

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Галина Погребняк

**АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ
У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Київ 2020

Рецензенти

І. Б. Зубавіна, доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України

В. Л. Скуратівський, доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України

М. Т. Братерська-Дронь, доктор філософських наук, професор

Н. А. Жукова, доктор культурології, доцент

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 12 від 08.07.2020)*

Погребняк Г. П.

П 43 Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.

ISBN 978-966-452-311-7

Монографія присвячена розгляду й аналізу концепту «авторське кіно» в соціокультурному середовищі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У полі зору дослідниці – актуальна проблема вивчення творчості авторів-режисерів як активних індивідів пізнання і відображення світу й водночас суб'єктів кінематографічної діяльності, основних продуцентів кінотворів – високохудожніх культурних продуктів аудіовізуальної сфери, котрі мають бути затребувані як глядачем, так і кінематографічним ринком.

Дослідження адресоване широкому колам читацької аудиторії: професіоналам і любителям кіномистецтва, мистецтвознавцям і культурологам, викладачам і студентам мистецьких закладів освіти, усім шанувальникам сучасного кінематографу.

УДК 791.1:316.7]“195/20”

ISBN 978-966-452-311-7

© Г. П. Погребняк, 2020
© НАКККіМ, 2020

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Авторський кінематограф як унікальна світо модель	9
1.1. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу.....	9
1.2. Витоки кінематографічних моделей авторства.....	24
1.3. Модель інтелектуального авторського кіно	37
1.4. Традиції авангарду в сучасних моделях авторського кіно	51
Розділ II. Феномен авторства в кіно: проблема самореалізації	64
2.1. Образ автора в кіно.....	64
2.2. Автобіографізм у кіномистецтві.....	87
2.3. Духовний світ режисера-автора.....	105
2.4. Морально-етичні домінанти авторського кіно.....	117
Розділ III. Авторське відтворення дійсності засобами кіномистецтва ..	134
3.1. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно	134
3.2. Відображення національної ідеї в моделях авторського кіно	164
3.3. Зображальна культура авторського фільму.....	183
3.4. Авторська творчість в екранному і сценічному просторі.....	205
Розділ IV. Авторський кінематограф на перетині творчо-виробничих реалій	237
4.1. Режисерська освіта в контексті сучасних кінематографічних практик.....	237
4.2. Особливості виробництва та дистриб'юції авторських фільмів	260
4.3. Авторський кінематограф як засіб міжкультурного діалогу	317
4.4. Авторські фільми в міжнародному фестивальному просторі	342
Висновки	393
Список використаних джерел	407

ВСТУП

Авторський кінематограф як специфічне мистецьке явище й унікальна світо модель, що активно розвивається, змінюється, постає в численних варіаціях, є об'єктом уваги в дослідженнях широкого кола науковців. Однією з причин жвавого інтересу до авторського кіно є показова тенденція в сучасній художній творчості, зокрема й у кіномистецтві, до максимальної самореалізації митця через посилення суб'єктивного авторського начала. Адже визнання суспільством авторської особистості як самоорганізованої та самодостатньої цінності, здатної народжувати й, не приховуючи власного «Я», продукувати у творі, позначеному природою харизми, значимі ідеї, ідеали, образи в контексті оригінальної кінематографічної світомоделі, як ніколи, на часі. Варто погодитись із думкою української мистецтвознавиці Ірини Зубавіної, що, «втративши продуктивність у перетворенні соціального часопростору, кінематограф наблизився до суб'єктивності, почав заглиблюватись у часопросторовість внутрішнього світу людини, передаючи суб'єктивний погляд на світ, імітуючи процеси мислення, психічні процеси або просто за допомогою оптичної ілюзії створюючи фантастичні світи із власною часопросторовою організацією» [Зубавіна 2013, с. 96].

У роботах як вітчизняних, так і зарубіжних учених, зокрема З. Алфьорової, Д. Бордвелла, О. Брюховецької, М. Братерської-Дронь, В. Виноградова, Е. Єфімова, Л. Зайцевої, І. Зубавіної, Г. Маршала, А. Маттелара, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, О. Нечай, А. Плахова, К. Разлогова, Н. Самутіної, Е. Сарріса, В. Горпенка, В. Скуратівського, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль, Т. Шак та ін., представлено різноманітні дефініції феномену авторського кіно, а також здійснено спроби виявити й визначити його сутнісні ознаки. Так, О. Нечай переконана, що «фільми, де з найбільшою силою і яскравістю виявляється своєрідне бачення світу непересічним, талановитим режисером, прийнято називати авторськими» [Нечай 1989, с. 29]. Своєю чергою Т. Шак висловлює думку, що при виділенні характерних ознак «авторського кінематографу слід підкреслити підвищену семіотичність тексту, прагнення до примноження знаковості, увагу до стилістичних прийомів, орієнтацію на новаторство форми, оригінальність мови, але головне – значущість постаті режисера» [Шак 2014, с. 82]. Не менш цікавою є і думка Б. Ейзеншитця, котрий переконаний, що на теперішній момент стан автора в кіно досить двоїстий, адже, «з одного боку, те авторство, за яке боролися кінокритики в 1950-ті роки, уже визнано (автором фільму завжди вважають режисера, а не актора, сценариста або продюсера), а з іншого боку, цей статус автора перетворився в предмет торгівлі. Статус авторства доводиться переносити на фінансово-виробничу сферу, створюється хибна ситуація, яка змушує нас забути про реальну відповідальність автора в кіно. Створювати дійсно авторське кіно можуть лише ті, хто знімає на дуже невеликі гроші» [Арсенал 1990, с. 17].

Попри різні наукові підходи до вивчення авторського кіно, показово, що більшість дослідників схиляється до думки, що режисер-автор – це, передовсім, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, неординарною

суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній, особистість, здатна презентувати власну кінематографічну світо-модель, що існує «як вираз сили того, хто її створює» [Gance 1927, с. 9].

Тож як складна динамічна система авторський кінематограф, що став предметом художньо-естетичного аналізу в роботах численних дослідників, при всьому розмаїтті тлумачення його сутності об'єднує науковців у переконанні, що «сучасний екран опанував можливість утілювати суб'єктивне начало, однак важливим є те, у чому полягає авторське ставлення до світу і який саме світ зображує художник» [Фрейлих 2002, с. 13].

Отже, попри вивчення науковцями як мистецько-культурологічних засад фільмотворчості кіноавторів, так і різноманітних аспектів авторського кіно, передовсім художньо-естетичних і змістових, сьогодні комплексного дослідження потребує і творча, і виробнича діяльність автора-режисера, спроможного, розвиваючи досить специфічні традиції авторського кінематографу, продукувати затребувані сучасним суспільством кінотвори, котрі би виступали дієвим засобом міжкультурного діалогу в галузі політики, ідеології, зміцнення міжнародних зв'язків, налагодження взаємовигідного міжнародного співробітництва в царині кіновиробництва, що й визначає *актуальність* пропонованого дослідження.

У *центрі уваги* нашої роботи – дослідження творчості режисерів-авторів як суб'єктів пізнання та відображення світу й водночас суб'єктів кінематографічної діяльності, основних продуцентів кінотворів, тих високохудожніх культурних продуктів аудіовізуальної сфери, котрі мають як бути затребувані цільовою аудиторією, так і реалізовані кінематографічним ринком. Відтак *мета* означеної праці полягає в тому, щоби, визначивши сутнісні ознаки авторського кінематографу як конгломерату світоглядних моделей, обґрунтувати цінність авторського фільму як культурно-мистецького й ринкового продукту.

Зазначена мета обумовлює розв'язання таких *завдань*:

- обґрунтувати світоглядні засади художнього відтворення картини світу в авторському кіно;
- простежити витoki кінематографічних моделей авторства;
- окреслити змістове й візуально-образне підґрунтя авторських творів представників європейського й радянського кіноавангарду 1920-х років;
- вказати специфіку української моделі авторського кіно;
- визначити прояви автобіографізму в авторських фільмах у системі морально-етичних координат;
- схарактеризувати засоби відтворення образу кінематографічного автора;
- виявити ознаки, концепти відображення національної ідеї в моделях авторського кіно;
- висвітлити особливості творчості кіноавтора в просторі сцени та визначити специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах;
- розкрити проблеми режисерської освіти в Україні й окреслити методи виховання режисера-автора;
- встановити специфіку виробництва й дистриб'юції авторських фільмів;

- окреслити перспективи продукування та розповсюдження авторського кіно в контексті міжкультурного співробітництва;
- узагальнити здобутки українських режисерів-авторів у міжнародному фестивальному русі.

Об'єктом дослідження є кіномистецтво в художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, *предметом* – авторський кінематограф: твори режисерів світового та вітчизняного кіномистецтва як репрезентанти авторських світоглядних моделей.

Для вирішення поставлених завдань у дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система *теоретичних методів* (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез) дала можливість опрацювати історико-фактологічну базу й уточнити термінологічний апарат дослідження; методи *систематизації та узагальнення* стали в нагоді задля аргументації самотутності феномену авторського кінематографу, визначення його місця в культуротворчих процесах другої половини ХХ – початку ХХІ століття та окреслення об'єктивних закономірностей, котрі характеризують авторські кінематографічні практики в сучасному культурному просторі; *біографічний* метод уможливив персоніфікацію здобутків авторського кінематографу; *типологічний* метод дав змогу виявити спільні художні принципи у творчих експериментах представників вітчизняного й зарубіжного авторського кіно; метод *самоаналізу* митця сприяв усвідомленню специфіки паритету теорії та практики авторського кіно; *кроскультурний* метод дозволив схарактеризувати особливості виробництва й дистриб'юції авторських фільмів у системі міжнародного співробітництва. *Культурологічний підхід* обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження авторського кінематографу доби постмодерну та постпостмодерну.

Предмет і вирішення низки завдань нашої праці визначили *наукову новизну* одержаних результатів, яка полягає в тому, що монографія є першим в Україні комплексним міждисциплінарним дослідженням авторського кінематографу як культурно-мистецького явища.

У роботі *вперше*:

- проблема світоглядних моделей в авторському кіно постала предметом спеціального дослідження, у якому розвинуто підходи до виявлення у фільмовому матеріалі авторів-режисерів суб'єктивних елементів кінотворчості, котрі демонструють цілісність авторського світогляду;
- режисерський кінематограф визначено базовою моделлю авторства в кіномистецтві, у якій особистість режисера домінувала на всіх етапах створення фільму;
- ідеї інтелектуального кіно розглянуто в контексті творчості представників італійської, французької, польської, чеської, української, російської моделей авторського кіно;
- доведено спроможність режисерів сучасного авторського кінематографу на основі ідеї інтелектуального кіно акумулювати й продукувати національні культурні цінності в кінотворах, позначених рисами авторської індивідуальності;

– показано, що кінематографічне авторство має колективний характер, де автор-режисер виступає суб'єктом кінематографічної діяльності, ідейним стрижнем, натхненником, очільником творчого процесу – фільмування;

– відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовідтворення режисера-автора виявлено специфіку виражальних засобів репрезентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства;

– постульовано та доведено пріоритетність відображення національної ідеї в моделях авторського кіно як засобу ідентифікації національного кінематографу в сучасному міжкультурному середовищі та його інтеграції у світовий культурний простір;

– визначено особливості діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках;

– простежено й аргументовано необхідність систематизованого перегляду наукового змісту програм і методів підготовки режисерів-авторів у закладах вищої освіти України;

– введено до обігу поняття «українська модель авторського кіно» й окреслено його зміст як відображення аудіовізуальними засобами національного світогляду та національної філософії в контексті світового історичного процесу;

– виявлено переваги та зазначено перспективи виробництва й прокату українських авторських фільмів у контексті міжнародного співробітництва – копродукції – у межах міжнародних конвенцій, угод, фондів, програм, участі українських продюсерів у міжнародних медійних заходах;

– обґрунтовано спроможність ведення міжкультурного діалогу засобами авторського кіно шляхом виходу його в міжнародний фестивальний простір.

У дослідженні доповнено й дістали подальшого розвитку:

– зміст поняття «кінематографічна модель авторства» як певна стилістична цілісність, зумовлена національно-культурними чинниками, сукупністю застосованих зображально-виражальних елементів, репрезентованих автором у фільмі крізь призму індивідуально-суб'єктивного сприйняття режисера;

– вплив теоретичних і практичних засад європейського кіноавангарду на сучасні моделі авторського кіно;

– доцільність використання біографічного виміру, а також потенціалу самоаналізу митця в процесі авторської самореалізації;

– підходи до вивчення екзистенціалізму як філософського підґрунтя світоглядних моделей авторського кінематографу;

– художньо-естетичні засади зображальної культури авторського фільму як вияв світоглядних чинників творчості режисера-автора;

– необхідність вивчення питань державного протекціонізму та напрацювання гнучкої політики в галузі фільмовиробництва, промоції, дистриб'юції авторського кіно в Україні, обліку до нього глядацького інтересу та затребуваності авторського кіно в українському соціумі;

– дослідження процесу формування та розвитку інституту продюсерства в Україні як важливого складника сучасного кінопроцесу;

– розвідки специфіки творчої взаємодії продюсера та автора-режисера як мотивованого мистецького й організаційно-виробничого тандему в реалізації кінопроєкту;

– вивчення можливостей і переваг телебачення щодо демонстрації авторських фільмів у контексті тематичних програм, а також VoD-платформ як сервісу відео на запит;

– творчо-виробничі, соціально-політичні, економічні аспекти входження українського авторського кіно в простір міжнародних кіноринків.

Основні положення, висновки, фактичний матеріал дослідження можуть бути використані при подальшій розробці вказаної теми, підготовці різнопрофільних теоретико-мистецтвознавчих досліджень щодо еволюції та сучасного стану авторського кіно. Отримані наукові результати можуть бути впроваджені в теоретичні та практичні частини загальних і спеціальних навчальних курсів з історії світового й українського кіно, режисури кіно, теорії та історії культури, сучасної теорії кіномистецтва, історії культури для студентів та аспірантів закладів вищої освіти мистецького та загальногуманітарного спрямування України. Висновки дослідження можуть бути застосовані в розробці й реалізації національних програм у сфері аудіовізуального мистецтва.

Висловлюємо щире подяку рецензентам за неупереджене й уважне прочитання нашої монографії, за слушні зауваження та поради, що сприяли покращенню якості дослідження. Сподіваємось наша праця стане корисною всім тим, хто цікавиться кіномистецтвом. Будемо вдячні читачам за оцінку нашої роботи.

РОЗДІЛ І

АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК УНІКАЛЬНА СВІТОМОДЕЛЬ

1.1. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу

Світ існує незалежно від того, що знає чи хоче знати про нього людина, «існує для нас й оцінюється нами, нашою свідомістю» [Тарковский ЭР-б]. Однак людина як унікальна локальна структура є невід'ємною складовою цілісного світу, який постає перед нею глобальною причиною чуттєвого пізнання і спонукає до визначення сенсу, ролі й меж людських знань про нього. При цьому важливо, що «уявлення про світ – як предметний, так і соціальний – створює основу свідомої діяльності людини як частини суспільства і як особистості. Людина усвідомлює себе в закономірних вимірах і в соціумі» [Юдко 2011, с. 292].

Із часу виділення з природи людська істота, опинившись у світоглядній ситуації і використовуючи притаманні тільки їй інтелект, свідомість, пам'ять, відчуття, що мають почуттєвий характер, сприймає, осмислює, оцінює світ, шукає своє місце в ньому, вдаючись до продуктивної діяльності й самопізнання. Людина, яка є центром світу, і справді здатна пізнавати природу, однак, на думку Сократа, найвищим рівнем пізнання слід вважати самопізнання, що дає їй можливість досліджувати свій внутрішній світ як найбільш значиму цінність, гармонізувати духовні й фізичні сили в зовнішній діяльності [Некрасов 2003, с. 20], оптимально використовуючи засоби, котрими вона володіє. Разом з тим, за А. Бергсоном, людське пізнання стосується світу діяльності, який є світом простору [Жукова Н. А. 2010, с. 153]. Тож чи можна «вийти за межі свідомості людини для нової несуб'єктивної оцінки реальності? – ставить і намагається відповісти на запитання А. Тарковський. – Вважають, що немає. Але я чомусь думаю, що можна» [Тарковский ЭР-б].

Поступово формуючи уявлення про саму себе, усвідомлюючи свою вищу цінність щодо речей і предметів, котрі її оточують, людина споглядає світ, де, як вказує німецький філософ Ф. В. Й. Шеллінг, інтелектуальне споглядання «виступає лише під час філософування, залишаючись поза колом повсякденної свідомості; споглядання ж естетичне є нічим іншим, як спогляданням інтелектуальним, але таким, що набуло об'єктивності і загальнозначимість та може виникати в будь-якій свідомості» [Шеллинг 1999, с. 395].

Показово, що, споглядаючи та перетворюючи світ, людина намагається самоутвердитись у навколишньому середовищі, якісно відрізнити світ природи від світу культури, знайти відповіді на запитання про сенс і призначення власного існування. Адже, на переконання Г. В. Ф. Гегеля, «яка людина, такий і світ, і який світ, така й людина: один акт створює обох» [Гегель 1970, с. 385]. При цьому одвічна проблема сенсу життя належить до найскладніших, приречених на неможливість остаточного розв'язання, оскільки полягає в зіставленні надто різних за масштабом величин: скінченності життя людини й нескінченності буття, бо ж «людина живе в історично мінливому світі, у світі суспільної практики, у світі перетворень і катастроф, де сталі норми культури проходять суворе випробування і або витримують його, виправдані історичною логікою, або відправляються в небуття» [Искусство 1979, с. 83].

Через образи, уявлення, переживання, вірування людина, мобілізуючи всі свої сутнісні здатності, прагне досягнути картину багатогранного світу, з'єднати її розрізнені частини воедино, використати потенційні можливості, щоб усвідомити, відобразити й спробувати змінити в доступній їй галузі, а ще поступово вибудувати свій життєвий світ, який має постати, на переконання Є. Сидоровської, як «особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань і цінностей, у якому розгортається все життя кожної окремої людини» [Сидоровська 2016, с. 166]. При цьому важко переоцінити значення картини світу, що постійно змінюється в часі й постає численними варіантами в просторі, у життєдіяльності людини. Саме на неї на кожному історичному етапі розвитку людства покладено виконання цілої низки важливих функцій, як-то: орієнтація людини в бурхливому потоці соціальних явищ, наповнення культурним змістом сприйняття нею навколишніх речей, «опосередковування людських комунікацій, сприяння виробленню програми практичної поведінки» [Росул 2012, с. 296] щодо реалізації обраного способу життя.

Визначення «картина світу» у філософській науці вперше запропонував Л. Вітгенштайн для відображення особливостей самої людини в контексті буття, так і для фіксації специфіки умов її існування у світі. Проте відзначимо, що в роботі «Принцип єдності свідомості й діяльності та його відображення у взаємодії концептуальної й мовної картин» світу Н. Попова зазначає, що «термін “картина світу” з'явився наприкінці ХІХ століття у фізиці. Г. Герц (1914) використовував його стосовно фізичної картини світу, що розглядали як сукупність внутрішніх образів зовнішніх предметів». Розвиваючи свої міркування, дослідниця вказує, що вказаний термін також використовував А. Ейнштейн, «оскільки вважав картину світу необхідною частиною життєдіяльності людини» [Попова 2013, с. 343]. Принагідно додамо, що українська культурологиня Н. Жукова в роботі «Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики» артикулює думку про те, що саме завдяки роздумам про природу інтуїції та її значення в процесі творчості у ХХ столітті, найбільш імовірно, і виникає нове розуміння та тлумачення поняття “картина світу”, що виявляється в подоланні вченими дуальності суб'єкта і об'єкта й подальшого визначення єдності життя, творчості, мистецтва. Такий підхід став свідченням того, що світ набув нового онтологічного трактування. Дослідниця акцентує увагу на тому, що думку про онтологічність мистецтва вдалося обґрунтувати в 1930-х роках російському теоретику А. Габричевському, котрий своєю чергою розвивав традицію, вираження якої було презентоване у творах Ф. Шеллінга та Й. Гете. Підсумовуючи свої міркування, Н. Жукова робить висновок, що онтологічність творів мистецтва А. Габричевський розумів, як тип глибинного та первинного світовідбиття, де визначною в цьому процесі виступає інтуїція [Жукова Н. А. 2010, с. 167].

Отож фундаментальне поняття «картина світу» слід тлумачити як одну із форм «світоглядного подання об'єктивної реальності в суспільній свідомості» й безпосередньо представляти через образ освоєної в практиці дійсності, що становить «вихідну умову людського буття, створюється в процесі практичної

діяльності людей» [Словник 2002, с. 271], а крім того, постає як психологічна реальність фізичного світу і як результат психічного відображення та узагальнення дійсності [Юдко 2011, с. 294].

Продовжуючи наші розмисли, вкажемо, що, накопичуючи буттєвий досвід та створюючи систему власних принципів, ідеалів і цінностей, людина, набуваючи певних суб'єктивних переконань, які містять у собі основний мотив її ставлення до світу, формує власний світогляд, що і є основою особистості. Розвиваючи міркування щодо поняття «особистість», погодимося з думкою Л. Грінберг, котра вважає, що максимальне забезпечення цілісності особистості протягом усього життя в історичних умовах, котрі весь час змінюються є, власне, основним призначенням індивідуальності як психологічної функції. Дослідниця переконана й послідовно доводить, що, «з одного боку, індивідуальність постає як певним чином замкнена й відносно стійка система, яка виконує специфічну внутрішню функцію, що регулює всі властивості людини, забезпечує її цілісність, а з іншого боку, індивідуальність слід розглядати як особливу, відкриту для взаємодії зі світом систему, що виконує зовнішню функцію середовищного регулювання». Аналізуючи й порівнюючи такі поняття, як «особистість» та «індивідуальність», авторка доходить висновку, що «не лише психологічна, але й історична функція особистості визначає її системні властивості, що слугує вагомою підставою для розглядання історико-культурних аспектів процесу індивідуалізації» [Грінберг 2016, с. 126].

Спираючись на світоглядні засади, людина визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинки, свої наміри й устремління, свою життєву позицію. Інтерпретуючи світ, виправдовуючи його, людська істота прагне дійти порозуміння з ним, зробити доступним і, нейтралізуючи ворожість, виправдати свою присутність. Однак у світоглядному самовизначенні людина певним чином відмежовує себе від світу, поділяючи його на реальний та уявний, демонструючи в різні епохи несхожість тлумачень як світоустрою, так і своєї місії в ньому. При цьому світопізнання, що є рухом від чуттєвого до раціонального, і створення цілісної завершеної світоглядної моделі, де «логічне осмислення реальності має особливу значущість» [Жукова Н. М. 2010, с. 417], вимагає опанування людиною, яка від народження налаштована на пізнавальну діяльність, різноманітних видів знань, котрі б давали їй можливість формувати відповідні картини світу (що «у складі культури завжди набувають особистісного характеру, дозволяючи вписати до світобачення людини її світоставлення» [Грінберг 2016, с. 126]), демонструючи власне світорозуміння як рівень світогляду. Своєю чергою С. Денисова в роботі «Картина світу та суміжні поняття в зіставних дослідженнях» вважає, що картина світу – це комплекс фундаментальних понять, які віддзеркалюють специфіку людини та її буття» [Денисова 2005, с. 10], тоді як «сучасна наукова картина світу є достатньо цілісною системою уявлень про загальні властивості та закономірності об'єктивної реальності й містить структурні компоненти, сформовані різними науками» [Копієвська 2014, с. 130]. Однак варто зазначити, що, на думку Демокрита, людина, має обмежені природою можливості, хоч істинні знання і «виступають як ідеальна конструкція понять, суджень, висновків, які перевіряє суспільна практика» [Матошко 2008, с. 168].

Водночас доцільно вказати, що специфіку картини світу, основу якої становить своєрідний остов уявлень про світ – світоглядна модель – визначає обов'язкова залежність від тої «призми, через яку здійснюється світобачення» [Постовалова 1988, с. 55]. Разом з тим світоглядна модель, серед основних ознак якої назвемо «семіотичність, статичність, стабільність» [Цивьян 2006, с. 39], подібно до картини світу, містить у собі як загальні «інтуїтивні уявлення про реальність» [Руднев 2003, с. 175], так і хибні погляди людини на світ, її фантазії, мрії, але демонструє це схематично, «у спрощеному, скороченому вигляді» [Руднев 2003, с. 5]. Хоча у світоглядно-активному вимірі змісту культури моделі світу, і передовсім його ціннісно-сміслові варіації, постають як перетворені на глибинному рівні свідомості форми людського буття.

Цілком очевидно, що саме картина світу, визначаючи раціональну схему узгоджень, пов'язану із цілісним уявленням про його побудову, є «ядром світогляду й претендує на створення цілісного образу світу» [Корміна 2009, с. 34], слугуючи інтегральною типологічною характеристикою культури. Відповідно образ світу, «котрий акумулює не лише результати пізнання, а й усе розмаїття чинників, які утворюють контекст людської діяльності» [Грінберг 2016, с. 126], як правило, не постає його дзеркальним відображенням, але через історичну обумовленість «унаслідкується соціально, передається від покоління до покоління» [Жукова Н. М. 2010, с. 417]. Відображаючи реальність у різних аспектах і різними способами, картина світу фактично вибудовується як системний структурований образ світу, однак відповідним чином «змінений у свідомості людини, тобто у світобаченні людини, яке утворилось у результаті її фізичного досвіду та духовної діяльності» [Юсова 2003, с. 315]. Отже, використовуючи лише певний сегмент від загальної моделі світу, усвідомлення котрої має індивідуальний характер, людина вибудовує власний образ світу, своєрідність якого певним чином залежить від її інтелекту, вікових характеристик, освіченості, соціального статусу тощо.

Прагнучи сформуванню картини, модель або ж образ світу, що в психології визначають як «сукупність гіпотез-моделей світу» [Смирнов 2003, с. 19] чи то «ієрархічну систему когнітивних репрезентацій» [Баксанский, Кучер 2002, с. 64], людині, спираючись на власний інформативний досвід, слід виявляти й специфічну здатність до перцепції, рефлексії, кодування, що певним чином обумовлені особливостями її діяльності. При цьому пізнавальна діяльність індивіда, спрямована на здобуття знань, є результатом відображення навколишнього світу, але, по суті, людина «влаштована так, що її не задовольняють погано пов'язані між собою фрагменти знань, у неї існує сильна потреба в цілісному, нерозірваному розумінні світу» [Носенко 1995, с. 22]. Звідси прагнення опанувати й систематизувати природничі знання, які дають змогу відтворити у свідомості чи то конкретного індивіда, чи окремої суспільної групи, чи ширше – суспільства – фізичну, природничу й математичну картини світу як структуровану єдність знань, упорядковану сукупність уявлень про реальність, де панують «універсальні закони математики, застосування яких можливе в будь-якій сфері людської творчості» [Гегель ЭР]. Разом з тим автори монографії «Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі» (Ю. Богуцький, Н. Корабльова,

Г. Чміль) вважають, що «мистецьке пізнання не контролює себе, не знає методу свого осягнення, іде інтуїтивно, на відміну від філософського знання – знання про межі свого знання» [Богуцький... 2013, с. 8]. Тоді як на думку визначного грецького мислителя Сократа, жодні знання і навички самі по собі не гарантують людині добробуту, не роблять її щасливою, оскільки технічні й інші знання корисні лише залежно від пізнання добра і зла [Некрасов 2003, с. 20]. У контексті вказаного варто відзначити, що будь-які знання завжди відносні за своєю природою, оскільки відображають лише частину загальної картини світу, особливо коли йдеться про знання окремого індивіда. Проте «людина прагне яким-небудь адекватним способом окреслити собі просту й чітку картину світу, для того щоб певною мірою спробувати замінити цей світ створеною таким чином картиною <...>, – зазначав Альберт Ейнштейн. – На цю картину світу і її оформлення людина переносить центр ваги свого духовного життя, щоби в ній здобути спокій і впевненість, які вона не може знайти в надто тісній запаморочливій круговерті власного життя» [Эйнштейн 1967, с. 124].

Розвиваючи наші міркування, додамо, що дійсність, репрезентована в суспільних знаннях, відкриває людині соціальну картину світу, зіткану з таких важливих світоглядних понять, як людство, нація, народ, населення, цивілізація, прогрес, котра, на думку М. Гайдеггера, «означає не картину, що відображає світ, а світ, який розуміється як картина» [Хайдеггер 1993, с. 45]. Значну роль у діяльності індивіда відіграють і мистецькі знання, а також його життєво-художній досвід, що мають свій особливий прояв у мистецьки орієнтованому світогляді. Оволодіння ж людинознавчими знаннями сприяє розкриттю психолого-особистісної, мовної та, зрештою, художньої картини світу. Разом з тим структурована за допомогою моделі світу й сповнена інтуїтивних уявлень, емоційних реакцій, мистецьких образів, які несуть у собі ідеї та ідеали, типове чи індивідуальне, загальне чи одиничне, художня картина світу постає, на переконання О. Потєбні, у нерозривній єдності таких понять, як «дійсність», «поетична думка», «художній твір» [Пресняков 1980, с. 25].

Набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту людини зі світом у складному процесі його пізнання розмаїті й можуть бути виражені як через споглядання, так і предметно-практичну діяльність світоперетворення, зокрема творчість, що покликана відігравати домінуючу роль у відтворенні художньої картини світу. Цікаво, що Л. Генералюк відзначає: «<...> у митців прагнення відтворити багатомірність світу визріло раніше за науковців, зокрема в контексті онтологічного досвіду митців універсального рівня» [Генералюк 2003, с. 52]. Оскільки творчість, вважав свого часу І. Кант, передбачена вже самою природою пізнання, адже «у творчій уяві наявний момент довільності, спонтанності, вона є корелятом винахідливості. У творчості присутній момент необхідності (споглядання), вона опосередковано пов'язана з ідеями розуму й, відповідно, моральним світом» [Кант 1994, с. 114].

У процесі творення художньої картини світу, яку можна тлумачити як «цілісну систему художньо-образних уявлень про реальну дійсність, обумовлених художньою практикою» [Ивлева 2008, с. 120], задіяні усі сфери й рівні свідомості людини – від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої

форми психічної діяльності індивіда – мислення, самосвідомості. Тоді як у художній картині світу, сформованій у почуттях, думках та ідейних спрямуваннях творчої особистості, її емпіричних враженнях, об'єктивна реальність виникає як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця. На відміну від наукової картини світу, яку можна виразити, застосувавши категорії математичної логіки, сутність котрої перебуває в площині об'єктивного відображення законів природи та суспільства й унеможливорює особистісне ставлення до об'єкта і предмета відображення, художня картина світу, навпаки, передбачає суб'єктивний підхід. Показовим є твердження про те, що суб'єктивне ставлення митця до світу постає тим підґрунтям, що уможливорює, хоча й не гарантує, народження істинних художніх цінностей. Проте слід враховувати: «якщо в практичній діяльності важливим є передовсім результат, то в художній творчості особливого значення набуває і спосіб, і характер творення, і досягнення образності» [Искусство 1985, с. 34]. З огляду на сказане зауважимо, що прагнення художника представити у творі таку картину світу, яка б найкраще демонструвала гармонійність відносин людини зі світом і забезпечувала б рівновагу всіх сфер її життєдіяльності, вимагає від нього історично конкретної та соціально-детермінованої системи художнього відображення дійсності. Однак будь-яке, навіть зовні віддалене від життя мистецтво, незалежно від ставлення до реальності художника, його бажань і прагнень, не є нейтральним, оскільки воно утверджує і формує певне ставлення до світу, відіграє свою соціальну роль. «Я твердо знаю, що будь-яке справжнє мистецтво розкривається завдяки враженням, набутими нами від зовнішнього світу – під впливом “переживань” – писав Б. Барток. – Той, хто пише пейзаж заради пейзажу або творить симфонію, тільки щоб її написати, той у кращому разі – не що інше, як ремісник». Угорський композитор і музикознавець зізнавався, що не може «собі уявити художню творчість, у якій не відображені безмежне захоплення, відчай, горе, гнів, помста, посмішка, сарказм його творця». Він вірив, що «твори передають події та пристрасті, які є визначальними для життя людини, точніше ніж її біографія», щоправда, ішлося «про справжнього художника» [Барток 1999, с. 97].

Таким чином, світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповіді на смисложиттєві запитання, а також є визначальним чинником успішної практичної реалізації світоглядних установок, їх утілення в художній картині світу.

Відомо, що саме в художній творчості людина, пізнаючи й освоюючи світ, відповідно до ціннісних орієнтацій та ідеалів, відображає його через конкретно-чуттєві художні образи. При цьому, на переконання А. Тарковського, сенс художнього образу може впливати тільки зі спостереження. Майстер був упевнений, що за відсутності спостереження як підґрунтя творення художнього образу, його заміною стає символ, тобто те, що можна пояснити, а отже, ідеться про відсутність художнього образу, оскільки він вже не відображує людство, світ. Продовжуючи свої міркування, режисер зазначав, що справжній художній образ повинен не лише виражати пошуки художника з його власними людськими проблемами, бажаннями й потребами, а й відтворювати світ, до того ж, не світ художника, а, як це не пафосно звучить, шлях людства до істини [Мир 1990, с. 325].

