стало найскладнішим та найглибшим способом аудіовізуального вираження реальності. Саме тому значна частина культури, включаючи етнологічну та етнографічну спадщину та усі жанри народного мистецтва, виживуть завдяки кінематографії та її сучасним форматам, таким як телебачення, Інтернет та інші «похідні», які мають великі можливості фіксації, збагачення та збереження образу цілого духовного всесвіту людської цивілізації.

Наприклад, фільм, який вивчає такі етнографічні явища як народний танець, через два основні компоненти — зображення та саундтрек надав можливість зафіксувати аудіовізуальну складність цих явищ, їх драматургію, постаті незвичайних протагоністів, колорит та фактуру костюмів, реквізити (бутафорію) та багато інших елементів, які фільм здатний зафіксувати у повному обсязі. У цьому випадку, коли справа доходить до традицій, звичаїв та обрядів, процес психічної участі створює для глядача документального фільму почуття унікальності, переживання реальності, конкретного виміру, міфологічного світу. Наприклад тоді, коли людина перебуває в якомусь особливому стані при виконанні народного танцю, як у бурхливій гонитві.

**Основна частина.** Дослідники вважають, що «перший танець є формою існування первісних суспільств, формою передмови вираження первісної душі, яка проявляється через ритмічні рухи тіла, ніг, рук та голови, почуття та відчуття або суттєві пориви» [1, с. 138].

І в баченні Мірчі Еліаде це явище промальовано ще глибше: «танці, мистецтво, магія з таких різних кутів визнають основний і вольовий інстинкт людської природи: самовідданість, злиття з іншим, біг від самотності, тяга до досконалої свободи до свободи іншого. Танець, перш за все, — це участь; тобто відмова від особистої економії та, особливо, від індивідуальної фізичної складової. Це є вихід із самого себе, трансцендентність — оскільки рухи людини є космічними, його анархічна свобода задає ще ширшу, ритмічнішу свободу поза його межами» [2, с. 47]. Таким чином, у танці людське тіло стає інструментом вираження, виконує нарративну функцію (розповіді) та розкривається через екстерналізацію ру-

хів, жестів і, навіть, деяких символів (перетворення внутрішнього психічного дійства у навколишнє), які створюють особливий психологічний стан.

Кінорежисер та теоретик кінематографії Сорін Ілієшю, що спеціалізується на дослідженні фільму нарративу, висвітлює описові функції тіла людини, на які раніше звернув увагу німецький естетик та психолог Рудольф Арнхейм. Він насамперед підтримує думку французького хореографа Франсуа Делсарте про те, що кожна частина людського тіла у своїй якості експресивного інструмента ділиться на три області: «У випадку рук масивна верхня частина є фізичною, передпліччя — духовно-емоційною, а рука — психічною складовою. На носі — стегно виконує фізичну функцію, гомілка — духовно-емоційну та стопа — психічну». Далі він розробив особливу важливу наукову працю для танцювального фільму, в якій зазначено, що «... цей опис поєднує в собі те, що ми знаємо про психічні й фізичні функції та їх розміщення в організмі зі спонтанною символікою тіла як візуального образу» [3].

У спогляданні думок Рудольфа Арнхейма екзегет Сорін Ілієшю зазначає той факт, що «через здатність вираження, пропозиції та уявлення людського тіла, воно стає візуальним посланцем тенденцій антропоцентризму, ...людське тіло є найкращим «актором» з оповідань предків або сучасних історій, нарративів, які завжди, прямо чи опосередковано, антропоцентричні» [3, с. 147].

Ґрунтуючись на кількох прикладах фільмів, присвячених феномену народної хореографії, підданих глибокому аналізу, Сорін Ілієшю визначив, що «описова функція людського тіла є найбільш ніжною, найбільш складною, витонченою, емоційною, найефективнішою, найпростішою, найпрямішою і не в останню чергу, найбільш бажаною для глядача, в якій він знаходить себе і ототожнює себе, сам себе розкриває і подвоює» [3, с. 148]. Усе це попереджає кінематографістів (особливо операторів фільму) про природну фіксацію майстерності танцюристів, уникаючи можливих спотворень її зображення через оптику, швидкість чи рух камери.