Показовою в контексті наведених розмислів А. Тарковського вважаємо думку О. Бальзака про те, що, осягаючи життєві явища, митець пропускає їх через своє художнє бачення, перетворюючи «свою душу на концентричне дзеркало, де відбивається цілий світ» [Бальзак 1981, с. 25], і віддзеркалюючи у творі різнорівневу поліфонію стану свідомості – як власної, так і масової. Це зовсім не свідчить про те, що мистецька творчість є дзеркальним відображенням реальності, оскільки вона безпосередньо пов'язана з оцінкою людини, різноманітних явищ дійсності, тобто має ціннісний, зацікавлений характер, чим докорінно відрізняється від наукової творчості. Суб'єктивну реальність, яку відкриває реципієнт твору мистецтва, художник продукує відповідно до закономірностей його індивідуальної свідомості. Але аби художник спродукував високохудожній твір, котрий би хвилював глядачів, слухачів, читачів, необхідне відкриття. Адже мистецтво індивідуальності, як правило, не повторюючи відомого, дивує своєю безпосередньою щирістю, багатогранною новизною, несподіваністю, внутрішньою мірою, якістю. Відомо, що важливим «критерієм пізнавальних результатів у художній творчості слугує не точність пізнання, а глибина проникнення» [Искусство 1985, с. 40]. Таким чином, можемо стверджувати, що митець, природно, прагне відшукати й представити таку систему художніх образів, яка б, ніби розширюючи Всесвіт, давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати й виявляти певні грані людських почуттів, переживань, характерів, зрештою – соціальних стосунків. При цьому вкажемо, що, «спираючись на вироблену людством культуру переживання, < ... > озброюючись передовим світоглядом, художник приступає до вирішення завдання, не повторного за своєю суттю, що становить його особисте покликання» [Искусство 1979, с. 127].

Відповідно до положення про первинність реальної дійсності як моделі мистецтва зауважимо, що «дійсність не просто відображається в мистецькому творі як фрагмент концептуальної картини світу автора, а являє собою образ, відображений з позицій певного естетичного ідеалу конкретної епохи, цього суспільства» [Росул 2012, с. 297]. На думку О. Бальзака, художня картина світу як певна цілісність формується за допомогою умовних засобів виразності, що належать різним видам мистецтва й занурені в розмаїті етнокультурні пласти й історичні контексти. «Людина відчуває хвилювання, – зазначав митець, – і щоб виразити його, запозичує барви з усього навколишнього світу; вона забарвить свої почуття прекрасним блакитним небом, якщо це італієць; сірим туманом, якщо це німець; містицизмом, якщо це християнин п'ятнадцятого віку; скептицизмом, якщо це філософ вісімнадцятого. <...> Коли окремі твори якої-небудь нації утворюють дзеркало, де ця нація відбивається цілком, то великим поетам дано виразити думку народів, серед яких вони жили, бути епохою, утіленою в людині» [Бальзак 1981, с. 31].

Використовуючи художні засоби як своєрідний інструмент моделювання власної моделі світу, художник творить суб'єктивну проміжну реальність відносного, у якій існують несподівані зв'язки, що народжуються в його свідомості, адже він має «жити, поважаючи реальність світу» [Занусси ЭР]. Разом з тим процес

творення мистецького артефакту – це, зазвичай, «суб'єктивний відбір, узагальнення і переосмислення за допомогою авторської фантазії явищ реальної дійсності» [Нечай 1989, с. 18]. К. Шудря, один з авторів колективної монографії «Мистецтво у світі духовної культури» в розділі «Мистецтво як спосіб духовно-практичного освоєння світу» вказує, що «художня об'єктивізація авторського “Я” посилює відповідальність за індивідуальний досвід, судження та оцінки, світогляд». Крім того, дослідниця доводить, що в мистецтві надзвичайно важливим є такий спосіб діяльності митця, котрий би був зорієнтований на вільну, самостійну й водночас суспільно необхідну творчість, у якій би показовою була здатність художника не лише перетворювати суб'єктивне в надіндивідуальне, а й соціально значиме [Искусство 1985, с. 35].

Отож покликаний відкрити для людей нове несподіване бачення світу митець має «завжди починати спочатку – забуття власного людського “Я” рівнозначне для нього забуттю свого професійного обов'язку» [Искусство 1979, с. 127]. Однак у різних видах мистецтва, за умови використання специфічних виражальних засобів, які одночасно виступають і пізнавальними засобами, відображення реальності не відбувається однаково, хоч і зберігає як образно-конкретний, так й умовний характер, оскільки творчий процес неодмінно супроводжується художньою умовністю від відбору життєвих явищ до прийомів авторського художнього узагальнення» [Нечай 1989, с. 18] за допомогою специфічної мови певного виду мистецтва. Свого часу О. Потєбня вбачав в умовності «внутрішню форму взаємодії мистецтва й дійсності» [Пресняков 1980, с. 105], таку форму, яка б дозволяла непомітний зовні перехід одне в одного. Учений зазначав, що в будь-якому виді мистецтва є «своя умовна неправда, котра <...> становить природу цього мистецтва» [Пресняков 1980, с. 86]. Приміром, у музиці, «яка не тільки розкриває людське переживання, але й ніби кристалізує його, створюючи стійкий, доступний спогляданню та відкритий світ» [Искусство 1979, с. 112], відображення дійсності не може бути представлене через безпосереднє відтворення якихось реальних об'єктів картини світу. Це зумовлено тим, що художній образ у музиці (ближчий «до інструменталізації світу, а не його вербалізації» [Юдкін-Ріпун 2007, с. 135]) організований лише як сукупність звуків, що певним чином виражають і відображають почуття й переживання людини, її суб'єктивне ставлення до світу, але разом з тим, на переконання українського дослідника І. Юдкіна-Ріпуна, «музичними засобами неможливо створити брехню, яка завжди на себе вкаже через фальшивість звучання» [Юдкін-Ріпун 2007, с. 129]. При цьому музичний художній образ має чітко виражене індивідуальне забарвлення, базується на «особистісно-ціннісному та філософському підґрунті» [Носенко 1995, с. 23].

Своєрідним є відображення дійсності й у хореографії, що постає містком, який поєднує людину зі світом природи (танці стародавніх людей – насамперед наслідування рухів тварин) і водночас є кроком у її естетичне освоєння. Тож з природних ритмів руху й народжувалось мистецтво [Мусієнко 2015, с. 59]. Слід вказати, що в танці художній образ створюють засобами пластичних рухів з ритмічно чіткою і безперервною зміною виразних положень людського тіла, що набувають «естетичного змісту й водночас по-своєму відображають почуття, думки

і прагнення людини» [Угримович 1983, с. 208]. При цьому емоційний образ дійсності втілюється виражальними засобами в хореографічних фігурах, композиціях, рухах. Танок, на думку Ю. Лотмана, постає складним художнім текстом, у якому висловлення природною мовою перетворене в ритуалізовану формулу та закодоване вторинною мовою. Учений послідовно доводить, що танок поєднує в єдине ціле «тексти на принципово різних мовах» – словесну формулу й ритуальний жест: «Так перетворення ритуалу в балет супроводжується перекладом усіх різноструктурних підтекстів на мову танцю. Хореографічною мовою передаються жести, дії, слова й крики, і самі танці». Саме завдяки цій знаковій формі танець як текст, на переконання дослідника, важко інтерпретувати [Лотман 2000, с. 129].

Звертаючись до специфіки образотворчого мистецтва, де умовність певним чином обмежує художника в його роботі над матеріалом, ставить йому відповідні умови, висуває своєрідні межі можливостей у використанні мови рисунка, ліній, творенні форми [Нечай 1989, с.18], відмітимо, що одвічне «прагнення людини створити щось на зразок навколишнього їй світу знайшло нове втілення, коли вона навчилася відтворювати рух, <...> не дарма із самого свого зародження образотворче мистецтво було пройняте прагненням увічнити саме дії, сцени полювання, тріумфальну ходу, похоронні процесії, танці, свята» [Арнхейм 1960, с. 132].

Коли йдеться про умовний світ театру, його неможливо поєднати з реальним, він неодмінно гине при зіткненні з останнім, оскільки, на думку Андре Базена, «вогні рампи не схожі на світло осіннього сонця» [Козинцев 1983, с. 134]. Уже саме місце драматичної дії, його обмеженість, відділяє виставу від реальності, як й умовна форма акторської гри, костюми, грим і навіть стильові особливості драматургічного твору, у якому слово дійових осіб є основним засобом інформації про минуле героїв, навколишнє середовище, про час, епоху тощо. Слово, що звучить, багатство значень котрого виявляється і розкривається як у пластиці актора, так і в загальній атмосфері сценічного дійства, образному змісті сценічного простору, є основою художнього образу в сценічному мистецтві. Однак театр може існувати й без слова, навіть якщо простір такого існування буде мінімальним, але він існуватиме, на відміну від неможливості функціонування театрального видовища без дії [Горпенко 2001, с. 103]. Тож не випадково, спираючись на значний режисерський досвід сценічної практики, театральний постановник Георгій Товстоногов вважав, що «сучасний театр – театр дії, слово – лише один з виражальних засобів театру» [Товстоногов 1962, с. 73].

Разом з тим, на думку В. Немировича-Данченка, «маючи в основі майстерність актора, театр намагається гармонізувати й живопис, і пластику, і скульптуру, й архітектуру, і музику, дійде й до кіно» [Немирович-Данченко 1952, с. 58]. За умови таланту актора й режисера словесна дія в спектаклі не тільки виступає підґрунтям творення живих людських характерів, але й містить ту концентровану інформацію, котра розкриває діалектику взаємодії цих характерів і навколишнього світу. Картину світу на театральних підмостках відкривають лицедійство реального актора (з усім розмаїттям його психологічної дії), таїна особливої

сценічної реальності, майстерність акторського перевтілення, що по-своєму показують той самий світ, але в душі однієї людини. Свого часу видатний реформатор сцени К. Станіславський виправдовував театральну умовність, відрізняючи її від грубої імітації, і зазначав, що саме умовність допомагає відтворити в спектаклі «життя людського духу, <...> правдоподібність життя», змушує повірити в сценічний художній образ і «самого актора, і глядача» [Станіславський 1954, с. 315]. Таким чином, умовний образ світу, відтворений сценічними засобами декорацій, освітлення, інтонації слова, його емоційно-інтелектуального впливу, виникає і завдяки імпровізованій співтворчості актора та глядача, наділеного багатством уяви й асоціативним мисленням. Крім того, варто врахувати й міркування української дослідниці Ганни Веселовської, яка, розглядаючи в роботі «Сучасне театральне мистецтво» практику сучасного театру як спробу створити художніми засобами власну модель світу, ставить запитання: наскільки ця модель відтворює дійсність і які складаються стосунки між нею та реальністю? Відповідаючи на вказане запитання, науковиця вказує, що «загалом театральне дійство покликане не формально відтворювати внутрішні процеси життя соціуму, а певною мірою фіксувати та зберігати соціальні норми й стосунки, стимулювати суспільний розвиток. Авторка висловлює припущення, що як одну з перших пропозицій з моделювання театром ситуацій, які так чи інакше діагностують суспільні та людські стосунки, і пропонують варіанти їх психологічного аналізу, можна вважати зауваження Ж. П. Сартра зі статті «До театру ситуацій» [Веселовська 2014, с. 30]. Аналізуючи вказане дослідження, Г. Веселовська наголошує на слушній думці французького філософа, котрий був переконаний, що «з певного часу основним джерелом, що творить п'єсу, є вже не характер, який сформульовано вченими “театральними словами”, а ніщо інше, як сукупність наших обітниць (коли персонаж наче зобов'язується мати вигляд роздратований, неприхильний, вірний і т. ін), а ситуація». До того ж прихильник атеїстичного екзистенціалізму Ж. П. Сартр не мав на увазі «ту поверхневу інтригу, котру так уміло “зав'язували” Скріб та Сарду і котра зовсім позбавлена будь-якої людської цінності». Письменник був упевнений, що людина вільна в цій ситуації, вона сама обирає себе в ній і через неї, а це своєю чергою означає, що в театрі необхідно показувати прості й людські ситуації, як і свободу, яку обирають у подібних ситуаціях [Авангард 1992, с. 93].

Специфічними особливостями у відтворенні реальності володіє і кінематограф, до винайдення якого, імовірно, «деякі його художні особливості мали би, хоча б у зародку, знайти вираження в суміжних видах мистецтва» [Андроников 2001, с. 153]. Показово, що одна з основних ознак предметної основи кіномистецтва «полягає в тому, що вона, на відміну, скажімо, від театру, розрахована не на реальний, а на ілюзорний час – простір – світ» [Горпенко 2001, с. 93]. При цьому специфікою хронотопних зображально-виражальних засобів є той примітний факт, що вони, як вважає В. Кондрашов, активно «впливають безпосередньо на спосіб вираження художнього матеріалу, підсилюючи, увиразнюючи певні моменти, однак кардинально не змінюють структури і функцій як твору, так й окремих його структурних елементів». У роботі «Кіномова як специфічна система худож-

ніх засобів у літературному тексті» дослідник доходить висновків, що «часопроторові виражальні засоби створюють “зображальну композицію”, зумовлюючим фактором якої є пластична виразність кадру» [Кондрашов 2012, с. 23].

Цікавими й слухними є і міркування О. Нечай, котра, порівнюючи кінематограф і музику як часові мистецтва, художній образ котрих розгортається в часі в ритмічній динаміці, у конкретності, що чуттєво сприймається слухом, влучно називає кіно пластичною музикою. Водночас дослідниця вказує, що, звісно, музика в кіномистецтві як елемент звукозорового екранного образу «зазнає певних змін порівняно із самостійними музичними творами: вона є програмною (оскільки обов'язково пов'язана з конкретним змістом, сюжетом; зазвичай є фрагментарною (бо ж з'являється лише в особливо значимих, емоційно акцентованих моментах); переважно лаконічна за часовою протяжністю (на відміну від самостійної музики, де окремі теми отримують найбільш тривалий розвиток у часі» [Нечай 1989, с. 10–11]).

Розглядаючи кіномистецтво як своєрідний прояв світоглядної культури, що синтезує «зображально-виражальні властивості літератури, музики, театру, усіх пластичних видів мистецтва» [Нечай 1989, с. 10], українська мистецтвознавиця Ірина Зубавіна в роботі «Кіноархетипіка як ядро екранного наративу» розвиває думку про те, що «поява кінематографу 1895 р. (що симптоматично збігається з офіційною датою народження психоаналізу) відкрила принципово нові можливості візуальної презентації архетипових мотивів та образів на кіноекрані. Уже з перших кроків існування кіно з'явилося порівняння кінематографу зі світом марень і снів, утілених галюцінацій» [Зубавіна 2015, с. 76]. Отож, відіграючи суттєву роль у формуванні особливого світоглядно-мистецького бачення дійсності, кіномистецтво, предметний світ якого більш «варіативний», а середовище й атмосфера більш динамічно-процесні, ніж у театрі [Горпенко 2001, с. 103], відображає різноманітні почуття, численні думки, глибинні процеси, котрими наповнений внутрішній світ людини, відтворює його становлення, розвиток, трансформацію. Своєю чергою українська культурологиня Ганна Чміль у статті «Гра з реальністю в екранному наративі» доходить висновку, що «з'ява кіно <...> пов'язана саме з внутрішньою потребою еманувати назовні “внутрішні сутності” людини, а сама історія кіно до певної міри є історією фотографічного “схоплення” природної дійсності та конструювання власної образної реальності (так званої своєрідної абстрактної матриці) історією розвитку існування особливої мови візуальних образів, що створюють свою кінематографічну реальність» [Чміль 2016, с. 22].

При цьому відмітимо, що світоглядний вплив кінематографу (що, проте, має «ілюзорну природу» [Горпенко 2001, с. 93]) значною мірою залежить від того, наскільки митець осягає суспільні явища та проникає у внутрішній світ людини, а також від діалектичної єдності художнього сприйняття ним дійсності, що є «основою і першоджерелом творчості, моделлю» [Бальзак 1981, с. 18] і її відображенням мистецькими та технічними засобами. Отже, мета й завдання як художніх, так і технічних засобів не подільні, адже відомо, що «досягнення кінотехніки були в основі багатьох художніх відкриттів» [Ждан 1986, с. 86]. Варто зважити й на те, що завдяки особливому «ефекту достовірності екранного зображення» [Ігошкіна 2003, с. 149] кіно уможливило візуалізацію всього того, що

«тривалий час перебувало тільки в людській свідомості» [Скуратівський 1996, с. 69]. Саме кінематографічні засоби, що «закріпились як творчий досвід художнього пізнання» [Ждан 1986, с. 9], дали змогу представити загалу можливість «побачити сутність іншої людини через екран» [Скуратівський 1996, с. 70]. Образні екранні системи стали свідченням якісно нового розкриття та відображення дійсності як бачення і створення живої нової реальності, що є «передусім підготовленою моделлю, відповідно слугує інструментом осягнення світу» [Чміль 2016, с. 22]; надали змогу через унікальний спосіб чуттєвої об'єктивізації руху свідомості в звукозорових образах втілювати поняття, що визначають світоглядні ідеї. Синтезуючи й трансформуючи художній досвід таких дотичних до нього мистецтв, як література і театр, музика та хореографія, образотворче, фотографічне й циркове мистецтво, кіно, використовуючи тільки йому властиві зображально-виражальні засоби, відтворює світ у художніх і художньо-документальних образах, розширюючи «як сферу художнього освоєння життя, його нових сторін і явищ, так і сферу естетичного переживання» [Шевчук О. 2002, с. 205]. Тож, звертаючись до міркувань Рудольфа Арнхейма, погодимося з думкою німецького теоретика кінематографу, що «без урахування властивостей, які ріднять кіно з іншими видами мистецтва <...>, складно дати правильну оцінку кіномистецтву. Кіно – це лише новітня форма втілення мистецтва рухомих образів, не менш давнього, ніж усі інші й навіть самий рід людський [Арнхейм 1960, с. 169].

Можемо припустити, що «екран як узагальнена модель уявної реальності» [Станіславська 2012, с. 265] – це фактично увесь необмежений навколишній світ. У цьому сенсі «простір екрана центробіжний на противагу сценічному» [Козинцев 1983, с. 46], йому під силу подолати просторову обмеженість сцени, адже кінематографу вдалося об'єднати «у своєму художньому образі виражальні засоби інших видів мистецтва – як статичних, просторових, так і суто просторових, динамічних, а також просторово-часових» [Нечай 1989, с. 18]. Тож суголосним наведеній вище думці вважаємо й відповідні до контексту нашої проблеми міркування А. Тарковського, котрий вказував, що попри стійке переконання того, що кіно є мистецтвом синтетичним, що воно ґрунтується на співучасті багатьох суміжних мистецтв, як-то: драми, прози, акторської творчості, живопису, музики тощо. Насправді ж виявляється, що ці мистецтва своєю «співучастю» здатні з такою силою вдарити по кінематографу, що він може миттєво перетворитися в еkleктичну плутанину або (у кращому випадку) в уявну гармонію, де можна знайти дійсну душу кінематографу, тому що вона саме в цей момент і гине. Режисер і теоретик намагався довести, що варто «раз і назавжди усвідомити, що кіно не повинно бути простим поєднанням принципів різних суміжних мистецтв, і вже після цього можна вирішувати питання про те, що ж таке синтетичність кіномистецтва» [Тарковский ЭР-б].

Український мистецтвознавець і режисер В. Горпенко, досліджуючи теоретичні погляди О. Довженка, відзначав, що до загальноприйнятих принципів визначення відмінностей кіно й інших мистецтв майстер «додає особливий підхід. Він зауважує величезну різницю між кінематографією та іншими видами мистецтва у двох моментах: по-перше, усі види мистецтва своїм корінням сягають

углиб віків; по-друге, життя фільму відмінне від життя творів інших видів мистецтва. Фільм – твір мистецтва фіксованого, проте його фіксованість має якоюсь мірою ілюзорний характер. У фільмі скорочена координата часу, тобто буття його в часі обмежене» [Горпенко 2015, с. 96].

Водночас відтворення дійсності в кінематографі перебуває в площині синтетичної природи звукозорового образу, де «сила візуального перевищує чутне, тобто на перший план виступає не тільки актор, ритм мови, але й середовище, здатне передати невисловлене, те, що чується за словом» [Козинцев 1983, с. 31]. У кіно засобом художньої інформації є багатогранна аудіовізуальна система дослідження світу й людини в композиційних елементах кадрів, побудованих за законами живопису й фотографії та монтажно поєднаних в епізоди, сцени, смислові частини фільму. При цьому, якщо в сценічному мистецтві відтворення реальності здійснюється через характер героя, то в кіно об'єктом художнього дослідження та відображення може бути не тільки людина, але й сама дійсність – навколишнє середовище, історія, соціальна сфера, побут, природа тощо. Проте слід враховувати, що «кінематограф – лише дзеркало дійсності. Режисери не можуть змінити реальність, котру вони або інтуїтивно відчують, або ж просто відображають у своїх кінокартинах. Дійсність завжди передує фільму. І незважаючи на те, що кіно – мистецтво, яке безпосередньо відображає реальність, і мабуть, одне з найефективніших засобів масових комунікацій, воно надто повільне у своєму впливові», – переконаний італійський режисер-автор Мікеланджело Антоніані [Антониони 1986, с. 193].

Можемо припустити, що кінематографічний образ світу матеріалізується у звукозоровому образі, виростаючи з монтажною організацією монтажного ряду, композиції його складових частин і тим самим набуваючи глибинного виміру. Крім того, єдиною умовою існування цього виду мистецтва і є реальне середовище. Однак, створюючи оригінальну (кінематографічну) дійсність, кіномистецтво насправді не відображає світ, а, матеріалізуючи ілюзорне, лише імітує його. У роботі «Час тексту і простір картини в кінематографії: про конструкцію обговорення кінематографічної реальності» А. Пучков та О. Червінський вказують, що «кінореальність – неозоре різноманіття, що не може бути підкреслене поняттям». Дослідники переконані, що «жоден момент кінореальності не є подібним іншому, усе дійсне – суцільна гетерогенність (ступінь відмінності членів деякої сукупності між собою), гетерогенний континуум [Пучков, Червинский 2008, с. 276].

Отже, екранна реальність не тотожна об'єктивній, оскільки її створюють за кінематографічними законами як розташовану в часі фазу, розчленовану на дискретні складові. Хоча, здається, саме синтетична природа кіно зняла певну обмеженість, умовність, що були характерні для названих вище видів мистецтва, і дозволила кінематографічному процесу стати тим технічним досягненням, яке «озовнішнює внутрішню мову людини» [Скуратівський 1996, с. 68].

Таким чином, оперуючи засобами кінематографічної техніки, що дають можливість фотографічно відтворити фізично рухоме й наповнене звуками зображення, кінематограф, основою кінематографічної природи якого (як свого часу був переконаний О. Довженко) виступає динаміка [Горпенко 2015, с. 100],

створює, проте, на думку академіка В. Скуратівського, «ірраціональну картину світу, формує свою ілюзію» [Скуратівський 1996, с. 66], презентуючи на екрані «ілюзію як справжню реальність» [Ігошкіна 2003, с. 150]. Незважаючи на зовнішню подібність, реальний світ на екрані умовний та обмежений, пропущений через свідомість митця і певним чином усічений. У книзі «Естетика екрана і взаємодія мистецтв» В. Ждан аналізує різноманітні якості та форми умовності – однієї з найважливіших категорій художнього пізнання, що виявляються в кінематографічному синтезі. Зокрема, автор акцентує на умовності драматургічній, зображально-композиційній, акторсько-виконавчій, музично-звуковій, зрештою, глядацькій [Ждан 1986, с. 10].

Використовуючи унікальні зображально-виражальні засоби творення художнього образу дійсності, кінематограф як специфічний видовищний вид мистецтва, володіючи можливостями «пересування дії в просторі, у часі теперішньому, минулому, давньоминулому, у майбутньому та в масштабах, не доступних будь-якому іншому з мистецтв» [Горпенко 2015, с. 100], представляє його глядачеві з точки зору знімальної кінокамери, що, перетворюючи простір і час, тільки фіксує на плівку деякі елементи реальності, оскільки володіє «широкими можливостями в реальному передаванні нереального» [Ждан 1986, с. 10]. Крім того, якими б різноманітними виражальними можливостями не володів кіноапарат, будь-який його рух, котрий зовні здається неупередженим, насправді виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану умовну дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця та організована складним виробничим процесом. З огляду на це «в кіно багатство ракурсів режисерського осмислення передбачає множинність ракурсів сприйняття» [Пучков, Червинский 2008, с. 275]. На думку ж італійського режисера й теоретика П'єра-Паоло Пазоліні, «кіно, або мова образів-знаків, володіє подвійною природою: воно одночасно й надзвичайно суб'єктивне, і найвищою мірою об'єктивне (у межах непереборної і грубої натуралістичної фатальності). Ці два різні за своєю природою моменти тісно сусідять один з одним, їх не розщепити навіть лабораторно» [Pasolini ER].

З огляду на вказане вище цікавими вважаємо міркування українського філософа й культуролога С. Кримського, котрий у статті «Ляльки людей» робить сміливе припущення, що нині образотворче мистецтво, зокрема й кіномистецтво, перебуває «в тій самій ситуації, у якій воно знаходилося в 1860-му році, коли виникла фотографія». Дослідник переконаний, що саме у вказаний час очевидним став той факт, що таке «об'єктивне, позбавлене суб'єктивності зображення зовнішнього світу не має власного змісту. Водночас було ніби скомпрометовано реалістичну якість живопису, оскільки фотографія все одно досягає цього краще». Продовжуючи свої міркування, учений вказує: нині можна констатувати з'яву такої культурно-мистецької ситуації, котра досить тісно «пов'язана з віртуальною реальністю». Слушним, на наш погляд, є й акцентування С. Кримським на первісному значенні терміна «віртуальний», що в перекладі з англійської передовсім слід тлумачити як «актуальний». А це дає підстави розглядати віртуальну реальність не як імовірну чи то уявну реальність, а як реальність актуальну.

Тож дослідник доходить висновку, що «віртуальна реальність нині стала альтернативою кіно, і кіно повинно шукати свою нову онтологію саме так, як свого часу образотворче мистецтво шукало нову онтологію після виникнення фотографії. Адже виник кінематограф внутрішнього світу – віртуальність» [Кіно 2003, с. 221].

У роботі «Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук» І. Зубавіна, аналізуючи специфіку екранних мистецтв, вказує, що із вмиканням знімальної камери на візуальному носіїві виникає «нова реальність, інший “паралельний” світ, який може бути подібним до свого фізичного праобразу або різнитися докорінно». Розвиваючи свої міркування, дослідниця робить висновок: завдяки волі й прагненню автора «створений ним екранний космос здатний деталізувати, змінювати відображувану дійсність, вносячи ту чи іншу міру умовності, отже, у певному розумінні є авторською версією життєвого універсуму». Підсумовуючи розмисли, авторка висловлює переконання, що подібний процес «творення у вимірі екранних гетерогенних нелінійних систем, що відбивають, трансформують або стимулюють фізичну картину світу», варто назвати «художнім моделюванням» [Зубавіна 2009, с. 225]. Ми зі свого боку спробуємо припустити, що деяка частина накопичених людством знань про світ, представлена в кінотворах, може бути розкрита на підставі розгляду понять «картина світу» і «модель світу». Вираження ж картини чи моделі світу за допомогою кіномови назвемо відповідно кінематографічною картиною (що є своєрідною гранню концептуального образу дійсності) і кінематографічною моделлю світу, зробивши акцент на індивідуально-авторській частині моделі. Водночас вважаємо доцільним навести міркування представника авторського кіно англійського режисера Пітера Грінуея, котрий скептично ставиться до спроб кінотеоретиків представити плаский екран «вікном у світ». Оскільки насправді, як вважає художник, «екран не є вікном, а скоріш рамою з полотном, на котрому щось зображене» [Матизен 2013, с. 116].

Принагідно зауважимо, що в поняття «модель» у наукових колах вкладають різноманітний зміст. Так, у деяких дослідженнях поняття «модель» (від латинського слова *modulus* – міра) постає у вигляді ідеалізації об'єкта вивчення і будується на основі аналогії його системного вираження. Завдяки такій теоретичній і до певної міри концептуальній моделі можна виявити не ці закономірності явища, а їх опосередковані прояви. При цьому нагадаємо, що моделювання (англійською – *scientific modelling, simulation*; німецькою *modellieren, modellierung, simulation*) – це метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю – французькою *modele*, від латинського *modulus* – міра). Тобто під моделлю слід розуміти, як вказує В. Баранівський, «об'єкт-заступник, який за певних умов може замінювати об'єкт-оригінал, відтворюючи властивості та характеристики оригіналу, що досліджуються», тоді як моделювання вже передбачає «відтворення характеристик деякого об'єкта <...> на іншому об'єкті, спеціально створеного для їх вивчення» [Баранівський 2011-а, с. 242]. Таким чином, моделювання в широкому сенсі являє собою процес створення та дослідження певної моделі, що постає засобом, формою пізнання світу.

Надалі в нашому дослідженні термін «модель» будемо тлумачити як об'єкт будь-якої природи (уявна або матеріально реалізована система), котрий, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатний заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт.

Отже, модель як форма наукового дослідження є тим узагальненим образом, який замінює та відтворює структуру й функції конкретного об'єкта соціологічного дослідження як системи у вигляді сукупності понять і схем. Модель завжди віддзеркалює загальні, уявно виділені сторони явища в усіх його різноманітних і складних властивостях, а тому вона являє собою конкретне мистецьке явище в так званому «чистому» вигляді як теоретичну схему, ідеальний образ, аналог реально існуючих фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів. Розглядаючи й у попередніх наукових розвідках проблему світоглядних засад художнього відображення картини світу крізь призму моделювання [Погребняк 2012; Погребняк 2013-г; Погребняк 2014-б; Погребняк 2016-б], ми схилиємося до висновку, що високий ступінь абстракції моделювання створює підстави для наукового передбачення, що базується на врахуванні поліфонії мистецького життя суспільства, традицій, досвіду, завдань і шляхів розв'язання, глибинного пізнання художніх явищ, котрі постають тими чинниками, що зумовлюють специфічні конфігурації кінематографічної моделі світу, де «фільм – це певна річ у собі, своєрідна модель життя, якою її уявляє людина» [Мир 1990, с. 320]. Адже, як переконаний грузинський і водночас французький режисер-автор Отар Іоселіані, щоб пояснити феномен нашого життя, ми змушені моделювати, так само як моделюють у техніці, відтворюючи різноманітні процеси, тому всі твори і є моделями» [Матизен 2013, с. 522].

1.2. Витоки кінематографічних моделей авторства

Пізнання людиною світу, відображення в її психіці як природного, так і культурного навколишнього середовища постає у вигляді певного змодельованого образу світу, що на чуттєвому рівні набуває форми відчуття, сприйняття та уявлення, а на рівні мислення реалізується як своєрідна тріада: поняття, міркування, концепція. Слід звернути увагу на те, що при аналізі сприйняття і відображення митцем світу потрібно зважено підійти до досліджень психологів, що у своїх міркуваннях спираються на аксіоматичні висновки, які сформулював свого часу фізіолог Іван Сеченов. Учений був переконаний, що «будь-яке відчуття, яким би уривчастим воно не було, отримує можливість проявлятися і у свідомості, й у мові в подвійній формі: без додавання Я і з ним. У першому випадку відчуття або думка, зодягнені в слово, мають завжди характер об'єктивного передавання випробуваного: «дерево лежить на землі», «квітка пахне». У другому ті самі акти набувають характеру опису особистісного відчуття певної форми: «Я бачу дерево, що лежить на землі», «Я відчуваю запах квітки». Різниця між ними тільки в додаванні двох суб'єктивних членів «я бачу» і «я відчуваю». Досить різкою видається вона не тільки за формою, але й за змістом: в одному випадку відтворюються події, що відбуваються без нас, в іншому ті самі події описуються як акти відчуття» [Сеченов 1958, с. 378].

Однак слід зважити й на те, що такі представники філософської думки, як А. Шопергауер і Ф. Ніцше вважали, що людська природа, її свідомість влаштовані так, щоб адаптація до навколишнього світу відбувалася за допомогою ілюзії. На переконання Ф. Ніцше, дійсність можна розглядати тільки як «безупинне хаотичне буття», де об'єктивні закони й причинно-наслідкові зв'язки ніщо інше, як «фікції, створені з метою досягнення практичних цілей». При цьому людський розум не спроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [Антологія 2006, с. 312].

Необхідно взяти до уваги й міркування М. Борна, котрий розглядав процес світовідтворення «з “я” і з “не-я”, із внутрішнього світу і зовнішнього». Науковець доводив, що «взаємозв'язки між цими двома полюсами є об'єктом будь-якої релігії і філософії, але кожне вчення по-різному зображає ту роль, яку відіграє суб'єкт у світовій картині». Крім того, на переконання дослідника, значення, яке надається суб'єктові в картині світу, є тим масштабом, керуючись яким, можна розташувати по порядку, нанизуючи, як перлини на нитку, релігійні вірування, філософські системи, світогляди, що виокремилися в мистецтві та науці» [Борн 1963, с. 10].