Деякі з наведених ідей можна побачити у фільмах, присвячених народному танцю, і створені кінорежисерами різного часу: *Ritmuri potrivite (Надзвичайні ритми, 1964)* режисера Мірел Ілієшю у (у 1969 був удостоєний *Palme d'or* (з фр. Золота Пальмова

гілка, в Каннах) за свою кінематографічну стрічку *Cântecul Renașterii* (Пісні Ренесансу), перша й найпрестижніша відзнака національного кінематографу за етнофольклорний фільм) та *Obiceiul primei hore* (Звичай першого танцю, 1968) режисери Паула Попеску Доряну, *Nunta pe Valea Carașovei* (Весілля в Долині Карашова, 1983), фільм створений режисером Славомиром Поповічем, *Sălușul* (Келушул, 2002) — режисера Лауренціу Даміан.

Фільми, присвячені феномену народної хореографії, а також всі етнографічні фільми, відрізняються своїм поліфонічним спектром. Наприклад, злиття мистецтва з моментами тренувань висвітлено фільм *Dansuri de toamnă*, тобто «Танці нашої осені» (режисер Влад Іовіце). Зображення показують нам, як старі угорці танцюють з молодими людьми, показуючи їм таємничі рухи деяких фігур стародавнього танцю *Hangul de la Coteala* (фестиваль народного танцю з 1960 року та відроджений у 2009, район Брічани). Цей незвичайний «майстер-клас» відображає на екрані велику майстерність та легкість, має також свою філософію, яка запрошує глядача до медитації, закликаючи його і проникаючи в таємниці тих рухів, тих простих жестів, проте таких вражаючих, таких наших...

Фільм через арсенал своєї кінематографічної мови показує нам, що танець — це рух, вихор за межами всього світу, що нагадує нам про ідеї поета Пол Валері, який, як кажуть, був гарним «танцівником в танцях»: «Це фундаментальне мистецтво, як і його універсальність, його безсмертна давність, урочисті практики, ідеї та роздуми, які воно породжувало з усіх часів — наводить на якусь думку чи щось демонструє. Тому що Танець — це мистецтво, вираховане з самого життя, оскільки воно є не що інше, як дія всього людського тіла; але дійство переноситься у світ, у певному просторі-часі, який не зовсім ідентичний практичному життю» [4]. Світ танцю є особливим світом, можливо, зі своєю метамовою, яка не дається кожному. Там є щось поза світом...

Людина у танці — це зовсім інша людина. Вона стає більш щирою, більш відкритою душею. Вона випромінює зсередини енергію душі...

Людина, яка танцює — це метафора. Це солодке танцювальне полум'я... Вона випромінює непередбачувану глибину з'єднання рухів і перетворень станів самого себе, ігнорування всього довкола неї...

І тільки документальний фільм здатний виправити і завоювати це явище.

Еволюція кінематографічної мови переконала нас в тому, що сьогодні лише цей жанр кінематографічного мистецтва (фільм) має великі можливості вирішити у всій своїй складності те диво ракурсів, майстерних тканин та арабесків руху, коли танцюрист стає тілом, що наче пише. Як поема, яка позбавлена будь-яких інструментів. Танцівник же, як і актор, завжди залишається наодинці зі своїм мистецтвом, розкриваючи свій поетичний інстинкт — народний танець, рідкісної пластичності та різноманітних конотацій.

Ці думки ведуть до тих часів, коли танець мав священну функцію. Через танець Людина спілкувалася з Богом, з природою та товаришами. Від певної форми спілкування — можливо, найкрасивішої, танець стає однією з перших форм мистецтва, важливою складовою культури багатьох цивілізацій. Потім він був асимільований іншими видами мистецтва, включаючи кінематографічне мистецтво, яке, завдяки численним значенням танцю, найчастіше використовувало його як драматургічний елемент або навіть нагальну атмосферу, зумовлену повним розвитком кінематографічної оповіді.