Отож, звертаючись до питання про закономірності й авторське відтворення дійсності засобами мистецтва, ми неминуче торкатимемось однієї з основних проблем теорії відображення – проблеми співвідношення реального світу і його образного перетворення в концепції художнього твору, зокрема кінематографічного, де «кінокадр, що є знаковою основою кіномови, фіксує ту чи ту – неповторну й унікальну – «мізансцену» світового буття, незворотного матеріального світового процесу» [Скуратівський 1997-а, с. 17]. При цьому В. Горпенко переконаний, що в кіно «дійсність, виступаючи об'єктом художнього пізнання, водночас становить і конкретний матеріал майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина, і той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює образ відображуваного» [Горпенко 2007, с. 94]. Своєю чергою художній образ постає діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного, де «об'єктивне – це те, що автор бере з дійсності <...>, а суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця, про що думає і що відчуває автор, що він хоче донести через створене, його думки, оцінки, його бачення світу» [Маноха, Фетісова 2010, с. 166]. Творення ж автором-індивідом мистецького образу (і кінематографічного як його різновиду) обов'язково містить у собі відбиток особистісної природи сприйняття і відчуття картини світу. До того ж важливим, на думку В. Крилової, є усвідомлення впливу на буття та природу людини специфічної для кіномистецтва динамічної образності, що апелює не просто до людської уяви, а до здатності співчувати героєві, який змінюється під впливом обставин, до того рівня, що починає змінювати ці обставини. У роботі «Герой як уособлення людського “я” в кіномистецтві» дослідниця доводить, що «уява є тим поштовхом, що дозволяє людині художньо перетворювати образ свого “я” через взаємодію з “я” героя на екрані – як у випадку автора, так і глядача» [Крилова ЕР].

Прикметно, що специфічна природа кіномистецтва, котра «дає можливість людині художньо втілити на екрані міф про саму себе» [Крилова ЕР] і водночас

його технічна здатність, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [Черков 2010, с. 129], стала предметом дискусій ще на початку ХХ століття, бо «всі відомі на той час види мистецтва відтворювали не об'єктивну реальність, а суб'єктивний образ світу й поставали як відображення реальності у свідомості творця, її копії» [Маноха, Фетісова 2010, с. 167]. Таким чином, оскільки й дотепер «триває суперечка між тими вченими, які бачили в кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію» [Іванов 1974, с. 46], ми, погоджуючись із Г. Черковим, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість кінематографу» [Черков 2010, с. 132], зазначимо, що в результаті відтворення, а отже, моделювання явищ навколишньої дійсності в авторському кіно, де «реальність у найширшому змісті цього поняття – як філософська категорія “істинного” – усього суцього, “існуючого”, підкоряючись задумові автора, зазнає трансформації та може набувати форм, що відрізняються від життєподібних» [Epstein 1921, с. 128].

На думку Вадима Скуратівського, уся «звукова» історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей: голлівудського кіно, кіно тоталітарного, кіно “третього світу”, кіно авторського» [Скуратівський 1997-а, с. 138]. При цьому вчений переконаний, що «сам термін “авторське кіно” <...> містить рефлекс на новоєвропейське уявлення про автора як абсолютного суб'єкта-господаря художнього процесу» [Скуратівський 1997-а, с. 14], що одночасно постає в кількох іпостасях: організатором і суб'єктом дії, реальною особою з «певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис», таким, що «присутній у його творінні як цілому й іманентний твору», таким, що «локалізований у художньому тексті» і прагне «зображення <...> самого себе». Крім того, автор у кіно «певним чином подає і висвітлює буття, і його явища, осмислює та оцінює їх, проявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [Скопенко, Цимбалюк 2007, с. 8].

Вказані вище кіномоделі фактично однаковою мірою спираються на дві «прамоделі»: так звану кінематографічну модель світу братів Люм'єрів, де екран документально «відтворював певний простір протягом обумовленого часу й був технічним посередником у сприйнятті світу глядачем» [Зубавіна 2009, с. 227], модель, фактично орієнтовану «на відтворення довколишньої фізичної дійсності (зокрема людської реальності)», і відповідно альтернативну їй модель Жоржа Мельєса, котра «активно-монтажно перетворює цю дійсність». Важливим і характерним для обох «прамоделей», що формувались і розгортались «не ізольовано чи механічно-почережно», а взаємопроникали й доповнювали одна одну – як «норма» і її «порушення» в їхній взаємодії» [Скуратівський 1997-а, с. 104], було обов'язкове, як зазначає в роботі «Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій» Г. Черков, «використання кінотехніки як для реалістичного нарративного підходу, так і для формотворчого, із трюками та фантастичними образами» [Черков 2010, с. 129]. До того ж, важливо нагадати й той факт, що родовід фільмів Жоржа Мельєса був «пов'язаний із таким суттєвим масивом національної популярної культури як “субтеатр”, “низовий театр”, вар'єте, мюзик-хол, естрада, цирк, міський карнавал тощо» [Скуратівський 2017, с. 48].

Розвиваючи наші роздуми, вкажемо, що проблема сутності й виявлення авторства в контексті світової культури, зокрема в літературі та мистецтві, далеко не нова. Відомо, що в різні часи феномен авторства (з перемінним успіхом для автора-індивіда) мав своєрідне тлумачення: від прямого посередництва між твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (як-то в Античності чи Середньовіччі), до навмисної латентності його думок, а отже, й особи, що, зазвичай, приховувалась за умовною псевдоколективною постаттю творця (як, наприклад, у християнських письменах, що скеровували людину «відмовитися від мирської суєти, дріб'язкових хвилювань і переживань, зануритися в глибини свого духу, у споглядання вічних абсолютних істин» [Сидоровська 2016, с. 159]). На думку ж Ролана Барта, «фігура автора належить Новому часу; мабуть, вона формувалася нашим суспільством у міру того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму та принципу особистої віри, затвердженим Реформацією) гідність індивіда, або, висловлюючись більш високим стилем, гідність «людської особистості» [Барт 1994, с. 384]. У контексті означеної проблеми цікавими є міркування Зої Алфьорової, котра (беручи до уваги характерну рису Нового часу, пов'язану з відмовою спиратись на авторитети) у роботі «Стратегії еволюції нарративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття» вказує, що дуалізм як онтологія Нового часу керується принципами жорстокої детермінації та підпорядкованості, формує принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, що його пізнають. Українська дослідниця зауважує, що саме це вкрай підвищило відповідальність Автора за власну нарацію та його конструкцію. Авторизований нарратив мав довести не тільки професійне володіння з боку Автора зазначеним принципам конструювання, але дозволяв (завдяки наявним антрактам) визначити те, що було названо «авторським стилем» у художньому мисленні [Алфьорова 2016-б, с. 42].

У наступні епохи значення і неповторність авторської індивідуальності, котру неможливо розчленувати (власне, з латини термін «*individuum*» й перекладається як неподільний), знову своєрідним маятником коливається від одухотвореного, нерозривно пов'язаного зі світом ренесансного митця, «сповненого внутрішньої логіки власного розвитку в мистецтві» [Липков 1991, с. 5] (незаперечна роль якого підтверджена щойно народженим авторським правом), піднесеного на рівень культу, що розгортається у Всесвіті, творця-гуманіста, з його оптимізмом і «вірою в здатність людини змінити себе» [Камшалов 1984, с. 39], до болісної втрати автором здобутої в попередні часи свободи креативного виявлення як певної життєвої філософської концепції, так і творчих можливостей, жорстко стиснутих консервативними канонами класицизму.

Відомо, що кожний історичний проміжок часу «народжує не тільки своє мистецтво, але й свого читача, слухача, глядача – людину освічену, допитливу, соціально активну» [Камшалов 1984, с. 6]. А тому вивільнення і визнання суспільством геніальної авторської особистості як самодостатньої цінності, здатної народжувати й активно, а головне, не приховуючи присутності власної конкретної індивідуальності, власного «Я» в позначеному особистісною природою сприйняття світу творі, продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної світомоделі, спостерігатиметься в літературі й мистецтві доби романтизму.

Тенденція до формування і розвитку своєрідної моделі свободи авторського самовиявлення простежуватиметься і надалі – у творах реалістичного напрямку, де сповна реалізовуватиметься авторська «соціальна пильність у виборі матеріалу і соціальна точність у його моральних оцінках» [Камшалов 1984, с. 39]. У цей час тільки автор-творець визнаватиметься основним тлумачем та інтерпретатором змістового аспекту теми й ідеї свого твору, стимулюватиме актуалізацію сприйняття системи образів, характерів персонажів, постаючи, за визначенням літературознавців, у ролі так званого «всевідаючого» автора – своєрідного центру світовідношень об'єктивної реальності. Однак, на думку Михайла Бахтіна, «автор не може й не повинен визначитися для нас як особа, бо ми вживаємося в його активне бачення; і лише після закінчення художнього споглядання, тобто коли автор перестає активно керувати нашим баченням, ми, об'єктивуючи нашу пережиту під його керівництвом активність (наша активність є його активність), вдивляємось у якесь обличчя, в індивідуальний лик автора, який ми часто охоче поміщаємо у створений ним світ героїв» [Бахтин 1979, с. 16].

На початку ХХ століття модерністське прагнення виправдати й утвердити превалювання мистецької форми над змістом реалізувалось у домінуванні суб'єктивного, часом навмисне деформованого світосприйняття й абсурдного світовідтворення, над об'єктивним, що водночас зумовило трансформацію реалістичної авторської моделі творчості. В авторській моделі модернізму творець як носій особистісних властивостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави говорити про специфічне, властиве тільки йому відображення художньої картини світу.

Певної руйнації модель авторства, де автор – самобутній і неповторний продуцент твору і його образів, зазнає в епоху постмодерну, позначену зміщенням акцентів з авторської творчості на інтелектуальне творче навантаження реципієнта, що мав би бути наділеним відповідним духовно-естетичним досвідом, котрий би давав йому змогу розшифровувати коди інтертекстів як діалогічної взаємодії, зокрема й кінотекстів. За визначенням Р. Матасова, поняття «кінотекст» слід тлумачити як «технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови в межах кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві)» [Матасов 2009, с. 156]. Своєю чергою З. Алфьорова вказує, що «постмодерністські наративи, що з'явилися як у кінематографі, так і на телебаченні наприкінці ХХ століття, певним чином віддзеркалили “автоматичність читання” сучасного Автора-Глядача». Дослідниця доводить, що організація наративу «за принципом поєднання гіпертекстуальності й інтертекстуальності одночасно дозволила Глядачеві стати спів-Автором оповідно-сміслових “ланцюгів” розімкненої процесуальної оповідальності, де постав важливим не результат оповіді, а її процес» [Алфьорова 2016-б, с. 44].

У 1960-х роках Ролан Барт і Мішель Фуко мало не безапеляційно проголосили тезу про необхідність руйнації художньо-естетичного суб'єкта творчості, а отже, заперечення феномену автора. Це фактично стало закликком знову вважати творця анонімною особою, як правило, поглинутою колажно-цитатним твором, що позначений синкретичністю стилю і вторинною образною структурою.

На думку М. Фуко, «твір, який колись мав забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора» [Фуко 1996, с. 444], оскільки на зміну модерністському ідеалу свободи самовираження митця приходять ідеал хаотичності світосприйняття і свідомого відтворення такої самої бриколажної світомоделі, насиченої навмисним маніпулюванням й іронічною інтерпретацією вже існуючих артефактів. Тож «автор, – зазначає Р. Барт, – усього лише той, хто пише, так само як “я”, усього лише той, хто говорить “я”; мова знає “суб’єкта”, але не “особистість”, і цього суб’єкта, що визначається всередині мовного акту і нічого не містить поза ним, вистачає, щоб “вмістити” в себе всю мову, щоб вичерпати всі її можливості» [Барт 1994, с. 384]. Водночас З. Алфьорова, розглядаючи проблему автора, переконана, що в постмодерній ситуації процес руйнації “смиислового” та формотворчого “центру” в художній формі посилюється. Це повною мірою змінює місце автора в процесі створення нарративу: акцент зміщується з індивідуально-особових і соціально-психологічних сенсів авторського буття на дискурсивно-текстологічні. При цьому ми погоджуємося з міркуваннями дослідниці, що автор стає в центрі текстового метанаративу й починає випускати різні способи поводження з частинами цього метанаративу, перетворюючись на «модератора», а не автора (що, власне, і фіксує Р. Барт) [Алфьорова 2016-б, с. 44].

Важливо нагадати в контексті таких розмислів, що кінематограф, «перші кроки якого були пов’язані, разом з іншими експериментами, зі спробами зафіксувати твори театрального мистецтва» [Искусство 1979, с. 154], виникає наприкінці ХІХ століття з фотографії, котра тоді виступила його суб’єктивною за суттю «субстанціональною основою» [Скуратівський 1997-б, с. 80], а нині, як переконана Д. Балакіна, «остаточно визначилась як окремий і самостійний напрям сучасного мистецтва і мистецтво, яке внутрішньо розвивається, ускладнюється, трансформується та поглинає як досягнення сучасного суспільства, так і його потреби, реагує на них» [Балакіна 2018, с. 18]. Із цього приводу варто зазначити, що в другій половині ХІХ століття фотографія намагалася наблизитися до живопису. І саме тому в ній, як зазначають В. Кукоренчук та О. Прядко, виникає напрям – піктореалізм, прихильники якого прагнули до піктореального – картинного, подібного до живопису фотографічного зображення [Кукоренчук, Прядко 2018, с. 121]. У полеміку із вказаними вище дослідниками вступає Н. Жукова, котра зауважує, що у зв’язку з появою фотографії особливої актуальності й навіть драматизму на початку ХХ століття набуло питання про межі живопису та фотографії, бо ж митці вважали, що художник не повинен більше переобтяжувати себе передачею дрібних деталей, оскільки для цього існує світлина, за допомогою котрої подібний ефект можна досягнутий швидше і якісніше [Жукова Н. А. 2010, с. 146].

Отже, узявши на озброєння можливості «фотографічної інтерпретації світу» [Скрипник 1928, с. 23], кіно досить швидко пододало «низький» статус атракціону й розваги, сформувавши протягом кількох десятиліть власну мову, а отже, власні зображально-виражальні засоби. Воно перетворилося на самостійний і доволі амбітний вид мистецтва, котрий став претендувати на особливу роль в житті людини, бо ж, залишаючись результатом її художньої діяльності, прагнув змінити її природу та спрямувати в особистісний розвиток [Крилова ЕР]. Кіномитці

задовго до переконання Ролана Барта, котрий вважав, що «фотографія народжується однією лише миттю, а для фотографа життєво необхідно “схопити” цю мить», намагались уже в ранніх кіносюжетах зацентувати на тому, що в кіно, як і у фотографії, «схопити» здатний кожний, а от «виявити» можуть лише одиниці <...>, адже фото- та кіномистецтво <...> найточніше відображають «схоплену реальність» – такою, як вона є [Маноха, Фетісова 2010, с. 167]. В. Кукоренчук та О. Прядко в статті «Фотографія як мова сучасного спілкування» відзначають, що на початку ХХ століття, з появою авангардних течій, таких як дадаїзм, радянський конструктивізм і сюрреалізм, кардинально змінився підхід до світлина як до мистецтва. Дослідники впевнено доводять, що вказані мистецькі групи були прихильниками новітніх форм фотографії, і не пов'язували її із живописом, проте шукали нову естетику, засновану на різних можливостях фотокамери [Кукоренчук, Прядко, с. 121]. При цьому зазначимо, що, не намагаючись розірвати тонкі, але водночас міцні зв'язки зі світлиною, «кінематограф кардинально змінює її природу, підпорядковуючи її фіксуючі можливості динамічній логіці екранної дії» та запозичуючи суб'єктивність авторського погляду на реальність [Ждан 1986, с. 113].

Таким чином, запозичивши фотографічний досвід, де «дистанція між оригіналом і його інтерпретацією не менша, ніж в усіх образотворчих мистецтвах <...>, персональний вплив на результати <...> не складніший, як в усякому іншому мистецтві» [Скрипник 1928, с. 24], кіно близько трьох десятиліть накопичує різноманітні зображально-виражальні засоби, прийоми, що дозволило йому змінити «загальний принцип співвідношення правди художньої і життєвої» [Черков 2010, с. 132] (а йдеться про процес, що, звісно, не обмежується незначним відрізком часу) і набуває повноцінного статусу виду мистецтва лише в середині 1920-х років. Як зазначає в роботі «Авторський інтелектуальний кінематограф як європейська ідея» Наталя Самутіна, «кінематографу досить непросто було виробляти в собі можливості стати мистецтвом». Адже, як відомо, кіно народжувалося «спочатку як “рухома фотографія”, технічний трюк з незначною варіативністю; потім як атракціон циркового типу, видовище і розвага для натовпу». При цьому дослідниця акцентує на тому, що «кіно як видовище створювала велика кількість людей, і проблему “верховенства” тут вирішували неоднозначно» [Самутіна 2002, с. 45].

Принагідно зауважимо, що певний час кіно, відтворюючи «візуально-іконічний потік свідомості» [Скуратівський 1997-а, с. 64] через свій юний вік не стільки обминало проблему авторства, де автор, за В. Виноградовим, являв собою «концентроване втілення суті твору» [Виноградов 1971, с. 182], скільки не встигало її усвідомити, а точніше, теоретично обґрунтувати, хоч у кіномистецтві традиція кіномови (знаковою основою якої виступає «кінокадр у найточнішому та найвужчому розумінні цього слова» [Скуратівський 1997-б, с. 17]), яка історично сформувалася в перші десятиліття ХХ століття, «тяжела до натуралізму і об'єктивності» [Pasolini ER]. Разом з тим зародки теорії кіно як феномену, що «синтезує пластичні й ритмічні мистецтва, Науку і Мистецтва» [История 1988, с. 21], з'явилися тільки в 1910-х роках. До того ж, навіть пишучи 1911 року маніфест «Народження шостого мистецтва», один із засновників кіноестетики

та фундаторів теорії кіномистецтва Річчото Каннудо, роблячи спроби визначити специфіку й виявити унікальну синтетичну природу кіно як «найбільшою мірою “технічного” виду мистецтва, де екранний світ майже повністю “зливається” з образами реальності у візуальному плані й настільки ж “правдоподібний” зображально як документальний кадр, як і сама реальність» [Черков 2010, с. 130], згодом змінює свою позицію і відводить кінематографу «сакральне сьоме місце» [История 1988, с. 20] в ієрархії описаних на той час мистецтв, «примирюючи» їх. «Нині “рухоме коло естетики”, – читаємо в Річчотто Канудо, – нарешті триумфально замикається в тому загальному злитті мистецтв, яке ми називаємо Кінематограф» [История 1988, с. 23].

Імовірно, причиною тривалого ігнорування (а можливо, передчасності постановки) проблеми автора в кіно стало й те, що «кіномистецтво як спосіб освоєння дійсності є однією з форм колективної свідомості» [Черков 2010, с. 130]. При цьому, на думку В. Скуратівського, «кінематограф одразу після свого виникнення <...> дуже конкретно сигналізував про одну вельми важливу, може, навіть фундаментальну характеристику цієї свідомості» [Скрипник 1928, с. 27]. Хоча про яку «колективну свідомість» може йтися, коли беруть до уваги навіть примітивні (передусім за змістом), однак позначені неабиякою «вигадкою як у виборі тем, так і розмаїтті технічних рішень» [Комаров 1965, с. 23] фільми Ж. Мельєса, за сучасними канонами, як це не парадоксально, він був і лишається мало не стовідсотковим автором (з огляду як на авторські права, так і суто технологічні повноваження). Ідеться про постать автора в кіно в контексті виконання ним основних виробничих функцій як «у процесі знімання фільму, так і контролю результатів глядацького сприйняття» [Самутина 2002, с. 49]. Адже саме Мельєсові належав не лише задум кінострічок, їх оригінальне чи то вульгарне втілення, але й розповсюдження, а отже, за сучасною термінологією, дистриб'юція. Адже, замикаючи на собі основні кінематографічні виробничі спеціальності – сценариста, художника, режисера, актора, оператора-постановника й оператора комбінованих зйомок, він виступав ще й дистриб'ютором, який одноосібно анотував і виступав розповсюджувачем власної кінопродукції.

Отже, з певною частиною іронії можемо сказати, що, звісно, умовний тоді, на межі ХІХ–ХХ століть, але абсолютно конкретний нині «образ автора» у витриманих, безперечно, в «авторській» стилістиці фільмах-феєріях Ж. Мельєса можна розглядати як «центр, фокус, у якому схрещуються та об'єднуються, синтезуються <...>» [Виноградов 1971, с. 154] як театральні, так і кінематографічні прийоми.

Імовірно, проблема автора в кіно актуалізувалася вже в 20-х роках ХХ століття, коли постать кінорежисера-деміурга набула особливої ваги, хоч і не отримала потужного теоретичного підґрунтя. Кіномистецтво, на переконання В. Скуратівського, «починаючи з його перших французьких і німецьких фільмів типу так званого абстрактного кіно, рішуче витворило власну, “по-своєму” естетично високоякісну авангардистську альтернативу тому ж “реальному” світові» [Скуратівський 2017, с. 21], презентуючи фільми «чистого мистецтва», фактично проігноровані прокатними організаціями. Принагідно зауважимо, що прагнення

художника презентувати такого штабу твори зазвичай виникає тоді, коли з'являється розлад між митцями та суспільним середовищем, яке їх оточує. Тоді як «відхід у замкнену сферу чистого мистецтва стимулює неприйняття світу, у якому митцеві випало жити, проте неприйняття соціальної дійсності може призвести як до активних дій, спрямованих на її зміну, так і до прагнення позбавитися від неї (дійсності)» [Жукова Н. А. 2010, с. 109].

Продовжуючи наші міркування, з певною мірою обережності можемо припустити, що вже в кінострічках французького та німецького Авангарду (а на думку С. Ніла, уже на початку 1910-х років) «Німеччина брала участь у русі в напрямі до ранньої форми Арт-сінема» [Нил 2002, с. 11], режисери ж в авторському плані свого твору намагались виявити й зафільмувати специфічне особистісне ставлення до відтворюваної реальності й ірреальності. Адже, за М. Бахтіним, «дійсний творчий вчинок автора (та й узагалі будь-який вчинок) завжди рухається на кордонах (ціннісних кордонах) естетичного світу, реальності даного (реальність даного – естетична реальність), на кордоні тіла, на кордоні душі, рухається в душі; духу ж іще немає; для нього все має бути ще, все ж, що вже є, для нього вже було» [Бахтин 1979, с. 26].

У стрімкому художньо-естетичному пошуку зображення внутрішнього світу вигаданих образів, виявляючи «самобутнє ставлення автора до предмета викладу» [Валгіна ЭР], а іноді лише його імітації, представники європейського кіноавангарду 1920-х сміливо експериментували з кіноформою, доводячи передусім собі, що «індивідуальністю автор стає лише там, де ми відносимо до нього оформлений і створений ним індивідуальний світ» [Бахтин 1979, с. 66]. При цьому З. Алфьорова підкреслює, що в художньому авангарді 20-х років ХХ століття «процесуальність» художньої форми формувалася вже за рахунок «гібридних» оповідних конструкцій, а це робило художню форму насиченою атракторами та «точками біфуркації» [Алфьорова 2016-б, с. 43].

У фільмах як представників французького (Л. Деллюка, Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, Ж. Епштейна, А. Ганса, Л. Бунюеля), так і німецького авангарду (Г. Ріхтера, В. Рутмана, В. Еггелінга), «діяльність котрих, на переконання С. Ніла, характеризувалась соціальними і політичними вимірами й ці виміри часом були інституалізованими і формалізованими» [Нил 2002, с. 13], виявилось оригінальне авторське бачення, авторська інтерпретація моменту дійсності, суб'єктивне прагнення відобразити й презентувати художню картину світу через руйнацію принципів «традиційної оповідності й тематики» [Зубавіна 2009, с. 227] специфічними кінематографічними засобами. Адже відомо, що «зображення як форма відображення завжди умовне – завжди містить у собі неминучий у процесі художньої творчості елемент суб'єктивного відбору та бачення: щось свідомо опускається, а щось загострюється, підкреслюється, висувається на перший план, гіперболізується, іноді зміщується» [Ждан 1986, с. 113]. Однак примітним є той факт, що, зокрема, французькі митці інколи виступали «в різних іпостасях: сьогодні як автор начебто традиційних екранних мелодрам, проте сповнених напруженого пошуку на ниві екранної кінообразності, а завтра – агресивний руйнівник усього того, що встигло скластися як певна традиція в кінематографі за чверть століття його існування» [Мусієнко 2015, с. 58].

У роботі «Інтуїтивістські пошуки французьких кіномитців в умовах 20–30-х років ХХ ст.» В. Германчук зауважує, що «кінотеорія у Франції 1920-х років розвивалась досить активно, а головне, не схоластично і, безперечно, впливала на творчі пошуки провідних практиків французького кіно» [Германчук 2001, с. 156]. Дослідниця переконана, що інтенсивності цього процесу значною мірою сприяли теоретичні розробки Жана Епштейна, котрий «задовго до появи всіх теорій «авторського кіно» справедливо підкреслював значення особистісного моменту у творчості кінематографіста: «Особистість вище розуму, – писав він. – Вона видима душа речей і людей, їх закарбована спадковість, їх незабутнє минуле, їх уже суще майбутнє! Усі сторони світу, відібрані кінематографістом для життя, відібрані ним за однієї умови – володіння власною особистістю» [Юткевич 1988-а, с. 8].

Однак, розглядаючи витоки кінематографічної моделі авторства (що певною мірою була вимушеною, штучно змодельованою), скажімо, у французькому кіно, зважимо й на досить складні та суперечливі явища в суспільно-політичному житті Франції другої половини 20-х років ХХ століття. Так С. Ніл у статті «Арт-сінема як мистецтво» зазначає: «Хоча кіноіндустрія у Франції зазнала краху під час війни, саме військовий період можна розглядати як перший прояв інтелектуальної зацікавленості в кіно» [Ніл 2002, с. 6]. Ці обставини фактично провокували митців, зокрема й кінематографістів, протиставляти тогочасним традиційним мистецтвам своєрідну «свободу творчості, право на існування індивідуального мистецтва» [Камшалов 1984, с. 72]. Так, приміром, «гнівні полемічні випадки Л'Ерб'є проти традиційних мистецтв вартували йому судового процесу. Зокрема, 1925 року в Лозанні після чергової лекції він постав перед судом за звинуваченням «у замаху на святість Мистецтва» [Л'Ерб'є 1988, с. 26]. На думку відомого художника-кубіста Фернана Леже, котрий сміливо вдався до здобуття кінематографічного досвіду, «помилкою живопису є сюжет. Помилкою кіномистецтва – сценарій. Звільнення від цього вантажу дозволить кіно стати таким мікроскопом усього зображуваного, що дасть можливість відобразити справжнє відчуття світу» [Мусієнко 1995, с. 26]. Як відповідь тому звучить безапеляційний виклик Жана Епштейна: «Кіно правдиве; фабула – брехня» [Epstein 1921, с. 27]. Тоді як для кіноестетики Марселя Л'Ерб'є, роль якого у «формуванні кінематографічної «самосвідомості» незаперечна, <...> підґрунтям кіно є об'єктивний запис просторово-пластичних параметрів, що, зрештою, свідчить про підвищену увагу до внутрішньо кадрового змісту» [Л'Ерб'є 1988, с. 26].

Отож суперечливість поглядів кінематографістів-авангардистів на модель авторства як у французькому, так і німецькому кіно, проте, не завадила тому, щоби «багато з фільмів, знятих у 1920-х роках, сприяли формуванню уявлення про якісне національне кіно» [Ніл 2002, с. 8], що містило ознаки елітарності й переважно було доступне для сприймання і розуміння не глядацькому загалу, а лише небагатьом поціновувачам і знавцям, смак яких був «відшліфований спеціальними знаннями й значним “зоровим досвідом”» [Жукова Н. А. 2010, с. 7].

Розвиваючи міркування щодо специфіки формування моделей кінематографічного авторства, відмітимо, що відмова від механічної, безвідносної фіксації образу світу й водночас відверте прагнення розкрити в ньому нові незвідані грані, прагнення глибоко проникнути в сутність зображуваних явищ дійсності

було притаманним новаторам радянського кіномистецтва, які долучились до формування нової кіноестетики: Л. Кулешову, С. Ейзенштейну, В. Пудовкіну, Дзизи Вертову, О. Довженку, І. Кавалерідзе й увійшли в історію кіно як представники так званого режисерського кінематографу. Названі митці, відображаючи тогочасні умонастрої суспільства, активно утверджували своє розуміння дійсності, власне ставлення до конкретного факту історії, особисте сприйняття світу, що постійно змінювався під впливом революційних перетворень. Хоча, на думку М. Бахтіна, «автор повинен перебувати на кордоні створюваного ним світу як активний творець його, оскільки вторгнення його в цей світ руйнує його естетичну стійкість» [Бахтин 1979, с. 17]. Особистість режисера-автора у творах була максимально виражена на всіх технологічних етапах фільмотворення, а особливо під час монтажу, що на той період «вийшов на перший план в організації дії, був визнаний основним структуроутворювальним фактором фільму, способом організації дії і створення кінематографічного образу» [Нечай 1989, с. 26]. Отже, поняття «режисерський» кінематограф, імовірно, слід вважати синонімом «авторського». Адже наявний нині поділ фільмів на «масові» й «авторські» (або ж мейнстрім та артхаус) можна пов'язувати з тим, що ще за радянських часів проголошення і торжества соціалістичного реалізму глядачі переважно сприймали кінематограф як такий собі «народний» вид мистецтва, твори котрого мають бути апріорі зрозумілі глядачам. Проте й тоді існували абсолютні шедеври авторів-режисерів (вказаних вище), що виходили в прокат, приваблюючи певну, але не найширшу аудиторію. Показово, що С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Л. Кулешов, Г. Козінцев, Л. Трауберг, Б. Барнет, О. Довженко, А. Роом були авторами, котрі доволі сміливо розробляли нову кінематографічну мову, але творили при цьому в просторі широкого глядацького контенту. Оскільки ж тогочасна влада використовувала властиву кіномистецтву видовищність у власних цілях, такий кінематограф перетворився на засіб ідеологічного впливу. А отже, часом не зрозумілий, заскладний для масового сприйняття фільм вважали «антинародним» [Роднянский ЭР-б]. Розвиваючи наведені роздуми, доречним буде, спираючись на статтю Н. Нусінової «Сім'я народів», нагадати, що 1928 року в Москві відбулася Перша Все-союзна партійна нарада з питань кіномистецтва. Показово, що в резолюції, ухваленій за результатами доповідей, окрім посилення ролі партії в кіно та підвищення «ідеологічної витриманості» фільму, зробили досить несподіваний висновок, котрий фактично йшов у розрив з офіційною політикою соціалізму, а саме: рішуче засудження протиставлення ідеології – комерції і водночас встановлення нерозривності та необхідності наявності й ідеології, і комерції для успішного розвитку радянської кінематографії. Авторка переконана, що установка на розвиток не просто розважальних жанрів, а на відверто комерційного кіно була скерованим ударом по представниках інтелектуального авторського кінематографу, твори яких забезпечили 1920 року світову славу радянському кіномистецтву, але віддалити його від глядача, який у своїй переважній більшості не бажав дивитися монтажні шедеври на тему революції без захоплюючого сюжету з «героєм-масою» [Нусінова ЭР].

Невипадково як відповідь на авторитетні, як на той час, партійні збори в 1920-х роках в ЗМІ розгорнулася запекла дискусія щодо шляхів розвитку радянського кінематографу, зокрема, у статті «У нас немає радянського кінематографу»

(у 17 номері журналу «Жизнь искусства» за 1929 рік) звинувачували С. Ейзенштейна, Г. Козинцева та Л. Трауберга в тому, що їхні фільми були незрозумілі робітничо-селянським масам. Автор вказаної роботи, режисер П. Петров-Битов завзято протиставляв «Броненосець “Потьомкін”» та «Новий Вавилон» невидливій кінострічці Б. Светозарова «Танька-шинкарка», що, розповідаючи простеньку історію дівчинки, котра проти волі деспотичного батька мріє вступити до піонерського загону, мала доволі широкий прокат, а отже, і високі касові збори. Прикметно, що учасники дискусії, підтримуючи названу кінокартину («Танька-шинкарка»), відчайдушно намагались довести, що подібне нехитре кіно, котре містить у собі чималий заряд ідеологічної пропаганди, набагато корисніше, аніж десятки таких самих пропагандистських фільмів, знятих у складній манері інтелектуального кінематографу. Проте їхні опоненти стверджували протилежне, що, мовляв, тільки серйозне мистецтво може виховувати маси і підняти їхній інтелектуальний рівень на ще більшу висоту. Невипадково ця дискусія в кінематографічному середовищі отримала назву «“Броненосець “Потьомкін” або “Танька-шинкарка”?»» [Раззаков 2008-а, с. 39–40]. При цьому, на переконання Н. Нусінової, було щось, що об'єднувало фільми «Новий Вавилон» й «Танька-шинкарка» і таким чином беззастережно проєктувало подальший розвиток радянського кінематографу на наступні десятиліття. Таким об'єднувачим чинником була тема розриву людських зв'язків у тогочасній системі моральних цінностей, тема зради, що виникала в обох картинах як підсумок розвитку сюжету. Так, приміром у фіналі «Нового Вавилону», вказує мистецтвознавиця, селянин-солдат (Петро Соболевський), сподіваючись купити собі життя, копає могилу для коханої (Олена Кузьміна), яку повинні розстріляти вороги Паризької Комуні. Прикметно, що саме такий фінал (за спогадами Л. Трауберга) і врятував творців авангардистського твору, забезпечивши їм несподівану підтримку РАППа (Російської асоціації пролетарських письменників) в особі одного з її керівників – письменника Олександра Фадєєва, який, виступивши на вирішальній кінонараді, відзначив прямування представників ФЕКСів (Фабрики ексцентричного актора) правильним шляхом реалізму, що, показавши селян руйнівниками Паризької Комуні, не побоялися вперше в історії радянського кіно презентувати трагічний фінал історичного фільму. «Оскільки ситуація в картині була трактована режисерами не лише як зрада нареченої нареченим, – пише Н. Нусінова, – а як зрада Паризької Комуні селянами, то речі називали своїми іменами – ішлося саме про зраду. Водночас у фільмі Б. Светозарова “Танька-шинкарка” (інша назва – “Проти батька”) героїня, донька шинкаря, яка мріє стати піонеркою, підслуховує і видає злочинний задум батька про вбивство шкільного вчителя. Однак за сюжетом картини змову було викрито, батька заарештовано, дівчинку прийняли в піонери, шинок переобладнали в радянську чайну. При цьому характерною як для радянської ідеології була остання репліка картини: “Тепер ти наша”, що значить: ти зрадила батька земного й таким чином увійшла в радянську колективну сім'ю» [Нусінова ЭР].

Принагідно зауважимо, що в будь-якому випадку суть дискусій 1920-х років, що точились у радянському мистецькому й партійному середовищі, зводилась передовсім до форми кінематографічного твору – не зрозумілої широкому глядачеві або, навпаки, зрозумілої і такої, котра би забезпечувала фільмові успішну

прокатну долю з високими показниками касових зборів. Так, приміром, Анатолій Луначарський, відомий державний діяч і водночас критик і мистецтвознавець, котрий з дивовижною настирливістю вимагав від митців, не відриваючись від глядачів і вивчення їхніх потреб, продукувати такі кінотвори, які одразу б знаходили в них відгук, переймався тим, що керівники радянської кінематографії обрали шлях комерціалізації, оскільки неможливо отримати прибуток за рахунок високоідейних стрічок, котрі нібито й мають попит у глядачів, але лише тому, що доводиться купувати за мізерну суму нікчемні іноземні стрічки. Виступаючи 1928 році на Всеросійській конференції фотокінопрацівників, тогочасний нарком просвіти озвучив «закон видовищності», котрий, на його переконання, необхідно було вивчати шляхом аналізу ставлення масового глядача до різного штибу фільмів (з метою вироблення такої кінопродукції, щоби не слідувати й рабськи потурати поганим смакам публіки або смакам, продиктованим невіглаством). Хибними, на його думку, були й надмірна заідеологізованість, і не виправдане сюжетом естетство тощо. Крім того, А. Луначарський з прикрістю констатував замовчування факту недостатнього успіху в публіки фільму «Броненосець “Потьомкін”», що навіть на прем’єрі мав напівпорожню залу, тоді як і попередня стрічка митця «Жовтень» також «провалилась усюди, навіть у робітничих кварталах», не мала успіху у глядача й картина «Мати» В. Пудовкіна [Гинсбург ЭР]. Своєю чергою режисер І. Пир’єв у своїх спогадах, аналізуючи фільм С. Ейзенштейна «Старе й нове» (або «Генеральна лінія»), зазначав, що режисер-автор ставив перед собою завдання – показати нові роки колективізації та її значення для держави. Однак, на переконання владного фаворита, до вирішення доволі складного завдання в художньому творі він підійшов з тим самим методом монтажу атракціонів, чим спотворив і дійсність, і характери селян, чим відштовхнув від кінострічки глядачів [Пыр’єв 1978, с. 216].

Повертаючись до описаної вище дискусії, пов’язаної з подальшими шляхами розвитку радянського кінематографу у 1920–1930 роках, зазначимо, що фільми «Броненосець “Потьомкін”», «Новий Вавилон», «Мати», «Звенигора», «Арсенал» і разом з тим «Танька-шинкарка» пропонували два шляхи розвитку радянського кіно. Так своєрідні кінострічки режисерів-новаторів: С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Г. Козінцева й Л. Трауберга, О. Довженка, Дзиги Вертова – пропонували рухатися шляхом авангарду, решта презентувала прості у своїй конструкції нарративні, захоплюючі методи творення фільмового сюжету й образів героїв (як у Б. Светозарова), яким, власне, радянський кінематограф і рушив [Раззаков 2008-а, с. 40].

Підбиваючи підсумки підрозділу, проблеми котрого ми частково торкались у попередніх працях [Погребняк 2002; Погребняк 2012; Погребняк 2013-б; Погребняк 2013-г; Погребняк 2013-д], вкажемо, що погоджуємося з переконанням Н. Самутіної, що в першій половині ХХ століття «уявлення про режисера як про автора фільму, як творчу особистість, яка створює твір, відзначений рисами індивідуальності, зробив можливим європейський авангард, включаючи революційний радянський кінематограф». Адже слід констатувати, що невдовзі, «після загибелі малозатратного авангардного кінематографу, що не пережив винаходу звуку й відповідного здорожчання техніки, уявлення про режисера-автора почало активно розвиватися в межах Арт-сінема» [Самутіна 2002, с. 47].

1.3. Модель інтелектуального авторського кіно

У складному й багатогранному процесі відображення художньої картини світу особливе місце належить кінематографу, зокрема авторському, у якому з особливою силою виявляється творча індивідуальність митця в усьому розмаїтті творчих і соціальних якостей, що й надають їй особистої неповторності. Свого часу Л. Толстой зазначав, що «в будь-якому художньому творі найбільш важливим, цінним і переконливим для читача є власне ставлення до життя автора і все те у творі, що демонструє це ставлення. Цілісність художнього твору полягає не в єдності задуму, не в обробці дійових осіб, а в ясності і визначеності того ставлення самого автора до життя, яке просочує весь твір» [Толстой 1949, с. 9]. Самобутність режисера-автора, як і письменника, його «індивідуальна розвиненість» виражається у вмінні свідомо й водночас несвідомо порушувати кордони професійної обмеженості, «поєднувати у своїй діяльності різноманітні обдарування і мати здатність у разі потреби швидко оволодівати іншими видами діяльності», тим самим демонструючи «інтегральне вираження особистісної багатогранності» [Введение 1990, с. 554]. При цьому зазначимо, що яскрава індивідуальність автора, наділеного численними здатностями, має відзначатися певною цілісністю «своєрідності й неповторності, багатоманітності та гармонійності, органічності й невимуженості» [Введение 1990, с. 554] і розкривається як у кінематографі, так і в іншому виді творчості лише в процесі вільної самореалізації творця.

У сучасну добу, коли неухильно зростає пізнавальний потенціал мистецтва, предметом особливої уваги має стати змістове наповнення кінематографічних творів, що не в останню чергу залежить від інтелекту митця (який одночасно керується як розумом, так й інтуїцією), його свідомого вольового начала у формуванні ідеї, донесенні до реципієнта сили думки як провідного елемента оповіді. При цьому процес створення фільму, як правило, не завершується лише його виходом у прокат. На переконання одного з найбільш послідовних представників інтелектуального авторського кіно А. Тарковського, «акт творчості відбувається в кінозалі саме в момент перегляду фільму, тому глядач – не споживач кінопродукції, не суддя, а співучасник творчості, співавтор» [Трауберг 1988, с. 60]. Ці міркування вкотре підтверджують, що особистісне існування режисера-автора – ніщо інше як його «невпинне зусилля» [Введение 1990, с. 557] в ініціюванні та виконанні цілої низки мотивованих творчих вчинків і відповідальності за них. Тоді як кіно, попри колективність творчості, передовсім мистецтво кінорежисера, який є «лідером авторського колективу кінематографічного твору» [Горпенко 2001, с. 94], особливо коли йдеться про режисера-автора, котрий, визначаючи художню цілісність кінотвору, його стиль, мову, темпоритмічну побудову, атмосферу, монтажний лад [Нечай 1989, с. 29], прагне «схопити реальність у русі, у розвитку, у моменти розквіту та в'янення і відтворює цей рух наново, як свою концепцію буття» [Антониони 1986, с. 128], підпорядковуючи власному задуму всі компоненти фільму, при цьому виявляючи власну волю і «бачення, вбираючи всі складові колективних зусиль» [Горпенко 2001, с. 94] у створенні цілісного екранного образу фільму, котрий є унікальним відбитком картини світу. Радянський режисер, сценарист і теоретик Л. Трауберг, зазначав: «Кінематограф з перших днів свого розквіту став режисерським. З цього приводу можна сумувати,

протестувати, боротися, але така історія. Однак режисерський кінематограф передбачає наявність режисера! Не оповідача. Автора!» [Трауберг 1988, с. 17].

У першій третині ХХ століття відхід від безвідносної фіксації дійсності та прагнення розкрити її незвідані грані, «уміння бачити велич світу через людину» [Власов 1975, с. 9], непереможне бажання виявляти глибинну сутність відображуваних явищ було характерним для майбутніх класиків радянського кіномистецтва, а тоді молодих титанів кіно [Скуратівський 2017, с. 119]: Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, І. Кавалерідзе, О. Довженка, у колі уваги якого неодноразово опинялося співвідношення в кінотворі реальної життєвості й авторського бачення (форм об'єктивного і суб'єктивного в тексті твору) [Горпенко 2015, с. 98], Дзиги Вертова. Кінематограф, сповнений непересічного особистісного начала, де втілювалася «неповторна творча індивідуальність кожного, виражена з рідкісною виразністю» [Власов 1975, с. 8], прийнято називати «режисерським», у якому зусилля митців, які натхненно відкривали для себе специфічні засоби художньої виразності екрана [Нечай 1989, с. 53], були спрямовані на те, щоб досліджувана ними «реальність була частиною загальної, великої реальності» [Антониони 1986, с. 128]. Хоч, на переконання В. Пудовкіна, «зовсім не реальні процеси, що течуть у реальному часі й просторі є матеріалом режисера, а ті шматки плівки, на яких цей процес знятий, <... > їх зображення» [Пудовкин 1974, с. 97]. При цьому відмітимо, що попри той факт, що представників режисерського кінематографа об'єднувала спільність поетичного сприйняття світу й прагнення відобразити грандіозність історичних подій [Нечай 1989, с. 53], у кожного майстра був «свій стиль, своя неповторна інтонація, завдяки якій і за окремим кадром ми легко визначимо, кому належить кінострічка» [Фрейлих 2002, с. 14].

Відомо, що основні принципи режисерського кінематографа заклали Лев Кулешов і Дзига Вертов, котрий, фільмуючи, приміром, кінострічку «Людина з кіноапаратом», ставив собі за мету передусім абсолютну емансипацію кіно від літератури й відповідно творення, за визначенням самого режисера «міжнародної абсолютної кінематографічної мови» [Скуратівський 2017, с. 17], а, ведучи пошуки в новій для себе царині звукового образу, у кінострічці «Симфонія Донбасу» вдавався (перекладуючи вислів відомого українського музикознавця В. Реді) до асонансів та інших прийомів звукового символізму, «чітко вивірених ритмічних конфігурацій, презентуючи багату палітру звукових асоціацій», інкрустованих у тканину кінотвору [Редя 2018, с. 26].

Своєю чергою відзначимо, що, працюючи у сфері ігрового кіно, предметом якого «як специфічного різновиду видовища можна, мабуть, визнати людську поведінку в усіх її формах – зовнішніх і внутрішніх» [Горпенко 2001, с. 96], й утверджуючи примат монтажу як специфічного засобу кіновиразності, Л. Кулешов, що, на переконання О. Нечай, використав для його визначення слова Л. Толстого про «монтаж зчеплень», потребу «збирати думки, зчеплені між собою», заклавав підвалини теорії монтажного кінематографа. Ретельно вивчаючи поєднання планів у монтажну фразу, звертаючи увагу на ритм динамічної композиції, на паралельний монтаж, можливості деформації реальності за волею художника [Нечай 1989, с. 26], митець-новатор «у пошуках шляхів до створення екранного образу вибудовував просторові композиційні картини, сполучаючи кадри реальності» [Зубавіна 2006, с. 82]. Майстер здійснив низку монтажних експериментів,

які увійшли в теорію і практику світового кіно як «ефект Кулешова» [Фрейлих 2002, с. 7], де «досить неочікувані поєднання створювали переконливий, хоча й фізично неіснуючий внутрішньокадровий простір, у якому бездоганно діяли виконавці-натурники» [Зубавіна 2006, с. 82]. У такий спосіб режисер-новатор представив доказову базу того, що зміст кожного наступного кадру-плану може, за бажанням автора-творця, змінити зміст попереднього. Пошуки Л. Кулешова були «спрямовані на передачу сенсу без буквральності. Сенс, не вкладений у самий кадр, мав би виникати у свідомості глядача як результат монтажного зіткнення» [Фрейлих 2002, с. 9], а це давало режисерові-теоретику підстави зробити важливий висновок, що «екранна виразність – це виразність монтажна» [Нечай 1989, с. 26]. З огляду на це обґрунтовану Л. Кулешовим у роботі «Мистецтво кіно» (1929) теорію монтажного кіно, у якій монтаж презентовано «потужним образоутворювальним і світоперетворювальним чинником» [Зубавіна 2006, с. 84], слід вважати естетичним фундаментом режисерського кінематографу, що дав потужний поштовх стрімкому перетворенню кіноатракціону з розважального видовища в самостійний вид мистецтва.

Слід нагадати, що представники режисерського кінематографу використовували й розвивали основні засоби кіномови: поділ сцен на короткі фрагменти, зняті планами різної крупності, експресивні ракурси, раціональну композиційну побудову кадру, світло, динамічний рух, монтаж як виразник авторської ідеї [Нечай 1989, с. 53]. Свого часу П.-П. Пазоліні відзначав, що «операція, яку повинен здійснити режисер, – це вибір словника образів-знаків як можливої лінгвістичної інструментальної бази (словник цей, звичайно, не володіє такою самою об'єктивністю, як справжній загальноприйнятий лінгвістичний словник, але побудований за його принципом)». Режисер і теоретик акцентував на тому, що «суб'єктивний момент наявний уже в цій операції, оскільки спонтанний вибір режисером можливих образів неминуче визначений властивим йому в цей момент ідеологічним і поетичним баченням дійсності. Інакше кажучи, він знову використовує мову образів-символів, що тяжіє до суб'єктивності» [Pasolini ER].

Отже, в означений вище період особливу увагу приділяли застосуванню так званого «географічного» експерименту К. Кулешова. Робота акторів-героїв (їх міміка, жести, погляди) у сусідніх кадрах була організована так, щоб при монтажі «двох сусідніх кадрів виникало нове поняття, нова художня якість, новий образ» [Нечай 1989, с. 26] і відповідно створювався візуальний ефект безперервності дії в єдиному кінематографічному просторі. «У роботі режисера, – зазначав Л. Кулешов – усе повинно бути підпорядковане ідеї, котра визначає доцільність кожного найдрібнішого кадру» [Кулешов 1999, с. 65].

Важливо відзначити, що, незважаючи на пропагандистські завдання радянського кінематографу й жорсткі ідеологічні межі, можливості монтажу, застосовувані представниками режисерського кіно для внутрішньої організації фільму, виявилися оптимальним засобом авторського самовираження. «Ідея радикального перетворення світу, – зазначає І. Зубавіна, – реалізувалась за допомогою методики й техніки кіномонтажу (з можливістю «купюр» з вилученням небажаних фактів, персонажів, персон)» [Зубавіна 2006, с. 84]. З огляду на зазначену вище

думку, цікавим є висловлювання Л. Кулешова про те, що митцеві «не варто думати, що тільки такі твори актуальні, у яких автор узагальнює, показує факти сьогодення, тоді як й у творах, що демонструють історичні події, можуть міститись близькі і зрозумілі сучасному глядачеві ідеї» [Кулешов 1999, с. 65].

Розробляючи концепцію авторської кінорежисури, Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, І. Кавалерідзе, Г. Козінцев, Л. Трауберг, Дзига Вертов відображали тогочасні умонастрої суспільства, використовуючи засоби кіновирозності не стільки для того, щоби «розкрити характерний факт зсередини, виявити його суть, глибинне наповнення, скільки проілюструвати думки автора» [Прожиго 1978, с. 43]. Сила таланту названих режисерів була настільки потужною, що дозволяла в контексті «ідеологічно правильного» твору, застосовуючи авторські методи «перетворення реальності в її екранних проєкціях», затверджувати й доносити за допомогою вишуканої кіномови, пересипаної формотворчими пошуками [Зубавіна 2006, с. 79], особисте розуміння дійсності як в ігровому, так і документальному кінематографі, відмінному від «фотографічної зображальності» [Іванов 1998, с. 206], зятято обстоюючи право на власний почерк [Горпенко 2015, с. 99]. Прикладом тому є відома декларативна заява Дзиги Вертова, на наш погляд, іронічно вкладена у «вуста» кіноапарата: «Я – Кінооко. Я створюю людину більш досконалу, ніж створений Адам, я створюю тисячі людей різними попередніми кресленнями та схемами. Я кінооко. Я в одного беру руки, найсильніші та найбільш ловкі, в іншого беру ноги, найстрункіші та найбільш швидкі, а в третього – голову, найгарнішу та найбільш виразну і монтажем створюю нову досконалу людину. Я кінооко. Я – око механічне, я – машина, що показує вам світ таким, яким тільки Я зможу його побачити» [Вертов 1966, с. 55]. При цьому І. Зубавіна переконана, що «кадри вертівських фільмів важко розглядати як хронікальні, адже, на відміну від імперсонального погляду «хронікера», у них наявний суто авторський погляд, що передає загальний образ доби, перетворюючи зафільмовані натурні кадри на стилістичний художній документ, візуальне свідчення історичного часу» [Зубавіна 2006, с. 82]. Своєю чергою Жиль Дельоз, аналізуючи й певним чином захоплюючись авторською кіномовою майстра, відзначав, що «оригінальність вертівської теорії інтервалів у тому, що вона вже не створює образ, який вирізняється, дистанцію між двома послідовними образами, а навпаки, корелює два зображення, далеких одне від одного (і несумірних з погляду нашої людської перцепції)» [Deleuze 1986, p. 85]. Прикметно, що особистісні уявлення про те, що позиція «автора й справжність життя не тільки не виключають одне одного, але й перебувають у постійній взаємодії, у багатьох в ті роки, коли Вертов вже стверджував це в теорії і на практиці, не вкладалося у свідомості» [Муратов 1976, с. 20].

Тож вважаємо не випадковим, що молоді радянські кіномайстри 1920-х років, до певної міри несамовито демонструючи «невдоволеність простим відтворенням реальності» [Зубавіна 2006, с. 79] і втілюючи в художню форму власне ставлення до певного факту історії, особисте сприйняття світу, демонстрували «геніальну здатність ні на секунду не випускати головного, “наскрізного”, того, що робить явище життєвим і таким, що розвивається» [Власов 1975, с. 9]. Авторська індивідуальність режисера, здатного «розробити суб’єктивні враження,

знайти в них загальнозначуще й надати уявленням свої форми» [Горький 1955, с. 258], була презентована у творах радянських авангардистів передовсім у монтажній побудові фільмів.

Показово, що, на переконання сучасного польського режисера-автора Кшиштофа Кесльовського, «фільм насправді створюється саме в монтажній», тоді як зйомки – це «лише збір матеріалу, створення максимальної кількості можливостей». Проте майстер зізнавався, що починав думати, як «змонтувати фільм», ще на знімальному майданчику, однак саме на монтажному столі режисер відкривав ті можливості, які таїть у собі відзнятий матеріал. Тоді як уся приналежність режисерської роботи над монтажем, на переконання майстра, полягає в тому, щоби уможливити відкриття нових художньо-образних можливостей фільмового матеріалу, не відкидаючи думки, що в разі надання монтажерові повної свободи той зможе самостійно знайти всі виразні можливості зображеного на плівці. Крім того, митець артикулював твердження про те, що саме в монтажній кімнаті, зрештою, відчуває бажану свободу (таку важливу для режисера-автора). Її суть полягає в тому, що попри володіння постановником щойно відзнятим матеріалом на нього вже не тиснуть ні час, ні межі бюджету, ні настрої акторів, ні технічні накладки, йому «не потрібно відповідати на сотні запитань на день, не треба чекати, поки зайде сонце або встановлять лампи», а можна просто сидіти, думати і, «трохи хвилюючись, чекати результатів кожної операції на монтажному столі».

Розмірковуючи про монтаж (котрий, як вказує режисер, є поєднанням «двох шматочків плівки й підпорядкований на технічному рівні низці правил, яких слід дотримуватися, лише зрідка їх порушуючи), К. Кесльовський розвиває думку про те, що, окрім технічного, існує й «інший, більш цікавий, рівень – вибудовування фільму, гра з глядачем, управління його увагою, дозування напруги». Ділячись секретами творчості, майстер зізнавався, що досить легко, «нещадно – навіть з деяким задоволенням» розлучався «з цілими шматками матеріалу», не шкодуючи, що дивно, за хорошими, гарними, дорогими або складними сценами, не жаліючи прекрасно зіграних виконавцями ролей (якщо тільки виявлялося, що у «фільмі вони зайві»). І що кращими вони були, то легше режисер з ними розлучався, знаючи, що вони «викинуті не через погану якість, а просто тому, що не потрібні». Митець був переконаний, що вся складність режисерського пошуку в процесі монтажу й полягає в тому, щоби зрозуміти, що саме у фільмовому матеріалі зайве.

Таким чином, беручи до уваги той факт, що одні режисери бачать усі можливості образної кіномови як змоги самовираження «вже в сценарії», інші вірять в акторів, постановку, освітлення, операторську роботу, сам майстер, поділяючи погляди колег, був переконаний «що той самий горезвісний невловимий дух фільму народжується тільки в монтажній» [Кесльовський ЭР].

Повертаючись до наших розмислів, вкажемо, що поява й розвиток режисерського кінематографу у 1920-х була обумовлена назрілою потребою пошуку нових законів поетики кіно, а також боротьбою за високу режисерську культуру, насичену «мистецькими експериментами» [Зубавіна 2006, с. 79]. Цікавими, на наш погляд, є міркування В. Горпенка, який вважає, що саме О. Довженко «виявляє і формулює одну специфічну та надзвичайно принципову річ – своєрідну

паритетність у сфері авторства, яка наявна під час сприйняття фільму» [Горпенко 2015, с. 96]. З цією метою дослідник цитує й погоджується з думкою митця з роботи «Слово в сценарії і фільмі»: «Там, де не вистачало зображальних засобів у режисера й сценариста і на екрані виникав напис, творчий стан глядача виявлявся особливо активно, і кожен глядач <...> ніби здійснював режисуру фільму» [Довженко 1984-б, с. 135].

Отже, поняття «режисерський» кінематограф, що активно демонстрував авторську позицію, і «жадібне, неодмінно з особистою зацікавленістю спостереження за живою дійсністю» [Власов 1975, с. 12] в ті роки стало синонімом «авторського», де автору була відведена роль вартового, який захищає територію кінокадру від вторгнення неупередженої дійсності» [Муратов 1976, с. 26]. Однак сам термін «автор», як вказує С. Муратов, у той час не припускав поділ «творців фільму на режисера, сценариста й оператора, він стверджував їх рівноправність, єдність творчих устремлінь, художницької позиції погляду на світ» [Муратов 1976, с. 27].

Зазначимо, що фундатори радянської моделі авторського кіно, вдаючись до колективної творчості, проте, презентували оригінальні кінотвори, позначені саме їхнім почерком. Адже, як підкреслює О. Нечай, «індивідуальність режисера не суперечить колективному характеру творчості в кіно (як стверджують, приміром, прихильники концепції «авторського кіно», що отримала поширення в різних країнах), але спирається на нього, базоване на ньому [Нечай 1989, с. 29]. Отож у кожного з них був «свій» оператор чи то художник (матеріалом творення яких ставав передовсім зовнішній вигляд об'єктів), драматург, акторський ансамбль (що реалізував режисерське бачення пластичної дії), композитор-соратник, у тісній співдружності з котрими народжувались найбільш яскраві в авторському розумінні фільми, адже в учасників колективного процесу творення була можливість обрати в ній свою доміную, на якій концентрувались спільні зусилля [Горпенко 2001, с. 94].

Проте, розглядаючи колективний характер творчості в аудіовізуальних мистецтвах і, зокрема, виокремлюючи роль лідера-режисера авторського колективу в кінематографі, дослідники наголошували, що «О. Довженко визнавав доцільність такої роботи радше тільки в професійно-виконавському аспекті. Що ж до концептуально-авторського бачення майбутньої кіноречі, то тут він завжди займав егоцентричну позицію» [Горпенко 2015, с. 101]. Своєю чергою зазначимо, що унікальними співавторами у творенні візуальної культури фільмів С. Ейзенштейна та О. Довженка стали відповідно кінооператори Е. Тіссе й Д. Демуцький, завдяки якому, можливо, «новаторство О. Довженка в галузі екранної виразності було ширшим, ніж у режисерів, які мали на меті оживити малюнок» або створити «забарвлений ритм» [Пашкова 2009, с. 142]. Високохудожні кінотвори народились і в процесі багаторічної тісної співпраці В. Пудовкіна з кінодраматургом Н. Зархі й оператором А. Головнею. До переліку творчих тандемів, найбільш плідних у практиці світового кіно, слід додати Ч. Чапліна, котрий усі свої фільми зняв з оператором Р. Тоттеро; Д. Гріффіта, який працював над візуальною образністю кінострічок з Б. Бітцером; О. Уеллса і Г. Толланда; І. Бергмана і С. Ньюквіста (які демонстрували на знімальному майданчику повне взаєморозуміння та довіру

до творчості один одного, не витрачаючи зайвого часу на розмови та пояснення, тоді творчий імпульс, звісно, походив від режисера, а «дивовижно точне, технічне, вишукане його втілення» [Bergman 1968, p. 26] від оператора); Б. Бертолуччі й В. Стораро; М. Ромма та Г. Лаврова [Вінярський 2018, с. 71–72]; А. Тарковського і В. Юсова, М. Формана й М. Ондржичка. Тож слушною в цьому контексті вважаємо думку С. Юткевича, котрий вважав, що «творцем кінострічки не обов'язково повинна бути одна особа, але автор – один. Ним може бути сценарист, режисер, будь-хто, але він повинен виражати певну ідею, концепцію, якій би підпорядковувалось усе, навіть стильові та суто технічні прийоми» [Юткевич 1986, p. 112].

У роботі «Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди)» В. Горпенко вказує, що, на переконання Довженка, відповідальність перед глядачем щонайперше несе режисер як автор фільму. Загалом його точка зору щодо авторства в кінофільмі абсолютно однозначна й незмінна: автором фільму є, без сумніву, режисер і тільки режисер. Навіть оператор для нього є фігурою суто технічною» [Горпенко 2015, с. 97].

Суголосні до наведених вище думок є міркування одного з найпоследовніших представників української моделі авторського кіно Ю. Ілленка. В одному зі своїх програмних виступів він зазначав, що для нього «проблема авторства в теоретичному вигляді не існувала», оскільки в митця ніколи не виникало питання, яким саме чином він має творити. Для нього не було «різниці, у якій саме ролі в тому чи іншому фільмі» виступати як сценарист, режисер, оператор чи ще хтось. Режисер висловлював переконання, що цю проблему вважають «складною тому, що є постійне намагання кінокритики комусь приписати авторство», що й породжує численні непорозуміння. Проте майстер був упевнений, що «в кінематографі, на відміну від інших видів мистецтва, автор не завжди єдиний, отож і проблема авторства не може зникнути сама собою» [Погребняк 1993, с. 7].

Наведені вище міркування режисерів (практиків і теоретиків водночас) не можуть заперечувати твердження стосовно того, що специфіка художньої творчості припускає суб'єктивне бачення («суб'єктивний образ об'єктивної дійсності») [Бровко 2008, с. 95]. Тож природно виникає запитання, чи можливе суб'єктивне колективне ставлення до предмета відображення в мистецтві? Адже суб'єктивний – означає властивий тільки певному суб'єкту, одній особі. До того ж і в мистецтвознавстві існує течія «крайнього суб'єктивізму» [Plazewski 1968, s. 32] (термін увів Єжи Плажевський). Тоді як Г. Чміль переконана, що «мистецтву як продукту людської діяльності першопочатково властива суб'єктивність, авторське кіно ХХ століття цілеспрямовано оголило цей феномен» [Чміль 2018, с. 242]. А тому доцільно припустити, що повнокровним автором художнього твору (коли не йдеться про авторські права, що існують на законодавчому рівні) може бути все ж одна потужна харизматична творча особистість, котра має своїх однодумців-помічників, які й дають їй можливість максимально реалізуватись як творцеві. «Хоч би й що казали, – читаємо в Анатолія Франса, – твір є невіддільним від автора, кожне з наших творінь говорить тільки про нас» [Франс 1960, с. 483]. При цьому дозволимо собі звернутись до міркувань Ю. Ілленка стосовно авторства в кіно (котрі митець висловлював в одному з інтерв'ю), з якими можна погоджуватись або ж спростовувати. Митець артикулював думку про те, що в кіно

«три основні, здається, різні, кінопрофесії так чи інакше “ведуть” задуманий образ, передаючи з рук у руки як естафетну паличку, або ж досить глибоко інтегрують одна в одну – коли майже неможливо з єдиного цілого (кінотвору) вичленити сценариста, оператора, режисера та й узагалі назвати автора». Аналізуючи стрічку «Тіні забутих предків», режисер доводить можливість колективного авторства в кінематографі, адже у творення «кінообразу вплітаються зусилля різних художників». До того ж, на всіх етапах фільмотворення «частка їх внеску може бути очевидною і неочевидною», а тому режисер пропонував «говорити не про авторство, а про природу, сутність кінообразу». Тоді як авторство стосовно кінообразу – інша справа [Погребняк 1995, с. 13]. Ми ж дозволимо собі не погодитися з думкою вказаного вище кінорежисера, зазначивши, що його «авторський кінематограф < ... > розвиває лінію максимально адекватного вираження суб'єктивності в культурі ХХ століття» [Чміль 2018, с. 242].

В одному з виступів В. Пудовкін, який приділяв «особливу увагу розкриттю образу-характеру людини» [Нечай 1989, с. 51], розмірковуючи про сутність як творення, так і сприйняття глядачем кінематографічного образу світу як «заміну життєвої безперервності інтегралом творчо обраних елементів» [Пудовкін 1974, с. 109], свого часу зауважував, що «кожен художник індивідуальний, його твір пов'язаний із суб'єктивними думками, почуттями, але він не має права будувати свій твір на тому, що йому “здалося” цікавим чи важливим, адже не все приватне є важливим і цікавим» [Власов 1975, с. 11]. Водночас точка зору О. Довженка щодо авторської режисерської творчості, поліфонічної за своєю природою [Нечай 1989, с. 29], переконує, що вона «має гранично індивідуальний характер, але не з боку оціночної суб'єктивності, а виступає у вигляді енергетичної зарядженості теоретичної думки на досягнення в кінотворчості вищих цілей» [Горпенко 2015, с. 102]. Тому маємо підстави стверджувати, що «особистісне буття» режисера-автора змушує його постійно йти на ризик вибору й селекції зображуваних подій, їх неупередженої оцінки, а крім того, об'єктивного й суворого аналізу не тільки власних вчинків, а й внутрішніх мотивів» [Введение 1990, с. 557].

Виявляючи сутнісні ознаки авторського кінематографу, дослідниця І. Зубавіна вказує, що «розвитком й узагальненням пошуків режисерів-«новаторів» стала теорія С. Ейзенштейна. Його концепція «монтажу атракціонів» (де атракціон усвідомлюють як елемент агресивної дії), як вказує культурологиня, передбачала шоковий вплив на глядача. Тобто була орієнтована насамперед на керування емоційним станом аудиторії, а не на демонстрацію фактів, отже, певною мірою «оскаржувала» зорове уявлення про світ. Авторка доводить, що теорія «кінокулака», характерна для раннього періоду теоретизування митця, органічно співвідносилася з тоталітарним впливом на глядача: суб'єкт ставав об'єктом «монтажного шоку» [Зубавіна 2006, с. 84].

Нагадаємо, що в першій третині ХХ століття в контексті монтажною теорії художнього образу виникла суперечлива, але в чомусь життєздатна ідея «мислячого», або «інтелектуального», кіно, сконструйована, на переконання Т. Кохана, «формально-логічним шляхом» [Кохан 2017, с. 45]. І сам термін, ініційований 1928 року, і концепція інтелектуального кіно належали С. Ейзенштейну, що, на думку відомої української дослідниці Марини Братерської-Дронь, і «сьогодні

лишається однією з найбільш суперечливих і загадково-містичних постатей світового кіномистецтва» [Братерська-Дронь 2001, с. 166]. Їх теоретик обґрунтував у статтях 1929 року «Перспективи» та «За кадром», де здійснив ретельний порівняльний аналіз монтажу кінокадрів й умовного «монтажу» ієрогліфів, а також основних складових понять у мові далекосхідних народів. Показово, що, спираючись на знання японської мови, режисер «теоретично осмислює кінематограф як ієрогліфічний знак, у якому “знімається” зображувальність» [Петровская ЭР]. При цьому однією з головних причин «виникнення теорії “інтелектуального кіно” С. Ейзенштейн назвав завдання кінематографа щодо «емоціоналізації» мислення» [Шевченко О. 1981, с. 98] й естетико-психологічної обробки глядача, базованої на головному елементі – підпорядкуванні особистої волі реципієнта [Братерська-Дронь 2001, с. 168].