Універсальна фільмографія знає багато випадків, коли кінематографісти, бажаючи посилити свій поетичний стан, відмовилися від дискурсу і висловили щось важливе у пластиці, звернулися до благодаті та хореографічної гармонії, через яку людське тіло покликане передати деякі істини душі, або драму, або щось з інтимної лірики. Танець — це динамічне та яскраве шоу в конотаціях, котре органічно синтезує фігури та елементи спадкових ритуалів і традицій з одного боку, а з іншого — ті інстинктивні (іноді трохи еротичні) та духовні рухи, сповнені спокуси в глибинах людської підсвідомості, що спрацьовують у певному стані та експортуються через пластику тіла, хореографічну й акторську майстерність. Закони танцю, як і пісні, є основою виконавця, і тому вони — неповторні, безпомилкові і точні, як повідомлення. Тому танець, хореографія, поміщені в кіноструктуру, можуть виступати каталізатором із потенційними психологічними, пластичними та драматургічними якостями. Здатність музики та танцю синтезуватись відіграє вражаючі стани та досвід від найглибшої зацікавленості багатьох кінематографіс-

тів. Давайте пригадаємо і вражаючий *фламенко* у виконанні молодій жінки у фільмі *Oglinda (Дзеркало)* Андрія Тарковського, який вдається протиставити цим витонченим та пристрасним рухам всю трагедію іспанських емігрантів — драму цього народу. І Лючіно Вісконті досягає кульмінації у своєму фільмі *Ghepardul (Гепард)* через танець, який здійснив старий лорд своїй коханій. Любов проривається під час цього вальсу, а герцог — актор Барт Ланкастер — за допомогою жестів, танців і видувань виявляє те, що слова ніколи б не зробили... Згадаємо і про важливість танцю у всіх семи фільмах, створених на основі роману *Анна Кареніна* Льва Толстого різних режисерів у світі. Різні інтерпретації, погляди, стилі, але зображення балу Анни Кареніної не обійшов жоден режисер. У всіх цих варіантах фільмів він знаходиться в центрі і дуже важливий.

Режисер Карлос Саура запускає хореографію дивовижного виразу всієї драми *Carmen de Bizet (Карменде Бізе)*. Поетика таких чудових фільмів, як *Прихована Чарівність буржуазії* (Луїс Бунуель), *А коні стріляють, чи не так?* (Сиднея Поллак), *Матір Іоана ангелів* (Джерей Кавалеровіч) та ін. розвиваються через всесвіт хореографії. Давайте згадаємо і такі відомі фільми як: *Cabaret (Кабаре)* відомого режисера та хореографа Боба Фоссе, *Balul (Бал)* Еторе Скола або *Siuleandra (Чуляндра)* — режисера Серджіу Ніколаеску. У цих фільмах танець є одержимістю, це символ регенеративної сили, внутрішньої енергії, динамізму та безмежної краси.

Слід зазначити, що проблеми, пов'язані з еволюцією етнології та антропології румунського народу в Бессарабії, мають дуже складний зміст, бо довгий час були сфальсифіковані, денатуровані, знехтувані силами Російської імперії, яка має певні інтереси.

Було доведено, що «Після приєднання Бессарабії до царської Росії в 1812 році та до Радянського Союзу в 1944 році російський ідеологічний клас сприяв проведенню імперіалістичної політики, русифікації, колонізації Бессарабії, атакував фронтально, масово і надто суворо найбільш чутливі питання бессарабських румунів, в тому числі проблеми етнології, історії, культури, формування румунського народу, етносоціальні та етнополітичні процеси, середовище існування бессарабських румунів, традиції, одяг, звичаї, фольклор та їх спосіб життя. Ме-

тою цих підробок та спотворень є формування нового етносу — «молдавського народу», «молдавської нації», «молдавської мови», щоб розділити румунський народ на молдаван та румунів, на придністровців та трансильванців, щоб таким чином було легше домінувати» [5, с. 3].

До того ж просто неможливо, щоб це все не впливало на наше мистецтво та культуру, в тому числі на етнографічний фільм.