Зауважимо, що Дзига Вертов, увівши поняття «кінооко», розвиваючи монтажну теорію Л. Кулешова й принципи його монтажної практики стосовно неігрового кінематографа, експериментуючи в царині монтажу як знаряддя гострого й багатогранного сприйняття світу в неігровому кіно [Нечай 1989, с. 26], котре сконцентрувало свої зусилля на соціально-політичному й моральному стані суспільства» [Горпенко 2001, с. 96], був солідарний з колегою по режисерському цеху. У своїх теоретичних розвідках він зазначав: «Усе, що я робив у кіно, було прямо або побічно пов'язане з моїм прагненням до розкриття образу думок “живої людини”. Іноді цією людиною був той, кого не показували на екрані – автор-режисер» [Вертов 1966, с. 210]. Із цими міркуваннями не погоджується І. Зубавіна, оскільки саме ігровий кінематограф фокусує свою увагу на людині в усіх її проявах, зв'язках, діяннях і відчуттях [Горпенко 2001, с. 96], тож авторка вказує, що «в Дзиги Вертова, справжнього адепта “великої доби” технічних досягнень, футуристична ідея про пріоритет технічних засобів втілюється через абсолютизацію погляду кінокамери та особу монтажера» [Зубавіна 2006, с. 83]. Своєю чергою В. Скуратівський, аналізуючи авторську творчість митця, зокрема й фільм «Людина з кіноапаратом», переконаний, що «двадцять чотири години великого міста, вмонтовані-імпліковані в якусь екранну годину – з операторською майстерністю, котра, здається, немає собі рівних у всій історії екранних мистецтв (зрештою, “операторська майстерність” тут псевдонім майстерності режисерської)» [Скуратівський 2017, с. 17].

Т. Кохан у роботі «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» стверджує, що тоді як «експерименти Вертова були певним чином виправдані жанром кінодокументалістики, у якому він працював, то технізація кіномови в ігровому кіно, прибічником якої був Ейзенштейн (1898–1948), мала наслідком обґрунтування такої ідеї, як «інтелектуальне кіно» [Кохан 2017, с. 44]. Прикметно, що поштовхом для теоретичних досліджень С. Ейзенштейном можливостей мови інтелектуального кіно в «екранізації наукових понять», у відображенні екранних образів, «систем понять», «інтелектуальних тез» послугувала робота над фільмом «Жовтень», побудованого як «документальний кіноепос Жовтневої революції» [Нечай 1989, с. 49]. При цьому О. Петровська зауважує, що режисер, вивчаючи «можливості інтелектуального кіно, звертається до масового видовища і його витоків, розуміючи, що з атракцією, створеною колективним

сприйняттям, навряд чи можна що-небудь порівняти» [Петровская ЭР]. Тож, сподіваючись на глядацьку здатність мислити, режисер, що пристрасно бажав «підкоряти волю глядачів і керувати їхньою психікою» [Братерська-Дронь 2001, с. 167], у процесі зйомок і монтажу кінострічки розглядав кінообраз відтворених революційних подій (що знайшли втілення в деяких найбільш показових епізодах: «Розстріл демонстрації», «Штурм Зимового палацу» тощо) як інваріант художнього відображення їхнього змісту. «Те, що ми робимо в кіно, – був переконаний майстер, – зіставляючи однозначні, нейтральні щодо сенсу кінокадри в осмислені контексту в конденсованому вигляді – відправна точка “інтелектуального кіно”» [Эйзенштейн 1964-в, с. 206]. Через кілька десятиліть радянський режисер М. Ромм, фільми якого містили потужний інтелектуальний заряд, зазначатиме, що запрошення глядача до роздумів є лише однією з ознак «кінематографу думки», проте не вирішальною [Мир 1990, с. 339].

З часом, переосмисливши як власні творчі пошуки, так і шукання сучасних йому режисерів (приміром, О. Довженка стверджував, що «треба з повагою ставитися до розуму глядача» [Довженко 1983, с. 402]), С. Ейзенштейн, що розглядав кіномистецтво як «найбільш ефективний засіб обробки людської свідомості» [Братерська-Дронь 2001, с. 167], визначав «інтелектуальне кіно» як «спробу надати емоційності процесу мислення, відновити те, що вже колись мало місце в історії розвитку людини, актуалізувавши синтетичні форми світосприйняття» [Юренев 1985, с. 26]. Таким чином, і в теоретичних розвідках, і на практиці майстер, розглядаючи кіно як своєрідну зброю, коли йшлося про «зіткнення з ворожою ідеологією» [Эйзенштейн 1964-б, с. 86], прагнув не тільки об'єднати думку й форму твору, але примирити «мову логіки» та «мову образів», змусити їх, долаючи опір, взаємопроникати і замінювати одна одну. Прагнучи навчити (чи то примусити) кожного робітника «діалектично мислити», С. Ейзенштейн, експериментатор і першопроходець, котрий намагався пізнати й розширити можливості кіномистецтва [Нечай 1989, с. 49], прагнув переконати передовсім кіноспільноту в тому, що «радянське кіно має кряти по черепах, кряти до кінцевої перемоги», а перебуваючи під загрозою напливу “побуту” і міщанства на революцію, кряти як ніколи!» Вкажемо, що в запалі режисер кидав безапеляційне гасло – «Дорогу кінокулаку» [Эйзенштейн 1964-а, с. 116]. Крім того, митець, фільмам якого був властивий поетико-метафоричний лад, могутня напруга, динамізм їх пластичного рішення, внутрішній пафос [Нечай 1989, с. 49], намагався упевнитися (на жаль, безрезультатно) у спроможності теорії інтелектуального кіно, екранізувавши «Капітал». Однак реалізувати на практиці діалектичну кіномову, що дозволяла би створювати інтелектуальні фільми за допомогою синтезу «емоційної, документальної та абсолютної фільми» [Эйзенштейн 1964-в, с. 287], на той час виявилось неможливим (чи то передчасним). Тоді як з програмними завданнями С. Ейзенштейна почасти перегукується вислів В. Пудовкіна (котрий активно вивчав і розробляв поетику кіно, спираючись на традиції театру, на систему Станіславського в роботі з актором [Нечай 1989, с. 52]) про те, що в «сучасному фільмі потрібно прагнути захопити глядача не старими прийомами створення в нього емоційного хвилювання, а насичуючи кожен рух думкою і через неї збуджуючи хвилювання» [Власов 1975, с. 22].

Показово, що з, по суті, необмеженими можливостями інтелектуального кіно С. Ейзенштейн (відзначаючи це в статті «Перспективи») пов'язував завдання митця «повернути філософській науці її чуттєвість, інтелектуальному процесу його полум'яність», абстрактний же процес пропонував «занурити в кипучість практичної діяльності» [Ейзенштейн 1964-в, с. 42]. Цю точку зору поділяв й О. Довженко, вказуючи на небажання творців «рахуватися з високим інтелектуальним рівнем народу і його естетичними вимогами» [Довженко 1983, с. 403]. Оскільки, як зазначає В. Горпенко, «одним з наріжних положень стосунків з глядачем була впевненість у величезній відповідальності кіномитців перед ним, бо, на переконання О. Довженка, глядачі на той час – це майже половина людства» [Горпенко 2015, с. 97]. Відповідно С. Ейзенштейн відстоював думку про те, що «кінематографу пора оперувати абстрактним словом, що зводиться в окреме поняття» [Фрейлих 2002, с. 44]. Це спровокувало народження більш загальної проблеми: чи слід мистецтву запозичувати в науки абстрактні поняття і в спрощеній формі демонструвати їх глядачеві, чи, можливо, мистецтво володіє власними засобами відображення реальності? У цьому й полягало питання специфіки мистецтва, поставлене С. Ейзенштейном у ході його практики. Митець був глибоко переконаний: «якщо кожне соціальне явище містить у собі єдність протилежностей, то його відтворення в мистецтві потребує такого конфлікту, який би візуально осягався» [Ейзенштейн 1964-в, с. 43], а кожне «соціальне середовище <...> розглядалось би не із зовнішнього боку, а в його реальному сенсі» [Гюйо 1900, с. 194].

Варто підкреслити, що С. Ейзенштейн упевнено доводив, що саме в такий спосіб для глядача – за досить-таки прозорим, представленим візуально, конфліктом – має розкритись діалектика життя, динаміка протиріччя. Прикрим і водночас показовим є той факт, що, демонструючи відверту декларативність деяких кадрів у картині «Жовтень», режисер був змушений визнати власну поразку, а саме: екранізація абстрактних ідей шляхом механічного з'єднання почуття і думки ще не становить цю специфіку.

Роблячи спроби візуалізувати думку екранними засобами, майстер, упевнений у тому, що монтажний принцип виразності є не тільки основою людського мислення, а й художнього образу зокрема, доводив на практиці, що основним завданням режисера є вміння збирати кінострічку на монтажному столі. Дослідження ж авторської творчості О. Довженка дає підстави О. Пашковій у роботі «Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років» вказувати, що в кінострічках означеного періоду художник, спираючись на візуальну наочність живопису, активно використовував досягнення радянського «монтажного кіно», цікаво поєднуючи різноманітні плани, що фіксували окремі статичні прояви людських станів у єдину монтажну фразу, створюючи в такий спосіб цілісну картину дії (як-то, приміром, сцена самогубства Павла в «Звенигорі» й плани мітингів в «Арсеналі») [Пашкова 2009, с. 143]. Своєю чергою, аналізуючи доробок майстра, В. Горпенко стверджує, що, формулюючи основний принцип творення «Арсеналу» як принцип «атракціонів», ув'язаних в одну цільову установку, сам митець зазначав, що в «Звенигорі» ці принципи ледве доходили до деяких прошарків глядачів через величезне охоплення часу та сподівався, що

в «Арсеналі», де дія мала відбуватися протягом одного півріччя, вони доходили-муть до глядача легше [Горпенко 2015, с. 97].

Принагідно зауважимо, що у своїх ранніх експериментах, котрі збіглися з часом становлення теорії інтелектуального кіно (зокрема в роботі над фільмом «Жовтень») С. Ейзенштейн декларативно, але помилково доводив, що кінострічка може існувати без головних героїв, які діють у межах чітко вираженого сюжету. Відомо, що майстер за допомогою практичного досвіду прагнув переконатися сам і переконати кіноспільноту, що для мислячого глядача досить замінити «гру пристрастей» «дією за асоціативними шляхами» або «грою умовиводів», і саме тоді за візуальним конфліктом може розкритися діалектика життя. Режисер був переконаний, що інтелектуальне кіно передбачає таку побудову кінотвору, що дозволяє «вести думку аудиторії, виконуючи при цьому роль емоціоналізації мислення» [Юренев 1985, с. 94]. Отже, згідно з концепцією «інтелектуального кіно» творець повинен керувати сприйняттям фільму, формувати візуальну культуру глядача, активно впливати на осмислення ним явищ дійсності, прагнути до того, щоб результати цього осмислення не втрачали чуттєвої конкретності, емоційного багатства, оскільки, як вказує в роботі «Естетика Ейзенштейна» В. Іванов, «кінематограф за власною своєю суто технічною природою влаштований так, що механічно працює на штучне схиляння глядача до чуттєвого мислення» [Іванов 1998, с. 288]. Тоді як Т. Кохан переконаний, що С. Ейзенштейн, імовірно, знав, що «інтелектуальний процес» не може бути ані чуттєвим, ані полум'яним, ані пристрасним». Дослідник вказує, що «чуттєвість є і може бути підґрунтям для інтелектуального процесу, пристрасність і полум'яність – із певною мірою імовірності – можуть бути ознаками творчого процесу, а не інтелектуальності» [Кохан 2017, с. 44]. На думку ж О. Петровської, «у способі впливу мистецтва Ейзенштейн відводить першорядне місце тій безпосередній “обробці”, «якій піддається перш за все людина, “приречена” увійти в коло чуттєвого мислення, де вона втратить відмінність суб’єктивного і об’єктивного, де загостриться її здатність сприймати ціле через окрему частковість (pars pro toto)» [Петровская ЭР]. Погляд сучасного кінематографіста Рустама Ібрагімбаєкова на означену проблему дає йому підстави вступати в полеміку з режисером, доводячи, що фільм не варто створювати «одношарово складним у розрахунку на високий інтелектуальний рівень глядача, оскільки досягнення твору має відбуватись східчасто, рівень за рівнем, бо ж у групі глядачів з різним рівнем інтелекту кінокартина має бути розрахованою не на лідерів, а на всіх» [Кино 1989, с. 208]. Примітно, що, на переконання І. Зубавіної, «з часом режисер-теоретик відмовляється від спокуси авторитарного впливу, синтезує свої міркування в теорії образу, суть якої полягає в заміні статичної концепції динамічною: кінообраз не дається в остаточному вигляді, а передбачає певний процес становлення, у якому беруть участь й автор, і глядач» [Зубавіна 2006, с. 85]. Проте певну солідарність із С. Ейзенштейном знаходимо в О. Довженка, який вважав, що показати почуття на екрані простіше, ніж саму думку, тому треба «створювати твори, сповнені високої думки, показувати людей душевно багатих, мислячих» [Довженко 1983, с. 403]. Підтвердженням тому може слугувати відомий факт, що в пошуку виконавців навіть епізодичних ролей О. Довженко прагнув того, аби в кожному з них відчувалася сила розуму, волі. З тими, хто намагався «грати думку», не думаючи й не вносячи

свого індивідуального, митець надалі не співпрацював, зауважуючи, що «відсутність підтексту в ролях не дає можливості акторам творити образи, оскільки «вони не живуть, не мислять», а є читцями реплік [Довженко 1983, с. 306].

У своїй доповіді на Всесоюзній творчій нараді працівників кінематографії 1935 року С. Ейзенштейн глибоко аналізує роботи «Монтаж 1937», «Монтаж 1938», «Вертикальний монтаж», «Метод». Простежуючи еволюцію людської думки, митець демонструє розвиток теорії «інтелектуального кіно» й водночас сам піддає її конструктивній критиці. Доводячи практичну спроможність більшості її положень, теоретик робить висновок, що будь-яке поняття неодмінно проникає в людську свідомість за допомогою уяви, образу. Однак якщо в реальності відбувається згортання процесу становлення образу, то в мистецтві спостерігається зворотне – його стрімке розгортання. Ряд умовиводів дає С. Ейзенштейнові підстави вважати, що принцип внутрішнього монологу (його 1930 року митець уперше в історії світового кіно розробив у сценарії так і нереалізованої стрічки «Американська трагедія», де кіноапарату належало глибоко проникнути у внутрішній світ героя – «всередину Клайда») має стати домінуючим у структурі фільму. При цьому, на переконання П.-П. Пазоліні, «це не може бути “внутрішній монолог” у чистому вигляді, оскільки кіно не має таких засобів і можливостей у плані інтер’єризації і абстрагування, як слово, – це “внутрішній монолог” образів, ось і все» [Pasolini ER]. Проте варто уточнити, що С. Ейзенштейн розумів внутрішній монолог, який надавав можливість митцеві за допомогою екрана «візуалізувати мислення людини – її думки, спогади, приховані бажання» [Зубавіна 2009, с. 228] не стільки як прийом, скільки як композицію кінокартини, що дозволяє «тонально – візуально фіксувати лихоманковий лет думки» [Эйзенштейн 1964-б, с. 76], котрий пронизував усі рівні її побудови, а не тільки безпосередньо пов’язані із зображенням людини. Створений таким чином фільм, був упевнений майстер, може по-справжньому хвилювати, даючи змогу розв’язати проблему співвідношення ідейності й емоційності. І. Зубавіна у фундаментальній праці «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» [Зубавіна 2006, с. 85] показовими називає спогади С. Ейзенштейна щодо еволюції власних поглядів на функції монтажу, а саме те, що «інтелектуальне кіно виростало з “монтажу атракціонів”, з прагнення використовувати емоційний вплив ударних ритмічних шматків для передачі ідеї; інтелектуальний монтаж – спроба керувати думкою, саме з інтелектуального монтажу народився “внутрішній монолог”» [Эйзенштейн 1964-а, с. 477]. Прикметним, якщо не сказати дивним, є той факт, що вперше внутрішній монолог, покликаний сприяти тому, щоб зображення явища неодмінно перетворювалося на чуттєве узагальнення його сутності, використав не С. Ейзенштейн, а Л. Кулешов. Він застосував його 1932 року, коли фільмував кінодраму «Горизонт». Прикро, але за своїм образним рішенням кінострічка значно випередила свій час – у результаті її проігнорувала й публіка, і мистецтвознавці.

Розглядаючи авторський інтелектуальний кінематограф як європейську ідею в однойменному фундаментальному дослідженні, Н. Самутіна глибоко аналізує його розвиток у наступні (після 1920-х) десятиліття минулого століття, виділяючи кілька принципових рис. Вона вказує, що унікальний світ кіномайстрів

(які не допускали будь-якого зовнішнього втручання в їх авторську ідею, спирались на власні режисерські принципи й ставились до кіномистецтва як до рідкісної можливості вільно конструювати «дійсність»), виникнувши у 1940–1950 роках, хоч і з переміним успіхом, але проіснував у деякій стійкій непохитності до кінця ХХ століття. Така непорушність, на думку дослідниці, спиралась передовсім на певні неписані закони європейської кінематографічної практики, а саме: підпорядкування єдиному автору чи не всіх кіновиробничих засобів, зокрема й фінансових.

Однак, розвиваючи далі міркування, Н. Самутіна робить висновок, що становлення «авторського дискурсу» не мало єдиного спрямування. При цьому вказує, що найбільш резонансні дослідження «авторських стилів і можливостей виявлення індивідуальних режисерських почерків здійснювали критики журналу «Cahiers du cinéma» (які вивчали й розробляли проблему взаємодії автора та матеріалу) на прикладі провідних режисерів Голлівуду, «“авторська індивідуальність” котрих долала жорсткі умови жанрів і канонів» [Самутіна 2002, с. 49]. Ми ж зі свого боку додамо, що в програмній статті «On the Auteur Theory» («Про авторську теорію») французький дослідник кіномистецтва й один із фундаторів теорії авторського кіно (theorie d'auteur) Андре Базен (який, власне, і згуртував навколо названого вище журналу групу прогресивних кінознавців) доводить, що візуальний ряд фільму «стає основним елементом авторського стилю», а «візуальні ефекти, які застосовує режисер, є тим єдиним надбанням кінематографа, де зберігається автор». При цьому авторську теорію слід тлумачити як своєрідний спосіб вибору особистого чинника й певну відправну точку в процесі режисури, який «не завершується, але прогресує з одного фільму до іншого, формуючи індивідуальний підхід автора» [Vazin 1957, р. 13–15]. Заради справедливості візьмемо до уваги й цікаві міркування І. Зубавіної, котра, аналізуючи теоретичну спадщину Андре Базена, вказує, що французький кінокритик «вибудовував свою теорію на засадах мінімізації авторського втручання в кінозображення, і ця теорія стала ідейним підґрунтям неореалізму та “Нової хвилі”». Дослідниця акцентує на тому, що Базен у своїх наукових розвідках доходить висновку, що онтологічна якість кіномистецтва потрапляє в русло «тенденції до відтворення недоторканої реальності зі збереженням просторово-часової єдності». При цьому в Андре Базена, як зазначає І. Зубавіна, виникає стійке переконання, що саме фотографічність кінематографа є його головною специфічною ознакою, котра, вирізняючи цей вид мистецтва з-поміж інших, передбачає ще й «самоусунення автора» [Зубавіна 2006, с. 105].

Повертаючись до роботи Н. Самутіної «Авторський інтелектуальний кінематограф як європейська ідея», з'ясуємо, що на межі 1960–1970-х років (з їх структуралістськими перевагами в суворому й стриманому аналізі оповіді, жорсткою деконструкцією та безапеляційним проголошенням «смерті Автора», критичною «переоцінкою арт-сінема» та європейського кіно взагалі – як фаворитів тодішнього культурно-мистецького простору) дослідниця виявляє, на жаль, поступове перетікання здавалось би плідних суперечок усередині «авторського дискурсу» у своєрідні теорії-заперечення, метою котрих стало, по суті, заперечення «авторського дискурсу» як такого.

Аналіз науковицею інтелектуального складника в авторському кінематографі 1980–1990 років дає їй підстави стверджувати, що саме в цей час спостерігається своєрідне «тріумфальне “повернення Автора” не лише в кінознавчій дослідженні», але й у ґрунтовні роботи історико-культурного й філологічного спрямування. Такі позитивні зміни в долі авторського кіномистецтва дослідниця пов’язує з відродженням і поживленням інтересу мистецької спільноти до ранніх фільмів, перших лишень умовних кіноавторів [Самутина 2002, с. 46], а ще з резонансними гендерними науковими працями, адже саме феміністичні дослідження полемічно проголосили значення авторства для жінок» [Vincendeau 1998, p. 445].

Отож, підбиваючи підсумок нашим розмислам щодо інтелектуальної моделі авторського кіно, частково проаналізованої в наших попередніх наукових розвідках [Погребняк 1993; Погребняк 1995; Погребняк 2012; Погребняк 2013-в; Погребняк 2014-є], вкажемо, що художник в авторському плані свого твору встановлює та закарбовує необхідну й неминучу присутність історії у внутрішньому світі своїх героїв, винайдених образів. До того ж, митець не повинен намагатись механічно, автоматично, безвідносно до суб’єкта фіксувати зовнішні обриси реального світу. «Художник отримує право називатись творцем тільки тоді, коли визнає себе лише знярядям. Автор, творець, поет! Такої людини досі ще не було», – зазначав Г. Міллер [Миллер 2001, с. 422]. Тоді як оригінальне авторське бачення, авторська «інтерпретація моменту дійсності» [Поліщук 2007, с. 190] (незалежно від виду мистецтва) полягає у виявленні в ньому нових сторін, граней якості для того, щоб глибше розкрити сутність певного явища. Тому варто погодитися з думкою А. Базена про те, що «як би не був “відсторонений” режисер від того епізоду життя, який знімає, він зафільмовує його, відповідно до свідомих або ж несвідомих факторів ідейного та психологічного порядку». Теоретик був переконаний: те, що «бачить неупереджена камера в глибині природного простору, – це посиленій погляд самого автора», водночас те, що творить або «пише» кіноавтор знімальним апаратом «як і романіст, і є, по суті, авторською концепцією, пов’язаною з певним філософським світоглядом» [Bazin 1957, p. 13]. Згідно із цими міркуваннями можемо зробити висновок, що наявність особистісного чинника в концепції кінотвору, у якому наявне не тривіальне відтворення подоби реальності, а її суто авторська версія, дає підстави вбачати в такому витворі приналежність до мистецтва [Зубавіна 2006, с. 105].

1.4. Традиції авангарду в сучасних моделях авторського кіно

Вивчення феномену авторського кіно, витоки котрого перебувають у площині європейського кіноавангарду першої третини ХХ століття, небезпідставно потребує виявлення у творчості (як найбільш яскравого прояву людської діяльності й активності духу взагалі) сучасних режисерів-авторів збереження чи то попряння традицій кінематографічної спадщини найбільш яскравих представників французького та німецького експериментального кіно, котрі через кінотворчість (практичну і теоретичну) відображали свої думки, почуття, бажання, ідеали й водночас стан суспільства, його потреби, можливості, інтереси, утверджуючи таким чином себе, своє «Я» в кіномистецтві.

Розглядаючи фільми режисерів-авангардистів 1920-х років як індивідуальний, інтелектуально-психологічний процес, у якому джерелом пізнання стала переробка фактів і вражень від реальності з метою усвідомлення та виявлення закономірностей її розвитку, вкажемо, що перетворення митцями (на базі свого досвіду, а також уявлень, що виникали в них як відображення власної практики) життєвого матеріалу в нову, але уявну дійсність через утілення роздумів і діянь, характерів і вчинків у форму конкретно-чуттєвого, індивідуального, тобто у форму кінематографічного образу, вилилось у прогресивний мистецький напрям, що й досі впливає на мистецькі практики сучасних авторів-режисерів. Однак зазначимо, що «сучасне ставлення до творчості тієї чи іншої особистості не завжди збігається з тим, як цю творчість оцінять наступні покоління» [Жукова Н. А. 2010, с. 97], чому сприяють зміни пріоритетів у ставленні того чи іншого покоління до морально-етичних, естетичних, соціально-політичних цінностей.

На наше переконання, варто взяти до уваги різноманітні, часом полярні, погляди науковців на поняття «традиція», що властива тому чи іншому виду творчості. Адже «динаміка художньої творчості позначається не тільки на розширенні сфери мистецтва, а й на своєрідному зіткненні нового й традиційного, незвичного, що вже стало естетичною нормою» [Искусство 1979, с. 251]. Отож, на переконання П.-П. Пазоліні, «кіноавтор повинен розвивати стилістичну традицію, яка налічує не століття, але лише десятиліття: практично немає такої умовності, порушивши яку, він спричинив би особливий скандал [Pasolini ER]. Тоді як К. Едшмід упевнений, що «традиція – питання не національне й не пов'язане з історією певного періоду» [Эдшмид 1986, с. 306]. На думку ж української культурологині Поліни Герчанівської, традиція має проходити апробацію часом, забезпечуючи їй самототожність у процесі історичного розвитку [Герчанівська 2010, с. 12], тоді як О. Копієвська стверджує: «традиція, у її поєднанні з культурою, виражає сукупність знань, ідеалів, духовного досвіду народу на багатовіковому шляху становлення нації, суспільства». Крім того, дослідниця доводить, що «без традицій не тільки не існує жодної культури в історії людства, без неї неможливо уявити собі навіть саме існування людського суспільства» [Копієвська 2014, с. 120]. Слушним є й зауваження української мистецтвознавиці Катерини Станіславської, котра в роботі «Специфіка постмодерністської видовищності доводить», що в «культурі постмодерну спостерігається перемішування національних та універсально ідеологічних традицій, суміщення несумісних систем цінностей». Авторка переконана, що «в такій соціально-психологічній ситуації людина не здатна зафіксувати власну позицію стосовно плюралізму ціннісних шкал, а отже, руйнується цілісне сприйняття суб'єктом самого себе як особистості» [Станіславська 2013, с. 263]. Своєю чергою дослідники Ю. Богуцький, Н. Корабльова, Г. Чміль артикулюють твердження, що «сучасне мистецтво <...> настільки хоче бути сучасним, що відмовилося від консервування традиції, коли не тільки миші, а й усі коти сірі» [Богуцький... 2013, с. 190]. Ми ж відмітимо, що попри розмаїття наукових міркувань традиція, поза сумнівом, належить до сфери сакрального й вимагає від людини (і передовсім від митця) долучення до неї всім її буттям, свідомістю, єством [Нежинский ЭР].

Повертаючись до проблеми витоків авторського кінематографу, зазначимо, що більшість дослідників, котрі представляють різні наукові школи, переважно схилиються до думки, що складна й багатогранна проблема авторства в кіно набула актуальності вже в 1920-х роках. Саме в той час постать кінопостановника набула особливого значення в складному багатоетапному творчо-виробничому процесі, а в мистецькому й науковому середовищі в обіг увійшов термін «режисер». Його новий, «термінологічний» статус розпалив жагуче прагнення передовсім молодих кіномитців (як європейського, так і радянського обширу) оригінально (звісно, не без епатажу) презентувати власну персону, однак не тільки не знайшов належного теоретичного обґрунтування, а й навіть гідної підтримки. Так, приміром, Р. Деснос, «один з найбільш яскравих представників французької кінодумки 1920-х років» [Юткевич 1986, с. 190], вважав, що «перебільшена повага до мистецтва, містика самовираження, зумовили <...> створення так званого авангардистського кіно, примітного тією швидкістю, з якою виходять з моди його твори, відсутністю в ньому людських почуттів і тієї небезпеки, якій він піддає весь кінематограф» [Деснос 1988, с. 192]. Цей факт не завадив представникам європейського кіноавангарду в авторському плані творчості у відверто зухвалій формі прагнути закарбувати особисту причетність до зображуваної реальності, «витягуючи із широкого спектра дійсності свої власні зорові елементи» [Managas 1930, р. 9] і презентуючи кінотвори (зокрема в німецькому кіномистецтві) як своєрідне «перевидання у формах, доти не бачених у національній культурі, того, що становило зміст одного з найважливіших феноменів цієї культури» [Скуратівський 2017, с. 50].

Рішучі кроки в реалізації особистої потреби «зображати тривожні й межові стани людської психіки пластичними засобами» [Брюховецька О. 2000, с. 11], активне прагнення оригінально відтворювати картину світу, демонструючи множинність підходів до осмислення суті буття [Жукова Н. А. 2010. с. 147], поставило представників кіноавангарду 1920-х років перед необхідністю зухвало експериментувати з кінематографічною формою, зображальними засобами, пластичними образами, що, власне, витікало навіть із самого способу життя представників європейської «художньої еліти» чи то «богеми» (до якої, без сумніву, належали авангардисти), що жили на випадковій доходи й дозволяли собі епатажне поведіння, певним чином ігноруючи загальноприйняті традиції суспільної поведінки. Адже, як підкреслює українська культурологиня Н. Жукова в монографії «Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики», уже в самому культурному просторі «початку ХХ століття простежується потреба до епатажних форм поведінки, до романтичного декадентства, що розбивають уцент педантизм домашньої доброчинності». Дослідниця звертає особливу увагу на те, що неабияка «спокуса артистизму посилює магію богеми, увагу до ризиково-яскравого зрізу життя: від творчих нісенітниць до спеціальних форм спілкування, жаргону, одягу. Цей самий фактор посилює театралізацію побутової поведінки митців» [Жукова Н. А. 2010, с. 74–75].

Отож унадмір сміливі митці свідомо відшукували кіногенічне в нетрадиційному вимірі, навмисне відмовлялись від прямого відображення унікальних явищ світу, намагались представити на екрані непрезентативне, невидиме – витончені малопомітні квінтесенції, а отже, усе те, що безпосередньо торкалося

чуттєвої сфери. У такий спосіб тоді ще молоді майстри «оголили “головний нерв” кінематографу і мистецтва взагалі – жадання побачити за видимим невидиме, за “фасадом” – сутність». При цьому в бажанні людства візуалізувати невидиме міститься чи не найглибший семіотичний парадокс [Зубавіна 2009, с. 228]. Адже авторські нарративні форми означеного періоду стали експериментальним майданчиком для змін у художніх мовах. Й оскільки екранна мова була наймолодшою серед усіх, вона й зазнала на початку ХХ століття змін, що відбувались водночас у протилежних напрямках. З одного боку, спостерігалися «зміни становлення», а з іншого – «зміни руйнування» [Алфьорова 2016-б, с. 43]. Саме в такий спосіб, через прагнення «виявити приховану, потаємну суть людей, речей, явищ», доречне й часом безпідставне використання «незвичайних ракурсів» [Доброскок 2000, с. 9], прагнення впорядкувати відображений матеріал у ритмах, породжених насамперед внутрішніми спонуканнями митця; стремління виявити нові форми, а не закарбовувати чи виявляти ті, що існують, намагання змусити кадри фільму відбивати його, авторське суб'єктивне бачення, а не реальний зміст [Кракауэр 1974, с. 240] кіномитці репрезентували власний авторський кіносвіт.

Інший підхід до явища європейського кіноавангарду означеного періоду віднайдемо в роботі Р. Десноса «Кінематограф авангарду», котрий досить безпеляційно заявляв, що використання необумовлених дією технічних засобів, умовна гра, претензія на вираз невмотивованих і складних рухів душі є тими основними характерними рисами кінематографу, який він би із задоволенням «прозвав кінематографом волосся в супі» [Деснос 1988, с. 192]. Однак попри категоричне неприйняття мистецьких пошуків кіноавангардистів названим дослідником слід погодитись із думкою В. Скуратівського, який, аналізуючи перше тридцятиліття існування кінематографу, відзначає, що «кіно впродовж своїх отроцтва і юності <...> встигло пройти обов'язковий шлях від “ікони” до “символу” у їх найяскравіше підкреслених, найбільш емпатичних формах – від рухомого сімейного і видового “фотоальбому” Люм'єрів <...> до “безпредметного” німецького кіно кінця 10-х – початку 20-х років Вікінга Еггелінга і Ганса Ріхтера, у своєму “руховому орнаменті” вже впритул наближеного до дадаїстичного й іншого “безпредметництва”» [Скуратівський 1997-б, с. 118–119].

Виявляючи оригінальне авторське бачення та відтворення картини світу представники європейського кіноавангарду 1920 років (Л. Бунюель, Р. Віне, А. Ганс, Ж. Дюлак, Ж. Епштейн, Ф. Леже, Р. Клер, Ф. Ланг, Ф. Мурнау, В. Еггелінг, Г. Ріхтер, В. Рутман) в авторській індивідуально-творчій практиці прагнули відтворити, як вказує О. Доброскок, «те незрозуміле, несамовите, “непристойне”, що живе в людині, що існує у світі, але таке, що виносилось за дужки і що мало випаровуватись у процесі кристалізації “твору” мистецтва <...>, фіксуючи все конкретне, що існує в житті, не відкидаючи “бруд”, “незначні деталі” і не боячись “затягнутості”» [Доброскок 2000, с. 8]. Демонструючи особистісне суб'єктивне прагнення відобразити художню картину світу, забарвлену песимістичною тональністю [Оніщенко 2011, с. 246], специфічними темпо-ритмічними засобами монтажу, режисери вибудовували часом і характери персонажів, і сам сюжет, створюючи свою, анархічну ілюзію реальності. Такими, приміром, були персонажі Рене Клера, котрий, розуміючи, що вести пошуки власного шляху в кінематографі слід, спираючись на традиції (коли йдеться про таке розуміння традиції,

що передбачає «певний тип відносин між послідовними стадіями об'єкта, який розвивається, зокрема й культури, коли “старе” переходить у нове та продуктивно “працює” в ньому» [Копієвська 2014, с. 123]) передовсім французького мистецтва, скористався, зокрема, багатим досвідом Жоржа Мельєса й застосував у своїх кінострічках різноманітні фантастичні перетворення. Скажімо, героєві фільму «Уявна подорож» після потрапляння в чарівну країну достатньо було перецілувати потворних відьом, щоби вони обернулись на прекрасних фей. Сам же герой, перетворений злою чаклункою на пса, згодом знову набув людської подоби. Примітно, що від вірної смерті через гільйотину його рятує постать Чарлі Чапліна, що оживає в кабінеті воскових фігур. Згодом, уже будучи відданим своїм авторським традиціям, Рене Клер буде використовувати в кінострічках різного стибу підміни й перетворення, демонструючи в такий спосіб власні принципи комедійної організації матеріалу, дотримуючись того переконання, що потяг до жартів, веселощів і каламбуру становить один із найсуттєвіших елементів французького національного характеру. На підтвердження тому достатньо згадати, як весело й темпераментно режисер розгортав у короткометражному «Антракті» епізод похорону, де стрімкий наростаючий ритм дії, насмішкуватий іронічний погляд на персонажів, що, втративши відчуття реальності, змінювали одне одного, дивакуватозникали й повертались, щонайкраще відповідав унікальному характеру його авторського ексцентричного комізму.

Аналізуючи деякі аспекти творчої лабораторії Рене Клера, вкажемо, що попри той факт, що молодий у 1920-х роки митець, звісно, не обминув експериментальні пошуки французького кіноавангарду, проте досить високе відчуття міри дало змогу йому уникнути крайнощів цього напрямку, а саме абсолютизації технічних прийомів, що, можливо, дозволило йому, посиливши в подальшому реалістичні засади власних творів, менш хворобливо пережити вторгнення звуку в кінематограф [Божович 1983, с. 218–219].

Розвиваючи наші розмисли щодо творчості представників кіноавангарду, припустимо, що, очевидно, причина своєрідного мистецького бунту крилась у тому, що, «не знаходячи підтримки в навколишньої дійсності, кіномитці зазначеного періоду шукали її всередині себе» [Комаров 1965, с. 75]. Такий егоцентризм приводив творців до втечі від реального світу у свій особливий суб'єктивний світ «через різноманітні суб'єктивовані перетворення, за допомогою ракурсів, світла, руху, кінетичних відхилень від звичного темпу або внаслідок монтажу як форми вибудовування нового часопростору в кадрі» [Зубавіна 2013, с. 90]. На думку Ольги Брюховецької, нині, «переступивши сторічний рубіж, кінематограф почав шукати натхнення у своїй буремній юності» [Брюховецька О. 2000, с. 12], приміром, у кіноекспресіонізмі, котрий «тяжів до створення сновидної галюцинарної реальності і став першим “<...> ізмом”, що наважився зазирнути в несвідоме людини» [Зубавіна 2009, с. 231]. Це знову уможливило би зображення «людини центром творіння», заповнило порожнечу світу «фарбами, лініями, звуками, своїм власним “Я”» [Гюбнер 1923, с. 12]. Оскільки відомо, що «фільми відображають не так певні переконання, як психологічні настрої, ті низинні шари колективної душі, які залягають набагато глибше свідомості» [Кракауер 2009, с. 10]. При цьому нагадаємо, що, з одного боку, німецький експресіоністський фільм зрозумілим чином був пов'язаний із тогочасним експресіоністським

театром, а з іншого ж – очевидна і його романтична генеологія, зв'язок із німецьким романтизмом, традицією Гофмана, німецькою романтичною баладою [Скуратівський 2017, с. 49].

Прагнучи спровокувати своєрідний культурний вибух, яким був свого часу європейський кіноавангард 1920 років, сучасні кіномитці так само потребують свободи творчості, вимагаючи вже свого права на презентацію авторського світу у власній творчості, що, власне, зовсім не гарантує народження непересічних авторських творів, котрі мають не лише певну художньо-естетичну, але й морально-етичну цінність. Проте слід тримати в полі зору й той факт, що творчість кожного режисера, перебуваючи в контексті сучасного йому руху думки, має співвідноситися як із пошуками попередників, так й експериментами сучасників [Пашкова 2009, с. 140], що так чи інакше дотичні до основних рис постмодерністського мистецтва з його невизначеністю, відкритістю, незакінченістю, фрагментарністю, тяжінням до деконструкції, колажністю, цитатністю, відмовою від канонів, від авторитетів, іронічністю як формою руйнування за відсутності самоіронії, багаторівневим тлумаченням, маргінальністю, іманентністю тощо [Жукова Н. А. 2010, с. 83].

Варто вказати, що показовим явищем у нинішньому кінематографічному середовищі є стремління режисерів-авторів (котрі, виявляючи високу майстерність, активно формують власні авторські кіномоделі, відштовхуючись від творчого спадку П. Вегенера, Р. Віне, Ф. Мурнау, Ф. Ланга, схопивши «дух <...>, а не сюжет» [Брюховецька О. 2000, с. 11]), представити у власних фільмах внутрішній світ непересічної людини, її емоції, переживання за допомогою зовнішніх експресіоністичних засобів виразності, таких як «різкі контрасти світла і тіні, гострі ракурси, інтенсивні кольори, деформації наративу» [Брюховецька О. 2000, с. 11]. Адже і міфологічний Голем з однойменної картини П. Галлена й П. Вегенера, й абсурдні, такі, що балансують на межі хворобливих мистецьких фантазій персонажі Р. Віне з фільму «Кабінет доктора Калігарі» (що є еталоном експресіоністської поетики) [Скуратівський 2017, с. 50], і, здавалося б, «реальні» дійові особи з «Останньої людини» Ф. Мурнау, і «геніальний злочинець» доктор Мабузе Ф. Ланга, якого режисер наділив таємничими й незрозумілими за законами звичайної логіки важелями впливу на іншого [Мусієнко 2017-б, с. 91], були свого часу відвертим протестом творців проти загальноприйнятих установок світосприйняття, діалектики взаємин особистості та влади, прагненням «вирватися з лещат грубого зовнішнього світу й зануритися в незбагнений світ душі» [Кракауер 2009, с. 93]. Так, відштовхнувшись від германської епічної поеми та відтворивши у фільмі «Нібелунги» похмуру атмосферу Середньовіччя, Ф. Ланг, який «належав до тієї нечисленної когорти всесвітньовідомих митців, котрі, рухаючись разом із часом, залишалися вірними собі, своїм творчим принципам і моральним настановам» [Мусієнко 2017-б, с. 87], вивів на екран естетично досконалих міфічних героїв, які водночас постали як нікчемні моральні потвори. Примітно, що митець, наділений індивідуальним авторським баченням і відтворенням картини світу, «намагаючись розібратись у власній душі», переймався «роздумами про тиранію» і, не сподіваючись на нинішню актуалізацію його творчості, розмірковував, «що станеться, якщо тиранію, як триб життя, відкинути?»

[Кракауер 2009, с. 104]. Поглиблений аналіз кінострічки, у якій у душі реакційного романтизму висвітлено історію невідворотності фатуму й жорстокої сили особистості, що рветься до необмеженої влади, чітко демонструє, як у завуальованій формі «напівчарівної казки» митець розмірковує над співвідношенням понять «доля» і «фатум», «влада» й «тиран». Аналізуючи роботу одного з найбільш впливових кінотеоретиків Зігфріда Кракауера «Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера», українська філософиня Олена Оніщенко зауважує, що, розглядаючи фільм Ф. Ланга «Нібелунги», німецький теоретик кіно особливо акцентував на його головній темі – темі Фатуму, що рухав сюжет стрічки – відомому парафразі самої «Пісні про Нібелунгів». І далі, аналізуючи позицію вченого, дослідниця звертає увагу на те, що З. Кракауер виявляє прагнення та водночас уміння режисера підкреслити залежності людини від влади Долі через активне застосування прийому орнаменту [Оніщенко 2011, с. 47]. Тоді як сам З. Кракауер стверджує: «Нерідко й самі актори перетворені на орнаментальні фігури. Так, у парадній залі <...> король з почтом закам'янілі, ніби статуї, сидять у кріслах, що розташовані симетрично. <...> Коли Зігфрід вперше з'являється при дворі бургундів, його знято згори, аби відтінити орнаментальну розкіш церемонії» [Кракауер 2009, с. 31]. Продовжуючи свої міркування (щодо творчості Ф. Ланга й зазначеної роботи З. Кракауера), О. Оніщенко вказує, що головним висновком «орнаментальної концепції» кінознавця стає думка про «повне панування орнаментального над людським. Необмежена влада виражається і в тих привабливих орнаментальних композиціях, у яких розташовані люди» [Кракауер 2009, с. 31]. Водночас дослідниця вважає доцільним прокоментувати той факт, що З. Кракауер вибудовує показові паралелі між образною системою «Нібелунгів» Ф. Ланга (з його неповторним авторським ідіостилем) і німецькими політичними реаліями 30-х років [Оніщенко 2011, с. 47]. Слушною в контексті наведених міркувань є і думка Г. Чміль, котра переконана, що нині «кіно є дисциплінарним дискурсом влади», до того ж «екранний дискурс – політично заангажований, він регулярно відгукується на події публічного життя, надаючи їм певного спрямування, перетворюючи їх на художні, публіцистичні факти» [Чміль 2013, с. 35–36].

З огляду на сказане не випадковою роботою у творчості Олега Ковалова є, на наш погляд, кінострічка «Темна ніч», де автор-режисер потужно презентував емоційно-експресивну характеристику кожного героя. Уже у XXI столітті автор, спираючись на експресіоністські прийоми, «висвічує знеособлену, без обличчя владу, яка стає безособовою і всеприсутньою» [Чміль 2013, с. 37] і водночас ніби заперечує твердження Ф. Ніцше, що «життя зберігається завдяки ціннісній установці “волі до влади”, без якої немає “зростання”, а не живе лише те, що залишається рівним собі» [Жукова Н. А. 2010, с. 126]. А тому є показовим, що умовний кіносвіт твору постає з екрана ще більш похмурим і жахливим, ніж у фільмах німецького авангарду, зокрема в роботах Ф. Ланга, творчість якого цілком занурюється в ірраціональні стихії німецького романтизму (тема «всевладної долі», демонічної особистості типу сумнозвісного доктора Мабузе тощо) [Скуратівський 2017, с. 50]. Узурпація влади, атмосфера утисків і громадянської пригніченості, відчайдушної безвиході й страху в країні, у якій створювали кінострічку,

підштовхнула режисера вдатись до прийомів алегорії та запозичити стилістику німецьких фільмів 1920–1930-х років, щоби виразити своє ставлення до понять «особистість», «влада», «диктатор», «тиран», оскільки світогляд, котрий «абсолютизує роль держави і такий, що пропагує максимальне підпорядкування інтересів особистості інтересам держави, є тим абсолютним злом, котре будь-яку територію перетворить на місце, жителі якого будуть настільки залякані, що не чинитимуть опору утискам їх гідності» [Матизен 2013-б, с. 660].

Відкрито засуджуючи сучасні методи нищення індивідуальності, прагнучи «підкреслити невблаганність спокутування гріхів» [Gance 1927, s. 87], О. Ковалов активно допомагає «глядачеві зорієнтуватися в тому, що відбувається на екрані <...>, оперує візуальними акцентами» [Зубавіна 2013, с. 97]. Обмежуючи простір і час дії, мінімізуючи акторські виражальні засоби, митець, проте, дозволяє пересвідчитись, що нині «в авторських проектах дедалі частіше спостерігаємо нелінійність і дискретність “хронотопу” як відбиття потоку індивідуального світосприйняття» [Зубавіна 2013, с. 96]. Осмислюючи глибинні процеси руйнації морально-етичних устоїв суспільства, автор навмисно розмиває сюжетні лінії та використовує аскетичні зображально-виражальні засоби (чорно-білу гаму кольорів, світлотіні, «гострі ракурси», асоціативний монтаж тощо), перетворюючи акторів на «орнаментальні фігури» [Кракауер 2009, с. 111]. При цьому в загальній тональності кінострічки режисер сміливо співвідносить довоєнну Німеччину й сучасну йому «роздерту суперечностями часу» Росію, наповнюючи фільм «лиховісними знаменнями, жажливими злочинами, спалахами паніки» [Кракауер 2009, с. 89], оскільки впевнений, що сучасне йому суспільство вповзає «в ту саму зону сутінків» [Ковалов ЭР-б, с. 16].

Відзначимо, що так само, як і у фільмах «Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне (де «три художники експресіоністської групи “Штурм” Вальтер Рьоріг Герман Варм і Вальтер Райман створили “світ очима безумця”» [Мусієнко 2017-б, с. 89]) та «М» Ф. Ланга, головним героєм у кінострічці О. Ковалова «Темна ніч» є, по суті, бентежна, знесилена й понівечена утисками влади душа, що заплуталася в круговерті життя і не здатна боротись із мороком зла. Цей факт лише підтверджує, що «мову екранних мистецтв можна вважати дискурсом, а оскільки вона зазнає владного контролю, регламентації, примусу культурно-стильових обмежень, то такий дискурс є дискурсом дисциплінарним» [Чміль 2013, с. 35–36]. При цьому коло (як образний зовні декоративний елемент), що використовує режисер чи то в архітектурі декорацій, чи в побудові мізансцен, «править за символ хаосу» [Кракауер 2009, с. 88] в земному бутті. Це, власне, і визначає в кінооповіді потужний лейтмотив відчаю, бо ж «будь-яка спроба втечі від тиранії якнайболючіше бентежить людину» [Кракауер 2009, с. 89]. У роботі «Авангард – естетична радикалізація» українська кінознавиця Оксана Мусієнко вказує, що «символіка кола виникла ще в стародавніх містиків і посідала особливе місце в аналітичній психології К. Юнга» [Мусієнко 2015, с. 58]. Сам учений стверджував, що «образ кола – найдовершеніша форма з часів платонівського «Тімея», вища влада в герменевтичній філософії – передавав також найдовершенішу субстанцію – золото, яке застосовували також для означення *anima mundi* або *anima medial natural* (душі світу, душі серцевини природи), для означення світла першотворення» [Юнг ЭР].

У фільмі «Темна ніч» автор розповідає навдивовижу актуальну нині історію, у якій, розчарувавшись у собі й ворожому світі, затаврованому тиранією, Іммант (алегоричний герой-убивця) не стільки роздратований несправедливістю дійсності, скільки зморений неможливістю звільнитись від «нав'язаних» йому суспільних зв'язків, отримати необмежену свободу. Щиро засмучений власною нездатністю змінити дійсність, де в образі фашистського диктату повновладно панує потворне неприховане зло, а душа «фатально роздерта тиранією і хаосом» [Кракауер 2009, с. 92], головний персонаж перебуває в болісному розладі як із самим собою, так і з суспільством, у якому попри відчайдушну й виснажливу боротьбу змушений існувати. Примітно, що герой-маніяк О. Ковалова «попри всю фантастичність часопросторових вимірів» [Зубавіна 2013, с. 93] візуально нагадує як сомнабулу Чезаре (у виконанні К. Фейдта) з фільму Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі», так і режисера Ф. Ланга, що зайвий раз підкреслює захоплення режисера творчістю майстрів німецького кіноавангарду. Стираючи «межі між реальним і нереальним», режисер намагається одночасно продемонструвати «загальну втечу героїв у самих себе» [Кракауер 2009, с. 85–94] і вирватися з лещат болісно роздвоєного «Я». При цьому слід говорити про специфічну модель типології людини, відпрацьованої кіноавтором так, щоби загальноприйняті вимоги до чіткості візуальних і вербальних визначень героїв, занурених у незвичні звуки музичної додекафонії (техніка котрої винайдена Арнольдом Шьонбергом на початку 1920-х років), свідомо порушувалися. Відмітимо, що сучасний кіноавтор, активно демонструючи системність індивідуального стилю, виводить на екран демонічного «князя Темряви» й одночасно нібито давно очікуваного «рятівника» людства, який винаходить «оригінальні» способи вбивства людини заради начебто «звільнення» душі з похмурого мороку ночі. Наслідуючи одночасно манеру як Ф. Мурнау, Р. Віне, так і Ф. Ланга, О. Ковалов, презентуючи власну аудіовізуальну картину світу, сміливо оголює в сюжеті «зв'язок між причинами і наслідками» [Кракауер 2009, с. 110] та змушує фатального героя обманним шляхом заманити у вічний спокій місячного світла й дивовижної краси маленьку Марту, щоби, зрештою, показати їй омріяних нібелунгів.

Відзначимо, що в умовній камерності ретростилізованої кінострічки, у якій сучасний кіноавтор послуговується та із захопленням демонструє бездоганне володіння експресіоністською технікою, криється філософська масштабність і глибина твору, котрий розкриває, на думку самого режисера, «сутність двадцятого століття – ту саму гидоту, з якою треба прощатися на порозі нового тисячоліття» [Ковалов ЭР-б]. Однак з огляду на сучасні події на Сході України зробити це не вдається, оскільки кіномистецтво – це своєрідний «матеріалізований театр зображення того, що стоїть за показом, це організоване на площині знання з топосами-місцями, закріпленими за фігурантами, функціями, ролями» [Чміль 2013, с. 37].

Примітним є той факт, що в разі потреби дібрати ключові слова до фільму О. Ковалова «Темна ніч», їх можна було би відшукати в арсеналі іронічних і по-своєму пророчих висловлень одного з представників французької «Нової хвилі» Жана-Люка Годара. «Ненавиджу, коли на мітингах кричать, що фашизм не пройде, – зазначав майстер. – Він і не пройшов. Він усе ще тут» [Eberhardt 1970, s. 66]. Тому й не дивно, що в одному з ранніх фільмів митця «Презирство», сповненому

краси й естетичної витонченості, ніби й відсутній фашистський диктат, немає ознак жахів воєнного лихоліття і злиднів, але це не позбавляє твір відчуття духовного вакууму, у якому змушені існувати навдивовижу красиві в художньо-естетичному сенсі герої. На перший погляд здається: «це і є специфічно кінематографічна краса, коли зображення своєю безоднею смислів домінує над авторською позицією» [Доброскок 2000, с. 7]. Однак таким є тільки початкове враження. Ще в пролозі, в авторському закадровому зверненні глядача завбачливо попереджають, цитуючи Анре Базена, що творці фільму мають намір відобразити світ кіно, котрий постає лише субтитрами «для нашого погляду», світ, який знаходиться в «гармонії з нашими поглядами», що й водночас слугує внутрішнім стрижнем витонченої та старанно завуальованої оповіді. А тому кожний, наповнений яскравим сонцем і безмежним повітряним простором кадр кінострічки виступає, по суті, глибоким і прискіпливим дослідженням та оцінкою кіноавтора розпаду колись щасливої сім'ї, краху почуттів двох самодостатніх і внутрішньо вільних людей, які страждають від несподіваного відчуження, від невдоволення необхідністю співіснування. Змушуючи «глядача співпереживати, жити разом з персонажами» [Доброскок 2000, с. 6], режисер уміло оперує кінематографічною візуальністю, у якій «усі рухи камери не тільки відрізняються неймовірною точністю на знімальному майданчику, але й володіють власною абстрактною цінністю руху в просторі» [Годар ЭР]. Показово, що в книзі «Годар про Годара» її автор саме таким чином і характеризував стиль Ф. Ланга, відмовившись у вказаному фільмі від революційної техніки французької «нової хвилі» (передовсім від так званої ширяючої камери) і запропонувавши роль режисера, який активно опирається диктату іноземного замовника, самому метру німецького авангарду. Адже, по суті, Годар є ідеальним «автором» у тому значенні, яке сформулювали в 1950-ті роки критики журналу «Les Cahiers du cinéma». Проте слід мати на увазі, що поняття «авторство» двосічне й, виникаючи в боротьбі зі штучною «артифікацією» за специфіку кіномистецтва, воно одночасно відкидало таку специфіку, оскільки ідеальному автору було в принципі все одно – олівець або кінокамера в нього в руках. Тож вважаємо симптоматичним, що Ж.-Л. Годар часто сам визначає свої фільми як «музику, творену фарбами», або своєрідне «соціологічне есе у формі роману» [Трофименков ЭР-а]. Примітно, що в аналізованій кінострічці «Презирство» автор-режисер у делікатній формі відтворює та аналізує кілька моделей тиранії: продюсер – сценарист – режисер, режисер – знімальна група, чоловік – дружина, однак виносить досить жорсткий моральний вирок.

Показово, що, на переконання П.-П. Пазоліні, у Ж.-Л. Годара «немає ніякого культу, він усе вибудовує перед собою в один ряд, його “невласне пряме”, маскуюче авторство зберігає свою безперервність незважаючи на те, що його суть складає фронтальна й недиференційована систематизація тисячі світових подробиць, змонтованих з холодним і майже поблажливим захватом (типовим для його аморального героя) у єдність, відновлену з роз'єднаності за допомогою кіномови, що не піддається членуванню» [Pasolini ER]. При цьому здається, ніби митець не засуджує своїх персонажів, не нав'язує їм як сприйняття дійсності, так і вчинки. Можливо, причина криється в тому, що для «Жан-Люка Годара герої і точка зйомки, людина й ракурс рівнозначні – вони тільки засоби, за допомогою

котрих він намагається досягнути “чистого” вираження власного “авторського” погляду на світ, погляду хиткого, нецілісного, неспокійного, такого, що відображає недовіру до гуманного буржуазного устрою, а звідси виникаючий видимий антигуманізм годарівських фільмів, їх самодостатнє ритмічне начало, котре створюється чудернацьким монтажем, навмисне недбалою композицією кадру з людиною, “акваріумним” світлом і демонстративно рухливою “суб’єктивною” камерою оператора <...>» [Трюффо 1985, с. 27].

Прагнучи проникнути у свідомість персонажів, Годар, на наше переконання, представляє змодельований індивідуально-авторський кіносвіт власних переживань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів та устремлінь за допомогою «вираженого смаку до страждання» [Годар ЭР]. А тому віддає перевагу трагічному фіналу історії, позбавляючи життя як тирана Прокоша, так і його коханку Камілу, по суті, жертву сімейної тиранії. Показовим для режисерської манери Ж.-Л. Годара є те, що він навмисне не дає прямих відповідей на поставлені запитання, таким чином підштовхуючи героїв і глядачів до визначення сутності буття, свого призначення у світі.

Зазначимо, що теми кінострічок Ж.-Л. Годара (а їм він залишався вірним протягом усього творчого життя) вирізнялися різноманітністю і стислістю. Вони виникали, як здається на перший погляд, без найменшого напруження, змінюючи одна одну, зникаючи та з’являючись знову. Виникає враження, що майстрові не потрібно було їх натужно шукати чи вигадувати, бо ж вони самі народжувалися легко й невимушено. Адже незважаючи на досить-таки строкатий кінематографічний матеріал теми єднала деяка спільність, яку можна визначити як усвідомлення людиною свого місця у світі, вічний пошук істини. При цьому, на думку П.-П. Пазоліні, «за сюжетами його фільмів, за його довгими “невласне прямими суб’єктивностями”, що мімічно виражають душевний стан героїв, завжди прозирає фільм, зроблений із щирого задоволення відтворити дійсність, розколоту на друзки» [Pasolini ER]. Хоч складно не помітити в авторській оповіді режисера-автора перехресні зв’язки у структурі, типі драматургії, що справляє враження циклічності.

Пронизуючи собою весь творчий кінодоробок режисера, основні теми (протистояння життя і неминучої смерті, одвічного й нового, вірності і зради, краси й огиди тощо) специфічно протиставляються, доповнюють одна одну, набувають нових обрисів, розходяться і знову поєднуються подібно тому, як це відбувається в поліфонії, з тою лише різницею, що у Ж.-Л. Годара роз’єднання і взаємодія диктуються характерною для художника мозаїчною драматургією. Слушними в цьому контексті є міркування Лукіно Вісконті, котрий зазначав: сумна правда полягає в тому, що життя людське розривається явищами протилежними, які протистоять одне одному, що, за висловленням К. Юнга, здаються днем і ніччю, народженням і смертю, щастям і горем, добром і злом [Юнг 2003, с. 176], тож неможливо бути переконаним у тому, що одне переважить інше» [Висконти 1990, с. 275].

Своєю чергою ідейно-тематичний аналіз фільмів Ж.-Л. Годара дає можливість простежити, як режисер утілює у кінематографічну тканину авторської творчості філософську концепцію життя як вічно торжествуючого начала. Адже

загальновідомо, що, усвідомлюючи скінченність свого земного існування і замишлюючись над проблемою сенсу буття, людина виробляє власне ставлення до буття і смерті. Цілком очевидно, що «ця тема, можливо, найважливіша для кожної людини, посідає центральне місце в усій культурі людства» [Каган 1988, с. 50], тоді як історія світової культури розкриває «споконвічний зв'язок пошуків смислу людського існування зі спробами розгадати таємницю небуття, а також з прагненням жити вічно і, якщо не матеріально, то хоча б духовно перемогти смерть» [Cassirer 1923, р. 108]. А пошуками відповіді щодо сенсу людського існування здавна були поглинуті міфологія, різноманітні релігійні вчення, численні напрями у філософії, мистецтво. Однак, на переконання Г. Чміль, на відміну «від філософських творів, мистецькі, котрі несуть філософський смисл, не опрацьовують концепцій і схем» [Чміль 2003, с. 242], а містять його як «латентну рефлексію, приховане існування рефлексивних процесів, що відбуваються всередині художньої діяльності» [Гадамер 1991, с. 201].

Безумовно, Ж.-Л. Годар не був єдиним з митців, хто так чи інакше звертався до проблеми життя і смерті. Однак зазначимо, що кожний художник має право на власне бачення та інтерпретацію цієї проблеми. Адже мистецтво, як вказував у книзі «Парадигма кіно» Ю. Ілленко – «дзеркало життя, за плечима якого завжди маячить смерть». Режисер був переконаний, що «коли той, за плечима якого вона стоїть, випадає з кадру і смерть виходить на перший план, дзеркало завішують, – камера зупиняється навіки». Український режисер артикулював думку про те, що ще ніколи й нікому не вдавалося створити образ смерті, лише подобу, оскільки він не вловимий. Тоді як «створення образу смерті може бути смертю творчості, а митець, створивши образ смерті, зникне разом з твором. При цьому режисер робить висновок, що «таємниця заворожує і лякає, притягує та спонукає раз у раз робити спроби проникнути в її чорну душу» [Ілленко 1999-а, с. 206–207].

Оцінюючи творчий доробок Ж.-Л. Годара, вкажемо, що складне й багатогранне поняття «авторський кінематограф» містило для нього не лише можливість власного самовираження, а передовсім ціннісні зміни в емоційному сприйнятті глядача, нові комунікативні зв'язки між кінострічкою та публікою, а отже, автором і глядачем. Своїми фільмами майстер активно прагнув підняти й обережно підвести інтелект реципієнта до самостійних міркувань у процесі перегляду кінотвору, що згодом мало би сприяти народженню у свідомості глядачів такого ставлення до реальності й навколишнього світу, яке в кіномистецтві може бути презентовано авторською світоглядною моделлю, що вирізняється особистісними підходами до вибору матеріалу кінотвору, специфічною драматургічною побудовою, дещо несподіваною логікою поведінки героїв.

З огляду на вказане вище показовим є те, що реалізація яскравої індивідуальності у творчості як активного суб'єкта суспільного життя є чи не головною ознакою кінематографу, що розвиватиметься в нинішньому – третьому тисячолітті, проте іноді спостерігається парадоксальна ситуація, коли є нібито авторський фільм, однак за ним складно визначити самого автора. Нині до кіносвіту входить молоде покоління режисерів, що амбітно заявляє про статус автора, часом не лише не обтяжуючи себе пошуком актуальної тематики, нового героя, мови,

а й ігноруючи надбання світової кіноспадщини, інколи захоплюючись та перетворюючи технологічні надбання кінематографу в єдиний і певним чином хибний засіб мистецького самовираження. Однак підкреслимо, що декларації про авторство вимагають такого особистісного забезпечення кінотворчості, коли за фільмом стоїть не тільки незалежна особистість, а й самобутня індивідуальність, котра прагне утвердити у своїй творчості загальнолюдські цінності. Адже «установки особистості формує вже не суспільне буття, відображене суспільною свідомістю, а екранні технології, сцени» [Богуцький... 2013, с. 8]. При цьому авторським слід вважати таке «кіно, що створює відчуття повної реальності життя на екрані, життя з усіма його недоречностями й бридотою, красою прихованою і явною <...>», кіно, у якому режисер здатен «надати силою свого генія знятому “шматку життя” смислу й змусити глядача повірити в існування цього смислу» [Доброскок 2000, с. 8].

Отже, можемо зробити висновок, що кінематограф, у якому режисер, присвячуючи «себе піднесенню фільму як чудодійного засобу власної оригінальності» [Л'Ербье 1988, с. 34], спроможний перетворити світоглядні установки в самобутню художню систему, переконливо розкрити й донести до реципієнта цілісність філософських принципів за допомогою кінообразів, котрі би несли на собі відбиток особистісної природи сприйняття і відчуття митцем картини світу, дає підстави характеризувати його як авторський. Окремі аспекти цього питання вже потрапляли до кола наших наукових інтересів [Pogrebniak 2014; Погребняк 2014-б; Погребняк 2015-г; Погребняк 2016-б].

РОЗДІЛ II

ФЕНОМЕН АВТОРСТВА В КІНО: ПРОБЛЕМА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

2.1. Образ автора в кіно

Відомо, що кінематограф як синтетичний техногенний вид мистецтва, котрий «адаптує, інтерпретує і репрезентує в образно-знаковій формі загальні підмурки культури, що визначають спосіб осмислення-переживання людиною світу» [Вільчинська 2013, с. 100–101], й успадкував від театру, образотворчого мистецтва, музики широку палітру виразних засобів, тісно пов'язаний і з літературою. При цьому кожне з традиційних мистецтв, зберігаючи свої специфічні властивості, перетворюється водночас елементом нового цілісного екранного художнього синтезу й відповідно втрачає свою самостійність, набуває нових якостей у єдиному екранному сплаві [Нечай 1989, с. 10]. Цікавим і в чомусь парадоксальним вважаємо той факт, що Андрій Тарковський побоювався проводити паралелі між різними видами мистецтв, намагався відокремити мову кіно, не визнаючи її вторинність ні перед літературою, ні перед живописом. Прикметно й водночас дивно, що митець не вважав кінематограф синтезом інших видів мистецтва, однак у кожному його фільмі був наявний, приміром, живопис, що у своєрідному концентрованому вигляді виражав певні ідеї його авторських творів. А крім того, за допомогою живописних полотен майстер прагнув не лише долучити глядача до системи світових шедеврів, але й до того, що в цій системі обирав саме він як режисер-автор. В «Івановому дитинстві» – це «Апокаліпсис» Дюрера, в «Андрії Рубльовому» – ікони Рубльова, у «Солярисі» – картини Брейгеля Старшого, у «Ностальгії» – Мадонна Пьетро делла Франческо, у «Жертвопринесенні» – «Поклоніння волхвів» Леонардо да Вінчі (що як ключовий образ кінострічки дозволило митцеві кінозасобами показати взаємопов'язаність любові, віри й жертвності). Крім того, у кінострічці «Солярис» режисер-автор запропонував створити атмосферу, подібну до тої, що існує на полотні художника раннього італійського Відродження Вітторе Карпаччо «Диво реліквії Хреста на мосту Ріальто», де головним для митця було те, що всі персонажі не дивились ні один на одного, ні на пейзаж і, ніби занурені в себе, жодним чином не взаємодіяли з навколишнім світом [Тарковський 1989-а, с. 165–168]. Сам же майстер висловлював заперечення дослідникам його творчості, вказуючи щире нерозуміння того, яким чином можна вибудовувати мізансцену, відштовхуючись від будь-яких творів образотворчого мистецтва, творячи «живопис, що ожив», і руйнуючи таким чином засадничі принципи кінематографу [Тарковський 1990-б, с. 101].

Показовими видаються нам у такому контексті й роздуми про творчість режисера Леоніда Осики (одного з яскравих представників української моделі авторського кіно). Зокрема, у фільмі «Камінний хрест» досить відчутною є алюзія, як вважає М. Шевчук, на роботи Пітера Брейгеля-старшого, а саме на його полотно «Притча про сліпих», авторський задум котрої, імовірно, сягає євангельської притчі про фарисеїв. У роботі «Історія і культура різних часів у фільмі “Камінний хрест”» дослідниця вказує, що сцена прощання головного героя – Дідуха –

із сільською громадою «майже дослівно відтворює композицію картини митця і миттєво впізнається, якщо глядач знайомий з її контекстом», адже все як у фільмі, так і на полотні сповнене умиротворення і спокою. Проте авторка робить висновок, що це навмисний різкий контраст, пропонований і живописцем, і режисером як до неспокійної процесії незрячих подорожніх, так і до фактично прижиттєвої панахиди за односельцями, які залишали рідну землю назавжди. На переконання мистецтвознавиці у вказаному фільмі є чіткі натяки на манеру П. Брейгеля й у «способі зображення натовпу селян, хоча камера Валерія Кваса є все ж таки суб'єктивною, такою, що виражає погляд спільноти, яка проводить Дідухів у далекі світи» [Шевчук М. 2018, с. 43].