Відповідно до лицемірної ідеології тоталітарного режиму для збереження національної ідентичності у всіх студіях радянських республік було запущено теми етнографічного та етнофольклорного характеру. Фільми в стилі Етно були випущені на студії «Moldova-film» («Молдова-фільм»), проте ідеологічного режиму під різними приводами вилучали одні з найдорожчих та найкрасивіших елементів: румунські корені, архаїчність, релігійний підтекст, і, як причину, найчастіше пояснювали: «у нашому селі такої речі немає». Після таких вторгнень фільми залишаються вирізаними, все частіше зникають знаки наших предків. А деякі навіть стають забороненими, як це сталося у випадку з *De sărbători (Маланка)*, тобто зі *Святами (Маланка)* режисера Влада Іовіце, *Pe căile talentului (Шляхом таланту)* Анатола Кодру тощо.

У ті роки ідеологічна цензура під прапором інтернаціоналізму викликала небачений етноцид. У концепції французького антрополога П. Клерстєрса «геноцид та етноцид означає як знищення іншого (...) етноцид — це культурне руйнування буття: він означає процес, за допомогою якого досліджуються групи їхньої первісної культури. Етноцид — це систематичне руйнування способів життя та мислення окремих осіб, крім тих, хто веде до знищення. Геноцид вбиває тіло людей, етноцид вбиває їхній дух. Як в одному випадку та і в іншому річ йтиме також про смерть, але про іншу смерть...» [6].

І, тим не менш, незважаючи на ці умови, наші документалісти створили серію фільмів, присвячених народному танцю, які все ще цікавлять нас і сьогодні: *Măria sa Hora, Escoul văii fierbinți (Її величність, Хора; Відлуння гарячої долини)* режисера Емілія Лотяну; *Nunta (Весілля)* режисера Георгія Воде; *Dansuri de toamnă (Танці нашої осені)* кінорежисера Влада Іовіце, *Duminica sufletului (Воскресіння душі)* Думітру Фусу; *La horă, Jos, Vine nunta (До*

танцю (Хори), Жок, Весілля) виконані Андрієм Буруяне.

Особливу рису, довготривалий епізод, присвячений народному танцю, а саме фільму *Hora de la Slobozia Mare*, — *Хора з Слобозії Марє (Великої)*, міститься у художньому фільмі — *Vremuri de a trăi (Час, щоб пожити)*. Тут кінорежисери Влад Друк та Юліан Флоря фіксують кінематографічний фільм крізь вибух найрізноманітніших та найпластичніших фігур, жестів та, звичайно, вигуків — всі вони з'єднуються у грандіозному спектаклі, який містить щось із того невеликого, що нам ще залишилося...

Ще у 1760 році француз Жан Джорж Новерре, відомий знавець танцю, зазначав: «Хоча серед найкращих драм перевагою танцю є викликати інтерес, емоції та захопити глядача через чарівність ідеальної ілюзії, ніхто і не запідозрював, що танець може бути адресований саме душі» [7].

Одночасно з розвитком хореографічного явища ця думка стала характерною аксіомою, особливо для народного танцю, яка часто відноситься до внутрішньої енергії виконавців. Крім того, сюди ще додається і духовна спадщина, закодована у жестах, фігурах, рухах, а також динамічних, вражаючих характером, танцювальних факторах, які визначені численними та різноманітними підходами цього феномену багатьма кінематографістами та у всіх жанрах кінематографічного мистецтва.

Французький критик мистецтва Елі Фор проводить паралель між фільмом і танцем, з однаковою місією жонгує пластиком та музикою через чудесний ритм одночасно виразно і чутливо. Тоді, коли він вважає, що «... мистецтво не стирається з нашої пам'яті, але ритм і рух танцю втрачаються в забутті з самим існуванням танцівника», він риторично запитує: «Хто знає, чи не кінематограф, увічнюючи танець очима покоління, і тим більше, що в своїх власних ресурсах виявляється засобом випередження під час рухомого драматичного вигляду, не є бажаним, щоб він втратив гідність найбільш повного пластичного мистецтва, що включає в себе ритм та всі засоби вираження духовної трагедії, яку досі поєднували архітектура, скульптура, живопис та музика?» [8, с. 20—21]. Таким чином, французький критик підкреслює функцію гарантії збереження через фільм мистецтва, зокрема, хореографічних творів. Ця функція також характеризується фільмами:

*Жеребець* (режисер Лауренцію Даміан), *Відлуння гарячої долини* (режисер Еміль Лотяну), *Танці нашої осені* (режисер Влад Іовіде), *Жок, Весілля* (режисер Андрій Буруяну), *Воскресіння душі* (режисер Думітру Фусу) та інші.

У 1959 році молодий режисер Еміль Лотану дебютував у мистецтві художнього твору з документальним фільмом *Îi Velicnitate, Hora*. Предметом кінематографічних досліджень стає відомий хоровий танець: «Найбільш складний і значний ритуал сонячного культу. Для нас хора є постійним фактором румунської культури в безперервному процесі еволюції, від до історичної епохи до сьогодні, оскільки зміст горизонту відображається у всіх планах і напрямках культурної діяльності, від магічно-міфологічних обрядів до народної філософії» [9].

Це підтверджує міфолог Ромулус Вулканеску, згадуючи величину «хорового» явища в універсальній духовній нації. Ось чому режисер, щоб продемонструвати міфологічний субстрат, вік та багато значень цього танцю, і якомога більше виражати закодовані послання протягом століть у структурах Хори, відмовляється від простої фіксації цього явища, шукає кінематичних еквівалентів, безпрецедентних аудіовізуальних тлумачень, реконструкцій атмосфери минулого, коли Хору танцювали солдати, спадкоємці після перемоги або навіть втрати: *Hora de jalechi Hora tristă (Хора скорботи або Сумна Хора)*. Таким чином, Лотяну вдається до серйозних відхилень від критеріїв звичайного документального фільму, наближаючись до естетики художнього фільму.

Зокрема, режисер висвітлює у своєму фільмі одну з фундаментальних символів світу — кола, — тобто основної фігури у графіці нашої хори, яка також сприяє аспектам сонячного культу. Це також мотивує «активну участь» у Хорі зображення фортеці Сорока (також у формі кола) — успішну паралель, розроблену режисером за допомогою монтажу, і навіть компонент кадру між колом, утвореним стінами фортеці, і круговою графікою Хори, підкресленою декількома загальними планами.

Таким чином, фільм полегшує потрапляння в поле, яке ще далеко не вивчене. Спектакль людських рухів кінетично наближається до пам'яті нації, кодується в кожному ритмі, погляді, жесті, постаті виконавця та реакції глядача на їх сприйняття, оскільки взаємодія

між ними може стати активною складовою частиною спектаклю — вже кінематографічною.

Постійне повторне відкриття кінематографістами кодів, на яких ґрунтується це *хорове явище* [9], є наслідком безлічі концепцій, форм, архетипних та міфологічних аспектів, філософії та естетики нашого народного мистецтва.

Через експресивні ракурси, вільні рухи камери, установки, музичні акценти та звукові ефекти, режисер Еміль Лотяну, показує нам, що Хора еволюціонує після восьмикутної ілюстрації однієї із серій міфологем із декількох спадкових міфів і є пластичною мовою жестів, тобто органічне переміщення фігур, рухів, пластичних модуляцій людського тіла та звукових коливань, перебільшених у емоційному виконанні. Таким чином, режисер Еміль Лотяну на основі етнофольклорної п'єси створює справжнє кінематографічне шоу.

У траєкторії фільму Лотяну висвітлюється *saltul* (*стрибок*) танцівника — ця фігура доволі часто зустрічається у нашому народному танці. Але ця цифра не випадкова, тому що у видінні Мірчі Еліаде у *стрибку* у магійній структурі танцю «... це створює новий простір, з відцентровим рухом, в центрі якого він стане, як деміург нового космосу: від нього все починається з цього оновлення первісного. Цей *стрибок* назовні вказує на початок нового світу» [2, с. 50].

Еміль Лотяну — кінорежисер, який сприймав у фільмі художню, драматургічну, емоційну цінність народного танцю. Як справжній аргумент, виступають його фільми, які дуже відомі на весь світ: *Roienile roșii* (*Червоні поляни*), *Lăutarii* (*Лаутари*), *O șatră urcă la cer* (*Табір йде в небо*), *Dulcea și tandra mea fiară* (*Мій ласкавий і ніжний звір*). У цих кінематографічних стрічках режисер підготував сугестивну атмосферу з усіх компонентів фільму, так що народна або класична хореографічна оцінка задає емоційну динаміку та інтенсивність кінематографічного нарративу, щоб стати драматичним катализатором для них.