У роботі «Що таке кіно?» А. Базен вказував на необхідність творчого єднання кіно із суміжними мистецтвами й літературою для більш повного виявлення, розвитку внутрішніх потенціалів фільму [Introduction ER]. Особливий інтерес у контексті нашої проблеми викликає той факт, що й література, і кінематограф (як і мистецтво загалом) можуть звернутись до будь-якого життєвого явища та зробити його предметом свого дослідження через зображення внутрішнього світу людини. Літературний і сценарний тексти створюють як за схожими, так і різними законами. Спільним для них є, приміром, завдання – активно впливати на читача; а відмінним – коло читачів (які переважно пов'язані з кіновиробництвом) у сценарію досить обмежене. Проте зауважимо, що саме ці декілька читачів повинні запалитись ідеями й почуттями, презентованими сценаристом, котрий, як і літератор, впливає на реципієнта словом. Однак, погодьмось, письменник може користуватись вербальною складовою тексту більш вільно, не переймаючись проблемою її подальшої інтерпретації, оскільки літературний твір є остаточним результатом його творчості, тоді як сценарій (що в ідеалі не повинен бути перевантаженим зайвими подробицями, котрі би стримували динаміку екранної дії), розрахований на тривалу й багатоступінчасту роботу над ним цілої низки фахівців як мистецького спрямування – від режисера до акторів, так і спеціалістів економічного й техніко-технологічного напрямку. А тому, виявляючи певну жорсткість у доборі виражальних можливостей мови, сценаристові, створюючи більш місткий, до певної міри стиснутий, спресований текст, у якому би характери героїв заявлялись і розкривались швидко, мобільно, гостро (адже обмежений час кінострічки не дозволяє повільно накопичувати окремі риси особистості), завжди слід уявляти, який вигляд буде мати на екрані те, що він пише [Кино 1989, с. 93]. При цьому відмітимо, що кіно спроможне зафіксувати будь-які виявлені назвні прикмети, ознаки життя, а також в опосередкований спосіб відтворити не лише живий об'єкт в усіх проявах його діяльності, а й сферу інтелектуально-чуттєву (хід думок, зміну емоцій) [Горпенко 2001, с. 96].

Зв'язок літератури й кінематографу перебуває, на переконання В. Кондрашова, «у площині творення образу обома видами мистецтва». А крім того, як вважає вчений в роботі «Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті», схожість вербального й «екранного образів полягає якраз у методі впливу на читача, що відбувається через створення візуальних образів, здатних генерувати художні смисли». Дослідник підкреслює, що вербальний образ,

творений письменником, котрий «тяжіє до зображальності у своїй суті, співвідносний зі створеним та обов'язково “упізнаваним” образом фільму. При цьому можливість візуалізації словесних картин є основним “законом”, необхідним для перенесення дії “з паперу на екран”» [Кондрашов 2012, с. 19]. Своєю чергою Кшиштоф Зануссі, відомий польський кіноавтор, розмірковуючи про взаємозв'язок кіномистецтва й літератури, вважає, що його кіно походить насамперед з літератури як своєрідного роду людської розмови, ідея ж візуальності кіно завжди викликала в режисера сумнів [Filmie 1980, s. 6]. Важливо врахувати й той факт, що О. Довженко, для якого драматургія являлась способом авторського світобачення та світовираження [Нечай 1989, с. 39], був фактично «першим кінематографістом, який практично, не споглядально, а безпосередньо сенсуально, знав «двоїстість» природи кіновидовищної сутності майбутньої екранної форми, обидва її типи – вербальну та іконографічну» [Горпенко 2015, с. 101].

Ми своєю чергою, розглядаючи образ кінематографічного автора в площині екранізації літературного чи то драматичного твору, зазначимо, що виявлення особистісного бачення світу автором-режисером не обов'язково передбачає написання саме ним оригінальних сценаріїв. Сила індивідуальності автора в кіномистецтві може бути виражена передовсім через репрезентування глядачеві власної розмаїтої постановочної палітри, а також за допомогою характерної для постановника екранної партитури й передовсім в авторському задумі, що бере свої витoki у світовідчутті й світоглядних підвалинах митця. На переконання кінотеоретика Сергія Юткевича, стосунки автора роману, п'єси, сценарію з театральним чи кінорежисером завжди досить складні, народження ж нового твору, базованого на літературному чи драматургічному першоджерелі, можливе лише за умови високої взаємоповаги та взаєморозуміння різних видів творчості. Тоді як, беручи до уваги міркування українського дослідника Ігоря Юдкіна-Ріпуна, уточнюємо, що наратив у літературному творі «виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програванні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях і спектаклях суспільства як світового театру» [Юдкін-Ріпун 2015, с. 16]. Показовим у цьому сенсі є, приміром, звернення Л. Вісконті до новели Томаса Манна й постановка фільму «Смерть у Венеції», що, демонструючи витончену чуттєву безпосередність екранного мистецтва, став вершиною в розвитку індивідуального художнього стилю майстра [Вісконті 1986, с. 31–33]. І це при тому, що «прихильники книг, зазвичай, не задоволені їх екранізаціями», оскільки при прочитанні літературного твору у свідомості читача, як правило, «виникає персональний фільм», а те, що він бачить на екрані, не зовсім відповідає його уявленню: там інші акценти, не такий вигляд мають герої, не все потрапило в кіносюжет, оскільки література охоплює ширший простір. Тож кінокартина Л. Вісконті «Смерть у Венеції» – приклад того, коли екранізація перевершила літературне першоджерело, коли автору-режисерові абсолютно дивовижним чином вдалося адаптувати новелу Т. Манна, яка була також цікавим художнім твором, але не таким вагомим, як вдалось це зробити кіномайстру [Куріна EP].

У контексті проблеми образу автора в кіномистецтві важливим, на наш погляд, є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й деякого занепаду європейського авторського кіно (у кінці минулого століття), теоретична проблема

автора в літературознавстві позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ століття до «перспективного розвитку в “радянській школі” М. Бахтіна – В. Виноградова – Б. Кормана, від артикульованого імперативу “смерті автора” до зворотної реакції 1990-х років – “теоретичного воскресіння” суб’єкта авторства» [Філатова 2012, с. 69].

Нагадаємо, що в літературознавстві підмурки дослідження образу автора на рівні теоретично обґрунтованої проблеми заклали ще в 1920-х роках. Звернувшись, приміром, до робіт В. Виноградова «Про мову художньої прози», «Стилістика. Теорія поетичної мови» та ін., віднайдемо в його наукових розвідках концептуальний підхід до відображення авторського образу, а «не зображення автора» [Бонечкая 1986, с. 66] у літературному творі, що є внутрішнім стрижнем, «навколо якого об’єднується вся стилістична система твору» [Виноградов 1963, с. 92].

При цьому в кінематографі проблема автора, його образу на рівні її теоретичного обґрунтування (а не практичного вияву в авангардистській кінотворчості 1920-х років, коли як у європейському, так і радянському кіномистецтві молоді амбітні митці «будували той світ, який відповідав їх внутрішньому баченню» [Мусієнко 2017-а, с. 37]) актуалізується із чималим запізненням – лише в середині 1950-х років, коли приходить «романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву» [Тримбач 2014, с. 150]. Тобто йдеться про час, коли в екранну культуру стрімко увіллється потужний струмінь такого кінематографу, представники якого, розвиваючи суб’єктивістську лінію у творчості, виявляли «активне захоплення <...> “оком” камери <...>, що, як вказує Г. Черков, може бути активною, може уособлювати точку зору героя (бути суб’єктивною), може виражати кілька точок зору чи бути нейтральною споглядальною тощо» [Черков 2017, с. 47]. На думку ж О. Філатової, актуалізація інтересу до категорії автора в середині ХХ століття «викликана як інтро-, так й екстрафакторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [Філатова 2012, с. 119].

Необхідно відзначити, що, вдаючись до аналізу проблем авторства з огляду на філософсько-естетичний доробок Х. Ортега-і-Гассета, Т. Адорно, Г. Маркузе, Ю. Хабермаса, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Р. Фрая, Р. Барта, Ж. Бодріяра, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ф. Гваттарі, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, кінознавці лише зрідка спираються на досвід літературознавчих і лінгвістичних праць як минулого століття (О. Білецького, Н. Бонечкої, М. Брандес, Р. Будагова, В. Виноградова, Г. Винокура, В. Кожінової, О. Чичеріна, Б. Кормана, М. Коцюбинської, І. Роднянської та ін.), так і досліджень останніх десятиліть (К. Голобородька, Т. Вільчинської, А. Загнітка, Л. Копейцевої, В. Маслової, О. Філатової та ін.). Проте з огляду на синтетичну природу кіно, передовсім авторського, де «художник працює з феноменами світу, утілюючи в матеріалі (матеріалізуючи) свої творчі задуми» [Зубавіна 2010, с. 135], слід особливу увагу приділяти аналізу сценарію як літературної першооснови фільму, де часом саме за літературною традицією представляють героїв, даючи їм коротку характеристику (як-то, приміром, у фільмах Ф. Фелліні). При цьому слід враховувати той

факт, що «кінематограф, на думку В. Скуратівського, вдався до імітації літератури, до підкресленої її сюжетності-фабулярності, яка затим негайно сковзнула у міф, і відтак кіно одразу перетворилося на певний, цілком суверенно-самостійний “художній” світ, котрий з реальним не мав нічого спільного» [Скуратівський 2017, с. 21].

Відштовхуючись від літературного сценарію, форма викладу якого може бути вільною, автор (був переконаний О. Довженко) «має бути схвильований не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію і ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів» [Горпенко 2015, с. 101]. Це дає можливість кіноавтору через осмислення та перетворення у власній свідомості різноманітних явищ буття іноді виплеснути на екран несподівані екранні образи, що постають як відбиток картини світу й водночас позначені індивідуальними рисами постаті режисера-творця. Разом з тим П.-П. Пазоліні артикулював думку про те, що «якщо діяльність письменника – це суто художня творчість, то діяльність автора фільму – творчість спочатку лінгвістична, а вже потім художня» [Pasolini ER]. Наведене висловлення італійського режисера-теоретика дає можливість, приміром, розгледіти відмінність авторських підходів до естетики кінематографу П.-П. Пазоліні, що зводив мову кіно до літератури, до писемності з її синтаксисом, семіотикою і А. Тарковського, який негативно ставився до терміна «поетичне кіно» (до якого критики відносили його ранні фільми) [Тарковский 1989-а, с. 163], проте, суперечачи собі, намагався виявити його сутність, вважаючи, що кіномистецтво як інструмент спостереження та відтворення дійсності володіє більшими можливостями, аніж, приміром, проза [Мир 1990, с. 320]. Водночас Отар Іоселіані впевнений, що саме слово в кінематографі є найбільш універсальним способом вираження авторської думки [Арсенал 1990, с. 13]. Хоч, на переконання грузинського лінгвіста Костянтина Церетелі, послідовною рисою драматургії вказаного режисера є якраз виняткова скупість і функціональність тексту, діалогу. А крім того, душевний стан героїв не виражається у вимовлених ними словах, які до певної міри розмовно-недбалі, квапливі й відображають лише зовнішню, вчинкову сторону дії персонажів, репрезентуючи особливості іоселіаніської фільмової (ніби розширеної зсередини) структури [Церетели 1981, с. 151].

Аналізуючи образ автора в кіно, Ольга Нечай вказує, що «колективний характер творчості в процесі створення фільму по-новому ставить питання авторства, індивідуальної, особистісної творчості кожного учасника знімальної групи. Кожний з них вносить свій вклад у створення цілісного художнього образу фільму, і в цьому сенсі є одним з авторів фільму» [Нечай 1989, с. 29]. При цьому з огляду на колективний характер творчості в кіно як надзвичайно багатой знакової системи [Арсенал 1990, с. 13] слід брати до уваги той факт, що на законодавчому рівні авторське право на фільм як певної авторської моделі світу все ж таки поширюється лише на кількох учасників складного творення кінематографічного продукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника, що не заперечує специфіку суб'єктивного погляду кінорежисера на світ, який оточує та водночас проникає в нього. Важливою, на наш погляд, є думка Е. Єфимова,

котрий вважає, що попри те, що чимала частина учасників «кіновиробництва» виявляє значний вплив на увесь творчий процес, і кожний з них є своєрідним спів-автором фільму, їх творчість усе більше підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, висунутому автором-режисером», котре вони можуть суттєво розвинути й збагатити. Дослідник упевнений, що авторську кінострічку «можуть створити тільки одnodумці в мистецтві, що разом вирішують поставлене автором-режисером завдання» [Ефимов 1983, с. 92]. Суголосне цій думці й міркуванню Л. Зайцевої, котра переконана, що «колектив одnodумців (а нині це в усіх галузях – найперспективніша творча структура) успішно вирішує проблему авторства в кіно. Причому не за допомогою режисерської «диктатури» <...>, а саме у творчості колективу художників, які вміють професійно виразити єдиний – «авторський» – задум» [Зайцева 1978, с. 5]. Водночас вважаємо доцільним зосередити увагу на міркуваннях О. Оніщенко, котра, аналізуючи роботу А. Франса «Сад Епікура», поділяє погляд письменника, який звертає увагу на природну особливість феномену театру – колективний чинник, який передбачає урахування і специфіку творчого процесу (колективна творчість) [Оніщенко 2011, с. 152].

Таким чином, у кінематографічному, як і в літературному творі глядачеві (як і читачеві), зазвичай, відкривається багатоаспектність образу автора, що передовсім виступає як творець, який стоїть за екранним твором. «Мені здається, – зазначав Ю. Ілленко, – що справжнє кіно починається з того моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизують за межі словесних визначень і не піддаються ніякому, нехай навіть найвитонченішому літературному переказові» [Нестор-Науменко 2008, с. 14]. Однак автор-творець у фільмі, попри виношений роками, а то й десятиліттями, власний задум і здатність самотійно, блискуче володіючи пером, написати літературний і розробити режисерський сценарій, переважно нині не спроможний одноосібно створити повноцінний високохудожній твір через складнощі сучасного технологічного процесу. На переконання американського письменника й художника Генрі Міллера, «художник отримує право називатися творцем тільки тоді, коли визнає себе лише знаряддям» [Міллер 2001, с. 422]. Отож автор-творець як очільник складного, тривалого й багатоетапного процесу фільмовиробництва, вдаючись до послуг співавторів (оператора, художника, композитора, звукорежисера), презентує на екрані, по суті, колективне авторство. Режисер-автор не лише об'єднує в роботі над фільмом (як унікальною художньо-естетичною цілісністю) представників різних кінематографічних кінопрофесій, а й певним чином «замикає» на собі енергетичні й креативні можливості численних кінофахівців, несучи при цьому відповідальність за якість кінцевого продукту, його успіх або невдачу передовсім у глядача. Прикметно, що в процесі фільмотворення самотність майстра ніби притягує талановитих соратників, хоч і (що дивно) не завжди гарантує творчу перемогу. Тому можемо зробити висновок, що режисер-автор, не будучи сторонньою особою щодо народження кінематографічного продукту, водночас не завжди прагне ототожнювати власну особу з головним чи то другорядними героями. Іноді автори-творці все ж навмисне з'являються в кадрі в дрібній епізодичній ролі – так званому камео, що в перекладі з англійської мови слід тлумачити як мініатюрний чи то епізодичний.

Переслідуючи мету бути впізнаваним глядачами, а не лише дарувати популярність акторам, автори-режисери навмисне кепкують над власним «Я», проте, здійснюючи «процедуру розуміння, автор тим самим переключається на бесіду із “самим собою”, у процесі якої відтворюються рольові ситуації “згадування” намагань людини реалізуватися, віднайти той конкретний смисл в історії, у культурі, у житті, завдяки якому можна відбутись чи не відбутись в історії, у культурі» [Богуцький... 2013, с. 166].

Цікавим, на наш погляд, є той факт, що відповідно до законодавчого підґрунтя співавтором у кіно вважається співавтор сценарію, а також другий режисер-постановник (у разі якщо у фільмі два або більше саме режисерів-постановників), як-то: Г. Козинцев – Є. Трауберг, брати Васильєви (С. та Г. Васильєви), О. Алов – В. Наумов, О. Міндадзе – В. Абдрашитов, брати Коєни (Дж. та І. Коєни), брати Вачовські (Е. та Л. Вачовські) й ін.

Існує стійке переконання, що «без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося». Це, звичайно ж, режисер, котрий, як зазначає Л. Брюховецька, і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює» [Брюховецька Л. 2011-б, с. 15], своєрідно й часом непередбачувано моделюючи кінематографічними засобами відображуваний ним світ, презентований неповторними авторськими кінообразами. Так, приміром, В. Горпенко, аналізуючи творчість О. Довженка, відзначає, що митець, подорожуючи західноєвропейськими країнами 1930 року «конкретизує обов'язкову умову здійснення права режисера бути головним організатором та автором фільму – наявність детальної класифікації матеріалу, що визначатиме суть і факт готового фільму. Цим матеріалом, за Довженком, передусім виступає сценарій» [Горпенко 2015, с. 97].

Отже, можемо стверджувати, що фільм як модель, що, пройшовши уявну стадію задуму і її вербальне втілення в кіносценарії, постає матеріально реалізованою специфічною кінематографічною системою, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про досліджуваний мистецький об'єкт. Своєю чергою «суб'єктом моделювання постає творча особистість – митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [Зубавіна 2010, с. 135] і, беручи до уваги факт існування численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель. Вона одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені сторони явища у всіх його різноманітних і складних властивостях. З огляду на сказане проблема особливостей моделювання дійсності в кіномистецтві, так само, як і в літературі, тісно пов'язана з постаттю автора, що, по суті, є універсальною категорією, «оскільки у творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [Копейцева 2009, с. 168].

Відзначимо, що в численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно в тлумаченні категорій «автор» та «авторський кінематограф» проблеми образу кіноавтора й пов'язаних з нею питань про авторську позицію

виявляється значний обсяг наукових міркувань. Так очевидно і водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський у роботі «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція», вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [Скуратівський 1997-а, с. 147].

Роздуми про образ автора в кіномистецтві вказують на важливість того, що творення кінематографічного образу відбувається передовсім на сценарному рівні, адже «фільму, зазвичай, передують сценарій, створений за законами літературної творчості» [Агафонова 2008, с. 5]. При цьому В. Горпенко зауважує, що, приміром, О. Довженко (у творчості якого спостерігаємо взаємопроникнення прози й поезії, породжене унікальним режисерським стилем [Пашкова 2009, с. 149]), сам чудовий літератор, активно обстоював специфічно кінематографічні способи творення, зауважуючи, що деякі фільми занадто літературні. «На його погляд, – вказує дослідник, – літературна інерція обумовлює втрату багатьох барв у фільмах, позбавлених тиші, мови речей, зорових метафор, метонімії та інших способів несловесного вираження» [Горпенко 2015, с. 100].

Отож, як відомо, літературу й кіно поєднує принцип наративності, тобто здатності вести аудіовізуальну оповідь, ключовим способом побудови котрої чи то окремих її елементів, без сумніву, є монтаж, а допоміжними виступають багатоплоскова експозиція, поліекран, рір-проекція тощо [Кондрашов 2012, с. 21]. На думку ж М. Антоніоні, «кіно, як і література, є марними, якщо в них немає поезії» [Антониони 1986, с. 92]. Сутністю ж режисерської професії (зокрема в кіно) є здатність розповісти історію за допомогою кінематографічних засобів, адже «визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від наративу, вона набуває форми виразної тенденції в європейському кіно, яке усвідомлює все більше поглиблювану наративізацію життя» [Богуцький... 2013, с. 21]. Тоді як утілюючи на екрані вербальний образ фільму, режисер об'єднує всю творчу групу для реалізації загальних художніх завдань [Нечай 1989, с. 29]. При цьому особливості світосприйняття режисера-автора, його психоемоційна своєрідність може знайти «матеріалізацію» як в аудіовізуальному, так і у вербальному ряді. Матеріалізація вербального, зокрема, презентується мовою персонажів, при цьому від імені одного з них (не обов'язково головного) може вестись оповідь, у якій буде чітко виражена авторська позиція. Своєю чергою П.-П. Пазоліні був переконаний, що «мова кіно в основі своїй – “мова поетична”. Тоді як звертаючись до конкретної дійсності з позицій історизму, очевидним стає те, що після кількох, швидко перерваних спроб, котрі сягають витоків кіномистецтва, сформувалася певна кінематографічна традиція, яка радше нагадує “мову прози” або хоча б мову “нарративної прози”» [Pasolini ER].

Показово, що режисер як автор-оповідач, висвітлюючи певну проблему, спілкується з глядачем від першої особи, як-то, приміром, Федеріко Фелліні, який змушує його «кадр за кадром створювати свою особливу кіномову, приводячи зміст у відповідність із самим собою» [Фелліні 1968, с. 49], або ж презентуючи збірний пластичний еквівалент власних духовних пошуків (як-то в кінематографі

Інгмара Бергмана), яким стають блукаючі комедіанти, блазні, ілюзіоністи, набуваючи статусу alter ego самого митця і відверто протиставляючи себе світу, що ворожий до них [Пашковська, Яськів ЕР]. Крім того, він може розповідати історію в закадровому тексті «від автора» (презентуючи авторську оцінку подій і допомагаючи глядачеві виявляти істинне значення того, що відбувається на екрані [Пайкова 1988, с. 85]), читаючи його самотійно, і тоді «кожний окремий акт авторської думки передбачає реакцію глядача у відповідь» [Зайцева 1978, с. 7]. Як автор-наратор своїх фільмів («Любов холодніша за смерть», «Уайті», «Поїздка в Нікласхаузен», «Продавець чотирьох пір року», «Страх з'їдає душу», «Еффі Бріст Фонтане», «Кулачне право свободи», «Заміжжя Марії Браун») виступає Райнер Вернео Фасбіндер. Мартін Скорсезе в документальному проєкті «Історія американського кіно від Мартіна Скорсезе», аналізуючи режисерські засоби, розглядає трансформацію вестернів, мюзиклів, пригодницьких стрічок у кіномистецтві США. У кінострічці Михайла Ромма «Звичайний фашизм» презентовано голос автора за кадром, котрий, на переконання Л. Зайцевої, аж ніяк не «розмірковує», хоча увесь фільм являє собою роздуми [Зайцева 1978, с. 7]. Своєю чергою голосом Мартіна Скорсезе заговорить диспетчер у фільмі «Воскрешаючи мерців», тоді як голос Квентіна Тарантіно линутиме з автовідповідача в кінострічці «Джеккі Браун», а в «Огидній вісімці» митець, не вказуючи себе в титрах і не відвівши собі ролі персонажа, дозволив переконливо відтворити образ автора-оповідача. У фільмі ж «Молитва за гетьмана Мазепу», де Юрію Ілленку, експериментуючи з формою, вдалося піднятися до вершин самовираження, митець додає авторський коментар, що звучить за кадром. У такий спосіб режисер одночасно тлумачить й історичний контекст подій кінокартини й, власне, коментує саму історію фільмотворення з точки зору виробничого процесу. Виконавиця однієї з головних ролей (Любки Кочубеїхи) Л. Єфименко згадувала, що авторський коментар режисер записав випадково, вирішивши створити його напередодні перезапису звуку, оскільки вважав, що не всі глядачі добре знаються на історії нашої країни (і це не їхня провина). Тож і вирішив, що певні сцени варто пояснити, а тому, виявивши неабияку акторську вправність, чи не з одного дубля записав авторський коментар, завдяки якому складна «кіномова “Молитви...” і її непересічна система образів стали, так би мовити, більш досяжними» [Бондарчук ЕР].

Варто взяти до уваги й думку відомого киргизького письменника Чингіза Айтматова, котрий скептично ставився і до закадрового голосу, і до внутрішніх монологів героїв, і до авторських коментарів, оскільки був переконаний, що це не приносить належного результату, а тому вважав за необхідне в певний специфічний спосіб об'єднати зусилля і режисера, й оператора, акторів, художника, композитора, щоби разом вести пошуки способу виразити внутрішній стан людини, що, власне, і визначало би головний напрям майбутнього розвитку літератури й кінематографу [Кино 1989, с. 194].

Характеризуючи образ автора в кіно, вкажемо, що іноді він (автор), зважуючись на аналіз і презентацію авторського ставлення до екранних подій та героїв, виражає чи то зображає образ автора через образ ведучого за кадром, доручаючи цю важливу й відповідальну місію (читання авторського тексту) акторові, голосові дані й манера виконання якого не лише імпонують митцеві, а й стають дієвими

та водночас тонкими інструментами в налагодженні діалогу з глядачами. «Пряма мова в кіно, – вважав П.-П. Пазоліні, – відповідає «суб'єктивній точці зору». У прямій мові автор відходить у сторону та передає слово своєму персонажеві, узявши сказане ним у лапки [Pasolini ER].

Так, у документальному фільмі О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну» пафосний авторський текст читає Л. Хмара, в автобіографічній кінострічці А. Тарковського «Дзеркало» автором-оповідачем виступає І. Смоктуновський. Бувають й інші випадки поєднання образу автора та героя або ж постановника та виконавця, як той, про який згадував у своїй книзі «Картини» І. Бергман. «Віктор Шестрем, – писав режисер, – вирвав у мене з рук текст, зробив його своїм, вклав свій досвід: власні муки, мізантропію, відчуженість, жорстокість, печаль, страх, самотність, холод, тепло, суворість, нудьгу. Окупувавши мою душу в образі мого батька, він перетворив її на свою власність – не залишивши мені ні крихти! І зробив це з незалежністю та одержимістю великої особистості. Мені не було чого додати, ні єдиного скільки-небудь розумного або ірраціонального пояснення. “Сунична галявина” перестала бути моєю картиною – вона належала Віктору Шестрему» [Бергман ЭР-а].

Повертаючись до питання появи самого автора в кадрі, вкажемо, що, користуючись пластичними перевагами екранної культури, автор-режисер має можливість візуалізувати власний образ за допомогою згадуваного вище камео, що може використовуватися як допоміжний елемент, а може нести значне смислове навантаження, бути концептуальним елементом авторського задуму [Сахалтуєв 2001, с. 107]. Прикладів з'яви кінематографічного автора в кадрі в історії кіномистецтва більш ніж достатньо, хоч варто відмітити, що незаперечний і своєрідний зачин такої традиції поклав Альфред Гічкок (що, репрезентувавши у своїх тридцяти семи фільмах тридцять дев'ять камео, з'являючись у деяких кінороботах навіть у кількох різних образах), імовірно, розглядав пластику в кіно як таку «якість, що характеризує художню виразність <...>, котра виявляється у відчутті внутрішньої наповненості, пропорційності, гармонійності, витонченості твору» [Словарь ЭР]. Показово, що в інтерв'ю різного штибу й часу кіноавтор, розмірковуючи про власну з'яву в кадрі, вказував, що спершу це було обумовлено певними технічними причинами (приміром, необхідність заповнення кадру), потім «перетворилося на такий собі забобонний забобон, зрештою на гег», а згодом стало його фірмовим стилем. При цьому режисер зізнавався, що з кожною новою роботою такі гегі стали завдавати чимало клопоту, тож доводилось з'являтися «на екрані в перші 5 хвилин, щоби дати людям спокійно дивитися фільм», не намагаючись відшукати його в натовпі статистів. Крім того, режисер переслідував й іншу мету, працюючи перед камерою, намагаючись дізнатись, «як живеться іншій половині команди <...>, як воно – зніматися» в його творчій групі [Камео ЭР]. У роботі «Камео, або Мініатюризація образу» Олексій Сахалтуєв вказує, що саме А. Гічкок став «першим у світі режисером, який влаштував справжнє шоу зі своєї звички обов'язково так чи інакше з'являтися в кожному своєму фільмі, починаючи з «Мешканця»: він випробував у цій галузі, здається, все – від банальних з'яв у натовпі до зовсім екзотичних деталей на кшталт силуету на дверях або світлини в газеті» [Сахалтуєв 2001, с. 112], активно використовуючи світло

як для радикальної зміни ефекту сприйняття зображення на екрані та ставлення глядача до подій, так й акцентуючи ключові драматургічні моменти фільму та створюючи виразні акторські кінопортрети [Лебедев, Прядко 2013, с. 165]. В іншій роботі «Англійська спадщина Альфреда Гічкока» А. Сахалтуєв додає, що навіть у прохідній кінокартині «Багаті й дивні» майстер, не соромлячись дати власній постановці об'єктивну оцінку, «з'являється у своєму найбільшому за обсягом камео, завершуючи стрічку словами: “Ні, не думаю, що з цього вийде фільм”. І виявляється абсолютно правим» [Сахалтуєв 1999, с. 126].

Нині камео режисера-автора у фільмі є звичним фактом, адже після А. Гічкока кінематографісти не можуть відмовити собі в задоволенні з'явитись у власному фільмі, що, по суті, стає кінематографічним аналогом авторської печатки художника [Сахалтуєв 2001, с. 112]. Такою є поява О. Довженка в ролі кочегара в «Сумці дипкур'єра»; Л. Бунюеля в крихітній ролі людини з лезом в «Андалузькому псі»; А. Тарковського в ролі самого себе – режисера, який шукає місця пленера для свого майбутнього фільму «Час подорожей». Глядач неодноразово побачить і Р. В. Фассбіндера, що в різноманітних ролях з'явиться в багатьох своїх кіно- й телестрічках, як-то: грек Йоргос у «Катцельмахері», партнер по танцях Анни в «Ріо дас Мортес», Чорний монах у «Поїздці в Нікласхаузен», Франц Вальш в «Американському солдаті», Цукер у «Торговці чотирьох пір року», Румпф у «Бременській свободі», Ойген у фільмі «Страх з'їдає душу», Франц «Фокс» Біберкопф у «Кулачному праві свободи», Гюнтер Вайзенборн у «Лілі Марлен». Однак найбільш виразною, на нашу думку, є його роль відвідувача кінотеатру, котрий у першій сцені кінострічки «Туга Вероніки Фосс» він сидить занурений у перегляд фільму поруч з головною героїнею (тим самим доводячи, що суспільна пам'ять здатна детально відтворити перед нашими очима епоху, що пішла [Фассбіндер ЭР]). Цікавими є і з'ява Ж.-Л. Годара в низці своїх фільмів, де чи не найяскравішою здається нам зіграна митцем роль режисера (що обговорює з героїнею її майбутній фільм й ім'я котрого опиняється в так званих «чорних списках») в «Ім'я Кармен»; Ф. Фелліні в ролі самого себе в «Щоденнику режисера», «Блазнях», «Римі», «І корабель пливе», «Інтерв'ю»; Т. Бертон, котрий зізнавався, що не отримує задоволення від того, що бачить себе на екрані, але з'являється в «Бетмені», у «Будинку дивних дітей міс Перегрин» у ролі дивакуватого чоловіка в атракціоні, пояснюючи це певними виробничими обставинами; Ф. Ф. Копполи в «Апокаліпсисі сьогодні», де він у ролі телевізійника, запекло жестикулюючи головному героєві (щоби той не дивився в камеру), з'являється в славнозвісному епізоді висадки Бена Уїллара (разом з американськими військами) на узбережжі; Е. Кустуріци в ролі торговця зброєю в «Андеграунді», Кости у фільмі «Чумацьким шляхом» у ролі самого себе в документальній стрічці «Марадона»; М. Скорсезе, який неодноразово виступає інтерв'юером або ведучим у документальних стрічках «Вуличні сценки», «Італо-американець», «Американський хлопець», «Моя подорож в Італію», виконує епізодичні ролі у фільмах «Таксист», «Сказаний бик», «Король комедії», «Нью-Йоркські історії» (новела «Уроки життя»), «Аліса тут більше не живе», «Після роботи», «Банди Нью-Йорка», «Хранитель часу», «Уолл-стріт» або ж «непомітно» вміщує, як і А. Хічкок, власні фото в кадрі.

Чи не рекордсменом з'яви у власних фільмах є автор жанру так званої «інтелектуальної комедії» (у її численних модифікаціях) Вуді Аллен – незмінний сценарист своїх кінотворів і водночас унікальний автор-виконавець. Тож у головних ролях злодійкуватого незграби Вірджила Старквела, боязкого й засмиканого контролера Філдінга Мелліша, критика-невдахи Алана Фелікса, королівського блазня і водночас новоспеченого чоловіка Фабріціо, своєрідної людини-недоліка Майлза Монро, в'язня Бориса Грушенка, стендап-коміка Елві Сінгера, немолодого інтелігента Айзека Девіса, відомого комедійного режисера Сенді Бейтса, дивакуватого винахідника Ендрю, здатного до перевтілень Зеліга, невдачливого менеджера Денні Роуза, меланхолійного телепродюсера Міккі, режисера-документаліста Кліффа Стерна, професора Гебріела Рота, обивателя Кляйнмана, слідчого мимоволі Ларрі Ліптона, спортивного репортера Ленні Вейнріба, коханця-невдахи Джо Берлінга, відомого письменника Гаррі Блока, дрібного злодія Рея Уїнклера, страхового детектива Бріггса, відомого в минулому кінопостановника Вела Уексмана, старіючого оперного режисера Джері, немолодого письменника Сідні Мунцзингера, який пише рекламні тексти на телебаченні. Ми побачимо майстра як актора відповідно у фільмах «Хапай гроші та тікай», «Банани», «Зіграй ще раз, Семе», «Усе, що ви завжди хотіли знати про секс, але боялися запитати», «Той, хто спить», «Любов і смерть», «Енні Холл», «Мангетен», «Спогади про зоряний пил», «Сексуальна комедія літньої ночі», «Зеліг», «Бродвей Денні Роуз», «Ханна та її сестри», «Злочини і провини», «Чоловіки й дружини», «Тіні й туман», «Загадкове вбивство в Мангеттені», «Велика Афродита», «Усі кажуть, що я люблю тебе», «Розбираючи Гаррі», «Дрібні злодії», «Прокляття нефритового скорпіона», «Голлівудський фінал», «Римські пригоди», «Криза в шести сценах».