Хореографічному мистецтву присвячений фільм *Luceafărul* (*Лучаферул*), створений на основі балету *Luceafărul* (лібрето — Еміль Лотяну, композитор Євген Дога) та послідовностей зображення картин із життя Міхая Емінеску. Також режисер Е. Лотяну був зацікавлений творчістю та драматичною долею російської артистки балету Анни Павлової, при-

святивши цій знаменитій танцівниці перший і, поки що, єдиний фільм.

Він написав фантастичний сценарій до фільму *Connavella* (*Vino la mine*), що означає *Коннавелла* (*Приходь до мене*), про драматичну долю анонімного танцівника Жоржа Булангера — «Принц Танго». Сценарій був розроблений незадовго до того, як Лотяну відійшов у вічність. Якби не сталося того, що сталося, можливо б сьогодні у нас був фільм на рівні фільму *Lăutari* (*Лаутари*), тільки присвячений танцю...

Тут ми хотіли б згадати про більш особливу, але й дуже важливу функцію, в поліфонічному характері (естетичне, наукове, когнітивне, дидактичне, повчальне збереження образу тощо) етнографічної плівки, але яка все ще експлуатується надто скромно. Йдеться про якість документального фільму в матеріально-технічній підтримці для точного перенесення та передачі хореографічного явища, оскільки інші види мистецтва (живопис, скульптура, архітектура), а також література та музика залишають відбитки пальців, свідчення зберігаються в природі або на папері у формі тексту або балів на портативі, таке все ще не має матеріальної підтримки, відмінної від органів його виконавців. Ось чому, Ізабель Джинно і Марсель Мішель, французькі екзегети у галузі еволюції та естетики танців, визначають, що «історія танцю вписана в тіла та в живу пам'ять своїх виконавців». Тому «свідомість своєї історії може потребувати більше, ніж інших мистецтв» [10].

Таким чином, пам'ять танцю ґрунтується на знанні, збереженні та передачі інтерпретаторами заведеної хореографічної мови (навіть після декількох спроб криптографічного подання, таких як «Кінетографія» або «Позначення Лавана»), але, на жаль, на сьогоднішній день не досягнуто системи підрахунку голосів, еквівалентної музиці, що дозволило б відзначити рухи, швидкість, ритм, жести, внутрішню динаміку, виражену у всій цілісності, складності та величі [10].

Вирішення цих проблем лежить на документальному фільмі, а саме функціональному або дидактичному, який на сьогодні має найбільш точне та складне аудіовізуальне спрямування найрізноманітніших явищ, включаючи етнографічні та етнофольклорні феномени.

**Висновки.** Таким чином, документальний фільм дає нам змогу переконатися у художніх та естетич-

них можливостях кінематографічної мови, яка асимілює хореографічні твори, даючи їм нове життя в етнографічній плівці з метою вивчення, збагачення та збереження образу феномену народного танцю.

У цьому дослідженні ми особливо підкреслили роль документального фільму в збереженні та осмисленні народного танцю як виняткового явища, що характеризує наш спосіб засвоєння таємниць гармонії між духом і пластикою людського тіла, способами вираження та значеннями цієї гармонії, багато з яких є загальними порівняно з іншими жанрами народного мистецтва.

Ми висвітлили деякі фільми з фільмографії студії Moldova-film, яка містить безліч стрічок, присвячених творчості народних майстрів, анонімних авторів: килимів, гобеленів, орнаментів, музичних інструментів, різьблених скульптур із дерева та каменю.

Справжня тематична різноманітність, оригінальна колористика, наївність, екзотика та виразна таємничість — це лише деякі з особливостей фільму, присвяченого різновидам народного мистецтва: *Ornamente* (Орнаменти, режисура Іон Міжа), *Neam de pietrari* (Рід каменотесів, режисура Анатол Кодру), *Goblen* (Гобелени), *Firul viu* (Жива нитка), *și obosite mâinile tale* (Та не втомилися руки твої) (режисура Влад Друк), *Balada lemnului* (Балада про дерево, режисура Яков Бургіу), *Neam de fântânari* (Криничних справ майстри, режисура Мірча Киструге), *Creatori de frumos* (Творці краси, режисура Петру Унгуряну), *Cantofabula* (Кантофабула, режисура Борис Вієру), *Malanca* (Маланка, народний театр з яскраво вираженими українськими впливами, режисура Влад Іовіце) та інші.

Ці фільми відображають наслідки впливу між кінематографічним актом та явищем народної творчості, способами проходження цього складного явища у формулі фільмів, інтегрування фігур танцю, ритуалу або традиції шляхом рухів предків. Таким чином, зберігаючи багатство цієї пластики, колористики та звуків Всесвіту, створених через століття нашими геніями Хореографами та Видатними Анонімними майстрами, будувалася наша національна ідентичність, яка була і все ще досі тримається — наче бюлетень, який дозволяє нам залишатися в часі та в просторі.

1. Кернбах В. Словник загальної міфології. Бухарест: Альбатрос, 1995. С. 138.
2. Еліаде М. Солілоквій. Бухарест, Гуманітас, 1991. С. 47
3. Ілієшю Сорін. Наративне зображення фільму. Яси: ред. Юнімея, 2012. С. 147. Цитата: Рудольф Арнхейм. Мистецтво та візуальне сприйняття. Психологія творчого бачення. Яси: Вид. Поліром, 2011. С. 388.
4. Пол Валері, поезія. Діалоги. Поетика та естетика. Бухарест: Всесвіт, 1989. С. 667.
5. Морару А. Румунська національна етнографія в контексті комуністичної тоталітарної політики в «Література та мистецтво», 6 червня 2013 р. С. 3.
6. Кластерс П. Етноцид у «Recherchesd' anthrologie politique». Париж: Seuil, 1980. С. 45. Цитата з Марі-Оділі Герандом, Олів'є Лесервоїзе, Річард Поттір. Основні поняття етнології. Ясси: Поліром, 2001. С. 81.
7. Новерре Ж. Дж. Листи про танці та балети. Перекл. Іон Янеджік. Бухарест: Музичне видавництво, 1967. С. 76.
8. Фор Елі. Функції кінематографа, перекл. з франц. Іон Карайон. Бухарест: Меридіан, 1971. С. 20.
9. Вулканеску Ромулус. Румунська міфологія. Бухарест: Видавництво Академії Соціалістичної Республіки Румунія, 1985. С. 371.
10. Джино І., Мішель М. «Танець у двадцятому столітті». Бухарест: Арт. 2011. С. 234.

#### REFERENCES

- Kernbach, V. (1995). *Dictionary of General Mythology*. Bucharest: Albatros [in Romanian].
- Eliade, M. (1991). *Solilocvii*. Bucharest: Humanitas [in Romanian].
- Ilieshiu, S. (2012). *The narrativity of the film image*. Iasi: Junimea [in Romanian].
- Valéry, P. (1989). *Poetry. Dialogues. Poetics and aesthetics*. Bucharest: Universe Publishing House [in Romanian].
- Moraru, A., (2013, June 6). *Romanian National Ethnography in the Context of Communist Totalitarian Policy in Literature and Art* [in Romanian].
- Clastres, P. (1980). *Ethnocide «Research of Political Anthropology»*. Paris: Seuil Publishing House [in Romanian].
- Noverre, J-G. (1967). *Letters about Dance and Ballet*, Trad. by Yon Yanegic. Bucharest: Muzical Publishing House [in Romanian].
- Faure, E. (1971). *The Functions of the Cinema*. French Translation by Yon Carayon. Bucharest: Meridiane [in French].
- Vulcanescu, R. (1985). *Romanian mythology*. Bucharest: Publishing House of the Academy of the Socialist Republic of Romania [in Romanian].
- Genot, I., & M. Michel. (2011). *Dance in the 20<sup>th</sup> Century*. Bucharest: Art Publishing House [in French].