Не менш активно з'являється у власних авторських фільмах і Кім Кі Дук, відводячи собі як головні, так і другорядні ролі у фільмах «Весна, літо, осінь, зима ... і знову весна», «Зітхання», «Аріран», «Амінь», «П'єта», «Мебіус», «Один на один», «Стоп». По-своєму унікальними є і численні камео Квентіна Тарантіно, приміром, у компанії молодиків у «Скажених псах» (містер Коричневий, що розмірковує стосовно пісні Мадонни «Like a virgin» у монолозі, створеному митцем ще за часів відвідування акторських курсів, проте саме в названому фільмі відшукавши йому належне місце), у «Кримінальному читиві» (у ролі дивного чоловічуги Джиммі Димміка, що в домашньому халаті очікує повернення сварливої дружини-медсестри з роботи), в імпозантній ролі Честера Раша, який сперечається з другом Норманом стосовно можливостей запальнички Зірро в одній з новел альманаху «Людина з Голлівуду». У «Доказі смерті» режисер з'явиться на екрані в крихітній ролі бармена Уоррена, тоді як у «Безславних виродках» несподівано відведе собі роль оскальпованого німецького бійця, а в «Джанго звільненому» постане в епізодичній ролі співробітника компанії Лекінта, знятого зі спини. Неочікуваною є і поява в кадрі Ю. Ілленка в контраверсійній, полісмисловій, пророчій [Безп'ятчук 2010, с. 53] кінострічці «Молитва за гетьмана Мазепу», де авторський текст майстра доволі органічно пов'язується з його появою в кадрі, а також зйомками так званою ручною камерою, що не лише фіксує кінодію, але і як активний учасник «вибудовує» мізансцени в кадрі. Цікавими є і численні з'яви М. Скорцезе у власних фільмах, адже, починаючи з ролі інтерв'юера

у «Хто стукає до мене в двері», режисер започатковує традицію вміщувати камео у своїх кінороботах, як-то: не лише вбивця в «Злих вулицях», а й неприховане позування в початкових титрах поруч з виконавцем ролі Чарлі – Харві Кейтелем; нервовий пасажир у «Таксисті» (де режисер демонструє непересічні акторські здібності). Відображення автора-режисера в дзеркалі гримерної можна помітити у стрічці «Скажений бик», тоді як у «Королі комедії» Скорсезе постане в ролі режисера телешоу. Далі в увінчаному Золотою пальмовою гілкою фільмі «Після роботи» постановник дозволить собі крихітну німу роль людини з прожектором у переповненому нічному клубі «Берлін», а в оскароносній «Епосі невинності» відтворить образ фотографа. Пізніше в сповнених трагічного драматизму «Бандах Нью-Йорка» майстер потішить глядачів образом господаря розкішного маєтку, а в «Хранителі часу» знову з'явиться як фотограф.

Використовуючи камео як унікальну можливість візуалізації образу автора, представники авторського кінематографу іноді запрошують у свої фільми колег по цеху або ж представників старшого покоління, тим самим виявляючи до них особливу пошану. Так, на роль режисера у фільмі «Презирство» Ж.-Л. Годар запросив Ф. Ланга (котрий, «досягнувши мистецьких вершин у “золоті часи” німецького кіно, створивши фільми, впливи яких залишалися відчутними протягом усієї історії кіно, зважився на кроки, котрі свідчили не лише про його творчу сміливість, а й про непохитну громадянську позицію» [Мусієнко 2017-б]), а у стрічку «Король Лір» – Вуді Аллена. Акіро Куросава у фільмі «Сни Акіри Куросави» запросить на роль Ван Гога не актора, а харизматичного Мартіна Скорсезе. Своєю чергою О. Рахаєва в роботі «Кшиштоф Зануссі: між “ідеалом” і “дійсністю”» вказує, що К. Зануссі стає об'єктом обігравання в кінострічці К. Кесльовського «Кінолюбитель», де він грає самого себе, а отже, успішного й популярного режисера фільму «Захисні кольори», котрий «приїздить на зустрічі із глядачами в найвіддаленіші куточки країни, мовить про високу місію мистецтва, про свої очікування, мрії, допомагає шанувальникові-початківцю кіно» [Рахаєва ЭР]. Дослідниця підкреслює, що названий вище відомий кінопостановник не випадково фігурує як автор саме цього чи не найбільш відомого нині в Польщі його фільму, оскільки, як виявляється, у 1970-х роках К. Зануссі «був аутентичним знаком і символом людини успіху» [Łużynska 1996, s. 8].

Цікавими виявляються і камео режисерів-авторів у фільмах представників жанрового кіно. Так Мартіна Скорсезе побачимо у фільмі Роберта Редфорда «Телевікторина», у ролі самого себе він постане перед глядачем і в стрічці «Муза» Альберта Брукса; Квентіна Тарантіно із здивуванням помітимо в «Дівчині № 6»; Спайка Лі з цікавістю відмітимо в дотепному оповідачеві анекдотів у «Відчайдушному» Роберта Родрігеса, тоді як Вернер Херцог приверне до себе увагу в картині «Куди ведуть мрії» Вінсента Уорда, а Тім Бартон несподівано вразить акторською грою в «Одинаках» Камерона Кроу. Майкл Алмерейд запропонує візуалізуватись у кадрі й Девіду Лінчу в «Наді».

Примітно, що, навіть коли сам автор-режисер з'являється в кадрі в камео, одночасно в структурі фільму може існувати персонаж, якому властиві риси й думки самого автора, наприклад, репортер, який постає як своєрідне alter ego

Ф. Фелліні у фільмі «І корабель пливе...». В іншому випадку в кінокартині з'являється нібито й абстрактний автор, що водночас виступає alter ego режисера, як, приміром, у «Дзеркалі» А. Тарковського, де свічадо історії, пам'яті й совісті присутнє в момент народження особистості автора. При цьому свічада, «розвішані у квартирі автора, ніби підкреслюють відчуття дивовижності – реальності й одночасно ірреальності – простору цього помешкання. Вони замикають його та множують, подовжують, ніби переводячи в інший вимір <...>. Багато в чому саме завдяки цим дзеркалам побутовий простір перетворюється в просторову метафору внутрішнього світу автора – світу невлаштованого, незатишного <...>» [Кино 1989, с. 165].

Помічено, що образ автора, який визначає ключові підходи в аналізі взаємодії та взаємовпливу кіномистецтва й літератури, є своєрідним поштовхом для того, щоби, спираючись на філософсько-естетичні дослідження, зокрема, М. Бахтіна, О. Лосєва, не лише відрізнити, а й певним чином співвідносити спільні й відмінні риси реальної особистості автора-режисера (а отже творця) з рисами безпосередньо створеного митцем образу кінематографічного автора, що, спілкуючись з глядачем, творить і прагне постійного оновлення власної кінематографічної мови, яка й стає репрезентантом авторської індивідуальності кіномитця. Саме кінематографічна мова як світоглядна цілісність становить підґрунтя особистого стилю автора-режисера, системність якого не в останню чергу базується й на інтелекті художника, його вмінні аналітично мислити, виявляти здатність поєднувати загальне й конкретне, формуючи авторську кінематографічну картину світу. Проте, на переконання М. Бахтіна, «<...> образ автора – особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ, і він має свого автора, який створив його» [Бахтин 1979, с. 36].

Свого часу Ю. Ілленко як режисер-автор стверджував, що в процесі фільмотворення він, як правило, виступає сценаристом, оператором, режисером, хоч у титрах така своєрідна творча «тріада», може, і не відображена, однак самореалізацію митець відчував лише тоді, коли «задум і втілення кінематографічного образу належить» йому [Погребняк 1995, с. 13]. Тож прагнучи оволодіти, зазвичай, кількома професіями, кінематографічний автор (іноді маючи досить приблизні уявлення про літературну творчість, однак свято вірячи у власну геніальність) намагається максимально втілити омріяний задум і передовсім вдається до написання сценарію, нехай навіть у співавторстві. Щоправда, часом неповноцінний у літературному сенсі сценарій перетворюється на авторський фільм «для себе». Однак, на переконання О. Германа, «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди» [Герман 1990, с. 102].

Зазначимо, що як у літературі, так і в кіномистецтві проблема образу автора безпосередньо пов'язана з усвідомленням та оцінкою реципієнтом фільму як результату творчої кінематографічної діяльності, а також виявленням художньо-естетичної та філософської сутності кінотвору, визначення його буттєвого статусу. Тож, звертаючись до наукових розвідок М. Бахтіна, знаходимо підтвердження тому, що до проблеми образу автора слід підходити не тільки з позицій

лінгвістики чи літературознавства, але й із широких позицій загальної теорії мистецтв, філософії та естетики. Адже, на переконання Г. Чміль, «просякнута й кодована екраном Людина телематична починає думати й жити екранними образами, засвоює мову екрана, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви» [Чміль 2014, с. 11], яка, розширюючись і збагачуючись, наповнює життєвий досвід, набутий за допомогою екранних форм. Саме автор-режисер, створюючи на екрані відповідно до власного світосприйняття «динамічний нарративний текст (як у літературі), котрий реалізується засобами зображень (зримих іконічних знаків) і становить сутність кіномистецтва» [Лотман 2008, с. 46], презентує глядачеві суб'єктивну кінореальність. Однак слід узяти до уваги думку М. Антоніоні, котрий вважав: щоби не слугувало «відправною точкою кінофільму: роман, газетна хроніка чи власна фантазія – важливо лише те, як автор відбирає, стилізує, пропускає через себе життєвий факт» [Антоніоні 1986, с. 105].

У роботі «Характер аудіовізуального тексту та його параметри» Патрік Забалбескоа вказує, що таким слід вважати «повідомлення (телепередачу, відеокліп, фільм тощо), викладене в будь-якому вигляді й жанрі та призначене для одночасного візуального і слухового сприйняття» [Zabalbeascoa 2008, р. 21]. Отож, якщо розглядати фільм як кінематографічний або ж аудіовізуальний текст, то відповідно режисер-автор утілює себе, своє «Я» в кожному елементі його структури відповідно до власного світобачення та світовідчуття. При цьому на відміну від літературного автора, виражаючи тип автора-людини, його моральні орієнтири й духовні цінності, художньо-естетичні вподобання та смаки, кіноавтор іноді опиняється в ситуації, коли на екрані доводиться виявляти не лише власну національну своєрідність, а передовсім ту, котра властива героям твору й не тотожна авторській. Хоч, зрозуміло, що «шлях до розуміння особистості автора неминуче проходить через художнє сприйняття його твору» [Искусство 1979, с. 101].

У практиці світового кіно й авторського, зокрема, існують численні приклади, коли режисерові випадає унікальна нагода створювати кінострічки на нібито на чужому йому національному й ментальному матеріалі, в іншій країні, соціумі, мовленнєвому середовищі, зважаючи на те, що національний образ світу формується із цілісності національного життя, а мова відображає спосіб сприйняття світу, притаманний певній нації [Юдко 2011, с. 297]. При цьому слід враховувати, що, на переконання Н. Самутіної, авторському кіно властива принципова позанаціональність як своєрідна здатність «долати будь-які кордони на інтелектуальних підставах, а ще здатність фільму бути цікавим глядачам різних країн не як етнографічний факт, а як факт власної культури [Самутіна 2002, с. 52]. Тож за межами батьківщини з перемінним успіхом створювали фільми такі автори-режисери, як Чарлз Спенсер Чаплін, Рене Клер, Фрідріх Мурнау, Фріц Ланг, Альфред Гічкок та ін. Однак, на наше переконання, важливою, проте не достатньо дослідженою залишається роль режисера-автора в розвитку як національної, так і світової кінематографічної культури. Цю роль слід розглядати крізь призму несподіваних і водночас невтомних авторських пошуків (або переосмислень) і знахідок у галузі нових, ще не освоєних (чи то малоосвоєних) кіномистецтвом зображально-виражальних засобів, що стають плідним підґрунтям для розширення постановником уже існуючих меж і можливостей кінематографічної мови. Крім

того, означена роль автора визначається оригінальністю та своєрідністю творчої манери, стилю самовираження, позначеного потужною суб'єктивацією творчості, у якій з особливою силою проглядає «концепція життєвого світу художнього твору» [Зубрицька 2004, с. 127].

Водночас зазначимо, що в найкращих зразках авторського кінематографу такі шукання сприяють митцеві в тому, щоби, глибоко проникаючи в нову чи то ще маловивчену саме ним національну культуру, бути не просто оригінальним, а часом перевершувати роботи художників, які творять на добре знаному, багаторазово дослідженому матеріалі. Таким, приміром, постає наповнений індивідуально-авторською кіномовою фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», створений режисером (світогляд котрого потужно визрів на ґрунті національних традицій) з глибоким усвідомленням того факту, що картина світу певної нації формується за допомогою культурного спадку предків [Юдко 2011, с. 296], а відображуваний світ став досить вдалою спробою відтворити стан душі й розуму людини, якій вдалося доторкнутись до живлющого духовного джерела карпатської природи й життя гуцулів із невмирущими традиціями [Коваль 2004, с. 105]. Імовірно, це сталося тому, що митець як «універсальний геній» був, на думку Івана Дзюби, надзвичайно чутливим до національних світів, котрі були близькими для нього, а ще «він досить таки гостро відчував національний гніт» [Параджанов 2015, с. 206–207]. Тож вказана картини з її рідкісною достовірністю фольклорно-етнографічного матеріалу [Коваль 2004, с. 106], беззаперечно, є унікальним прикладом реалізації самобутнього авторського ідіостилю як сукупності зображувально-виражальних засобів, поєднаних у художньо-мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця [Вільчинська 2013, с. 191]. Створена вірменином (який народився в Грузії і «ніколи не втрачав зв'язку зі своїм національним корінням» [Оніщенко 2011, с. 212]) художньо-образна палітра кінострічки, у якій «доволі нікчемною справою було б паспортизувати окремі “національні моменти” чи “національні штрихи”» [Дзюба 2014, с. 19], дала змогу гучно та справді неповторно репрезентувати міжнародній кінематографічній спільноті не лише ідіостилю автора-режисера, розуміння якої зумовлює «усвідомлення його самого як творчої особистості, як людини» [Вільчинська 2013, с. 191], а й ментальність України в її дивовижній емоційній насиченості. «Унікальний талант Параджанова, – писала Н. Зоркая, – увібрав у себе і втілював на екрані поезику Закавказзя – у цілісності, у його унікальному сусідстві таких відмінних співзвучних національних культур. Особистісний первень цього художника був могутнім, здатним переплавляти у своєму горнілі найрізноманітніший життєвий матеріал. Світила такої яскравості одиничні, неповторні» [Зоркая 2006, с. 433].

Показово, що Мікеланджело Антоніоні, якому властива «споглядальна манера» [Мусієнко 2001, с. 189] і який досліджував «інтернальний світ індивіда», зазираючи у його внутрішній світ і вивчаючи думки й почуття, що супроводжують людину та керують нею, порушував у власній творчості питання «не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [Кульчицька 2000, с. 78], також частину авторських фільмів, «побудованих на аналізі миттєвості переживань» [Кудрявцев 1998, с. 227], створив за межами Батьківщини. Адже «розвиток кіномистецтва відбувається паралельно в різних

країнах і не обмежується тим, що прийнято називати «національною специфікою» [Трюффо 1985, с. 41]. Тож митець, якого «критика відносила до інтернаціональної авангардистської традиції» [Мусієнко 2001, с. 186], відчайдушно намагався проникати в пекучі процеси життя, відмовляючись від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його творчості італійського періоду [Антониони 1986, с. 26]. Однак з прикрістю можемо констатувати, що часом епатажні кінематографічні пошуки (зокрема у фільмах 1960-х років «Блоу-ап» – за оповіданням Х. Кортасара «Слина диявола», що являє собою абсурдний світ навиворіт, у якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються у свої протилежності [Золоева 2013, с. 152], чи то «Забрійски Пойнт») режисера-автора, котрий «творив екранні образи, сповнені неоднозначної багатовимірності, багатшаровості» [Мусієнко 2001, с. 186], не завжди «знаходили розуміння поза Італією» як серед публіки, так і вимогливої критики, яка закидала майстрові надмірну літературність і водночас асюжетність (натякаючи на широке коло художніх захоплень майстра); навмисну песимістичність (наголошуючи на переважно сумних кінцівках його фільмів); звинувачували в проповіді безвиході буття, людської некомунікабельності [Кульчицька 2000, с. 78].

Своє неприйняття стерильного унадмір цивілізованого світу технократизму, що попри зручність для людини машинізованого побуту унеможлиблює розвиток особистості, слухняної та не здатної самотійно мислити, діяти, Франсуа Трюффо демонструє у стрічці «451° за Фарингейтом». Показово, що від створеного у Великобританії фільму, у якому переважно були задіяні англійські виконавці, віє своєрідним беземоційним холодом чи то від самого туманного Альбіону, чи через пропоновані однойменним (у чомусь пророчим і нині досить актуальним) романом Рея Бредбері умови розгортання фантастичної антиутопії (зафільмованої, проте, у реалістичній манері), чи то від навмисного показового відходу режисера-автора від упізнаваного вишуканого й витонченого «французького» стилю.

У дещо протилежному напрямі слід розмірковувати й про унікальність авторської особистості Отара Іоселіані, що для світової кіногромадськості водночас постає як філософ, живописець, музикант, психолог, котрий чітко усвідомлює той факт, що картина світу є безпосереднім відображенням психології народу [Юдко 2011, с. 293]. Адже досягнути успіху у двох абсолютно не схожих за рівнем національної культури країнах вдавалось небагатьом кінематографістам, у котрих би кожна кіноробота переконливо свідчила про те, що головною постаттю, котра визначає зображальну форму кінострічки, завжди залишається режисер. Слушним щодо поняття “національна режисура” є, на наш погляд, цитування думки відомого театрального режисера Едуарда Митницького, адже екранні мистецтва все активніше проникають у сценічний простір, їх синтетична природа й, передовсім, техногенність дають можливість режисерам не лише насичувати сценічні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту [Погребняк 2017-б, с. 3]. Отож вказаний митець сприймає поняття «національна режисура» як «свідчення фахо-

вої обмеженості режисера, гадаючи, що йдеться про його психологічну, географічну, естетичну неспроможність вийти за межі звичайного соціально-історичного менталітету» [Митницький 1998, с. 19].

Примітним є той факт, що, змінивши 1984 року тоді ще радянську Грузію на цивілізовану Францію, режисер-автор зберіг свій стиль, а головне, свій власний погляд на світ. Крім того, незважаючи на те, що у Франції митець зняв більше фільмів, аніж на батьківщині, Іоселіані не вважає себе французьким режисером, відносячи себе до когорти таких режисерів-авторів, як Ч. Чаплін, Р. Клер, Ж. Віго. Показово, що в кінострічках, фільмованих як на околицях Парижа (приміром «Фаворити місяця», «Полювання на метеликів»), так і в африканському селі («І настало світло»), він залишається самим собою, таким, що не зраджує своїм естетичним принципам [Кудрявцев 1998, с. 138]. Адже «кожний фільм, – на думку О. Іоселіані, – це скоріш запис у щоденнику. Але запис, що торкається не фактів твого життя, а накопиченого та проаналізованого духовного досвіду. Це непрямі відповіді на запитання, котрі ставить перед тобою життя. Так поступово вимальовується та модель світу, що ти пізнаєш, виявляючи раніше не пізнані його грані» [Іенсен 2001, с. 47].

В ілюзорній дійсності, представленій на екрані, кіноавтор (іноді на підсвідомому рівні) прагне виявити й найбільш повно втілити онтологічну, соціальну, морально-естетичну, емоційно-психічну сутність людини. На цьому рівні авторський фільм слід розглядати як дієвий механізм «пізнання феномену людини та світу, який її оточує, а художні образи при цьому побудовані на вербальній, зображальній, звуковій чи пластичній імітації спостережуваних чи уявних об'єктів, процесів, колізій, відчуттів» [Флиер 2000, с. 231]. Прикметно, що авторський кіносвіт О. Іоселіані – це своєрідна колекція колоритних, іноді гротескових, а то й мерзенних представників людського роду, за мирською суєтою котрих митець неспішно спостерігає з неприхованою іронією, фіксує, здавалось би, найбільш незначні життєві дрібниці, поведінку героїв у їх природному виявленні, що «примушує піднесене перетворюватися в низьке, низьке – у піднесене» [Жукова Н. А. 2010, с. 103]. У цьому контексті слушною є думка М. Бахтіна про те, що свідомість героя, його почуття і бажання світу – предметна емоційно-вольова установка – з усіх боків, як кільцем, охоплені завершальною свідомістю автора про нього і його світ, самовисловлення ж героя охоплені й пройняті висловлюваннями про героя самим автором. Крім того, життєва (пізнавально-етична) зацікавленість героя в події відображає художню зацікавленість автора [Бахтин 1979, с. 76]. Досліджуючи авторський кінематограф О. Іоселіані, Ю. Богомолів, зокрема, відзначав, що «персонажі його кінострічок не знаходяться в полоні часу, вони скоріш у нього в гостях, адже в режисера, як і в його персонажів своєрідні стосунки з Вічністю. Дослідник вказував, що оскільки на переконання самого майстра людина приходиться у цей світ з великими надіями, але невдовзі розуміє помилковість своїх сподівань, то це й провокує її на одночасну ніжність і презирство до світу [Богомолів 1996, с. 8]. Своєю чергою, занурюючи своїх персонажів у численні комедійні ситуації та особливо не обтяжуючи їх словом, автор-режисер розмірковує про те, що кіно, як і цирк, має бути зрозумілим без слів самому ж майстрові:

зазвичай, «потрібні тільки музика й дії: жести, погляди, переміщення людей щодо камери» [Рутковский 2008, с. 16].

Важливо, що в кінотворі, що є своєрідним потоком авторської свідомості, як правило, митець об'єктивує власні уявлення про світ, по-своєму унікальну здатність, залучаючи особистісну систему духовних цінностей, створювати власну образно-візуальну (чи то кінематографічну) ілюзію реальності. Адже «екран, як будь-який інший знак, дозволяє здійснювати процесуальне та безпосереднє дослідження свідомості, виходячи з аналізу екзистенційних складників» [Чміль 2014, с. 14], тоді як майже в кожному кадрі ігрових фільмів О. Йоселіані в кращих традиціях документальної стилістики психологічно точно схоплена й передана емоційна атмосфера кінематографічної дії.

Прикметно, що кінострічки майстра, створені вже в перших десятиліттях нинішнього століття, доволі розмаїті за тематикою, однак переважно сповнені все більш мізантропічного й песимістичного авторського погляду на світ. При цьому кінематограф майстра досить зворушливий, позначений високохудожнім смаком, тактом, просочений загальнолюдськими цінностями. Сам же майстер в одному з інтерв'ю заперечував приналежність до мізантропів, пояснюючи це тим, що мізантроп не може займатися мистецтвом, при цьому справжній песиміст не здатний щось створити, оскільки без надії творчість не можлива. Водночас гра в песимізм, переконаний митець, властива мистецтву, що дає змогу перевірити, чи дійсно світ такий печальний [Матизен 2013-а, с. 523].

Отже, усі свої фільми О. Йоселіані створює з величезною любов'ю, а головне, терпінням і мудрістю світосприйняття. Оповідуючи певну історію, митець не дозволяє собі «підвищувати голос», проповідувати, вдаватись до моралізаторства, бо ж щиро вважає, що за допомогою кіно неможливо навчити чомусь, проте можна підбадьорити того, хто думає так само, як режисер-автор. Майстер упевнений, що фільм може сприяти тому, щоби глядач відчував, що хтось (а саме митець) думає так само, як він, а отже, не відчуває себе таким самотнім. Своєю чергою режисер, знаючи, що глядач так думає, відчуває, що його праця не була марною [Матизен 2013-а, с. 526].

Показовим для кінематографу режисера є і навмисне уникнення ним різкого викриття соціальних негараздів сучасного світу, котрий не влаштував його в радянському, не задовольняє і в західноєвропейському варіанті. Демонструючи в кожному фільмі свій глибоко суб'єктивний погляд на світ, режисер зазначає: «Того Парижа, про який я знімаю кіно, давно вже немає. Можливо, його ніколи й не було, як не було й тієї Москви, яка зафільмована Г. Данелією в кінострічці “Я крокую Москвою”. Можливо, ми населили міста тим, що знаємо про життя і людей, які існують тільки в нашій уяві й душі. Москва і Тбілісі порожніють, а Париж порожній уже давно, однак їх модель, залишена нам у спадок як спогади, має певну цінність і її можна відтворити на екрані» [Липков 1991, с. 38].

Як і в літературному творі, режисер у фільмі, виявляючи свою багатоаспектну сутність, може виступати й виступає передовсім як автор-творець, котрий у певний спосіб намагається продемонструвати власну оцінку відтвореної картини світу. Так, приміром, Г. Чміль у роботі «Кінематографічні світи Кіри Муратової», аналізуючи творчість режисерки, робить висновок, що «тема мистецтва –

ланцюг, протягнутий від першої до останньої стрічки митця, майстра, який виходить на авансцену чи заглиблюється в “підтекст”, промовляє “за кадром”, ніби за “другим планом”, але її оцінки присутні завжди, вони виражають не лише характерні особливості світосприйняття К. Муратової, а є її авторським почерком» [Чміль 2018, с. 222]. Нагадаємо, що творчість автора-творця попри досить відповідальний статус «організаційного центру» (за В. Виноградовим) передбачає колективний характер діяльності основних представників знімальної групи: оператора, художника, звукорежисера, композитора й, зрештою, акторів, що не заважає впізнавати конкретну авторську особистість (як-то Ф. Фелліні, Л. Вісконті, М. Антоніоні, І. Бергман, А. Вайда, К. Зануссі, К. Кесльовський, П. Альмодовар, О. Іоселіані, А. Тарковський, К. Муратова, Ю. Ілленко й ін.) у певному репрезентованому фільмовому матеріалі. Імовірно, це відбувається тому, що «кінематограф тиражує ідеї, прийоми, акторські маски, жанрові типи, що є природним, адже в цьому є певна частина авторства, – вказував Ю. Ілленко. Однак завжди існує своєрідна трансформація, тому досить складно визначити, що є авторським, а що – ні». Режисер пропонував порівняти кінематограф, приміром, «з музикою, у якій доведено абсолютне авторство композитора й поруч з тим існує майже безавторська художня діяльність – диригент, бо ж один пише твір – інший його виконує. Тоді як кінематографісти теж діляться на два такі основні типи: композитори й виконавці, що можуть блискуче тлумачити задум творця, претендуючи при цьому на певну частину авторства» [Погребняк 1995, с. 13]. Проте, на переконання Л. Брюховецької (з думкою якої ми не погоджуємося), «комерційний кінематограф не приймає авторської індивідуальності, нівелюючи як сам процес роботи над твором кіно, так і результат» [Брюховецька Л. 2011-б, с. 16].

Авторські фільми О. Іоселіані, відмітною рисою яких є достовірність у всьому їх різноманітті, можна піддавати неодноразовому перегляду, все глибше занурюючись у плін думок постановника, котрий, немов торкаючись оголеного нерва сучасного духовного життя, відкриває перед глядачем обриси суперечливого світу. Виходячи в площину етичного, митець сміливо вміщує своїх героїв у конкретне національне й соціальне середовище, навмисно не приховує упізнаваність їхньої поведінки та способу думок (ба навіть кепкує з них), тим самим доводячи, що думки, висловлені вголос (й автором, і героями) у чомусь втрачають свою силу, видозмінюються, підсвідомо проходячи низку інерційних психологічних бар'єрів [Церетели 1981, с. 149].

Крім того, вважаємо не випадковим, що сам режисер-автор, обрамлюючи кінострічки прологом та епілогом як прийоми кругообігу життя, в одному з інтерв'ю переконував, що кінематографічне зображення слід будувати за принципом музичної фрази й так, щоб воно «містило в собі певний настрій, стан, оскільки позбавлені внутрішньої музикальності кадри постають лише сухими символами, блоками, що виражають тільки подобу авторської думки, однак не вбирають у себе плоть і кров художнього образу» [Липков 1991, с. 42].

Показово, що, активно творячи й розвиваючи авторську кіномову, О. Іоселіані не вважає літературу «наріжним каменем» кінематографу, на який він спирається в побудові й розгортанні в часі та просторі фабули, сюжету, дії. «Кінема-

тограф, – на думку митця, тому й названий десятою музою, бо є особливим мистецтвом, мову високохудожніх творів котрого неможливо відтворити вербально без втрат. Будь-який словесний переклад кінематографічного тексту буде немічною спробою інтерпретації того, що виражено на екрані. Однак існує кінематографічна мова більш мізансценічного порядку. До мізансцени, зазвичай, вдавався, Чаплін. У його фільмах дія виражена мовою мізансцени» [Иенсен 2001, с. 43–46.].

У своїх фільмах-притчах, з властивою їм хиткою двоїстістю, нестійкістю, О. Йоселіані як серйозний аналітик прагне позбавити кінематограф від згубної для його естетики залежності таких літературних прийомів, як: хитромудре, розгалужене сюжетотворення, кульмінаційні сплески, інтригуючі розв'язки тощо. Тоді як І. Дзюба переконаний, що «художники, у яких сила наочного уявлення поєднується з тяжінням до глибокої філософічності, охоче зверталися до теми притчі, форми притчі, мотивів притчі» [Дзюба 1989, с. 3]. Отож використання режисером притчевої структури кінотвору (важливим атрибутом котрої є здатність проводити чітку межу поміж істинним і хибним, моральним і порочним, «піднесеним і низьким, прекрасним та огидним, при цьому утверджуючи перше й осуджуючи або відкидаючи останнє» [Гадамер 1991, с. 124]) було для нього закономірним і природним. Адже в тематико-пізнавальному сенсі обраний ним жанр базувався на чітко сформульованій морально-етичній проблемі самоідентифікації людини: цей аспект обов'язково актуалізувався і розкривався у філософському контексті, до того ж, являв собою ще й певне художньо-естетичне завдання, яке автор вирішував відповідно до власних життєвих і мистецьких принципів. Тоді як морально-філософські теми, до яких звертався у своїх фільмах О. Йоселіані (з його прискіпливою точністю у відтворенні реального середовища й тяжінням до високого узагальнення), найбільш органічно майстер вживлював саме в жанр притчі. При цьому Ю. Ілленко вважав, що «з формальної позиції жанр можна визначити як постійне специфічне угруповання засобів, художніх прийомів з певною домінантою, але значення та влада жанру над твором значно більша, ніж угруповання прийомів». Талановитий режисер і теоретик дотримувався тієї точки зору що із жанру, що є типовою формою цілого твору, цілого висловлювання, виходить поетика, тоді як насправді «кожен твір існує лише у формі певного жанру» [Ілленко 1999-а, с. 179].

У контексті наших розмислів про образ автора в кіно вкажемо, що О. Йоселіані, з притаманною йому сумною авторською іронією, навколишній світ розглядає та часом інтуїтивно відтворює кінематографічними засобами крізь магічну призму поета-філософа. Щоправда, з властивою йому тонкою іронією митець може доручити роль автора-філософа навіть екзотичному птахові марабу (як у кінострічці «Істина у вині»), що вільно блукає розкішним аристократичним особняком і ніби дивується тій суєті, у якій змушені жити люди. Хоч «кіно, на думку П.-П. Пазоліні, – це мова художня, а не філософська. Воно може бути притчею, але не прямим вираженням концепції [Pasolini ER]. Проте фактично кожний фільм О. Йоселіані – це поетична мрія кіноавтора про світ, очищений від скверни сучасного цивілізованого суспільства, представлений як зіткана з тонкої кінематографічної тканини притча, забарвлена вишуканим гумором. Авторський кіне-

матогграф режисера (як своєрідна система різноманітних зв'язків людини зі світом, що постають безперервним ланцюгом нових ще не достатньо вивчених відтінків) поліфонічний: у ньому з гіркотою відображено всю повноту буття і водночас його безумство, абсурдність, які можна тільки констатувати, а не засуджувати.

Подальші роздуми щодо образу автора в кіно наводять нас на думку, що кінематографічному авторові (на відміну від літературного) не довелося болісно переживати момент перетворення «із усезнаючого спостерігача на свідка й учасника подій» [Зубрицька 2004, с. 121]. При цьому режисер-автор, світосприйняття якого матеріалізується в площині кадру, може перебирати на себе й функцію автора-оповідача – того, хто стоїть за фільмом і веде оповідь. Зрозуміло, що фільмовий автор-оповідач не може бути сторонньою особою у своєму творінні, але водночас його не завжди слід ототожнювати з ліричним героєм, у ролі якого в кіно також може виступати кіноавтор.

Так, у кінострічці «Червона пустеля», що порушує екзистенціальну проблематику втрати сенсу життя [Золоева 2013, с. 151], «постає трагічна опозиція екзистенціалізму: я та інший. І все послідовніше звучить уже сартрівський “мотив”: пекло – це інші» [Мусієнко 2001, с. 188], Мікеланджело Антоніоні разом актрисою М. Вітті презентують образ жінки, яка поступово втрачає зв'язок з дійсністю і тривожно занурюється в нестерпну самотність [Золоева 2013, с. 151]. При цьому режисер-автор «дивиться на світ очима своєї невротичної героїні, переживаючи події через її “погляд” (цього разу це виходить за межі суто клінічного випадку: оскільки вже була здійснена спроба самогубства). За допомогою цього стилістичного прийому Антоніоні вивільнив свій більш реальний механізм свідомості: він нарешті зміг показати світ так, як він його бачить на власні очі, замінивши для цього бачення світу невротичкою на своє власне, естетське бачення: заміна блоків була виправдана можливістю аналогій між цими двома точками зору» [Pasolini ER]. Сам М. Антоніоні, фільми якого вирізнялись вишуканою композицією кадру, вважаючи героїв власних кінострічок «окулярами, крізь котрі автор дивиться на реальність» [Антониони 1986, с. 175], був переконаний: «Ми є персонажами своїх власних фільмів настільки, наскільки віримо в те, що знімаємо. Але між нами й нашими персонажами завжди стоїть фільм, тобто уповні конкретний, певний та очевидний факт, якась духовна і фізична дія, котра недвозначно свідчить про те, що ми – це ми, яка звільняє нас від абстракцій і не дає нам відірватись від землі» [Антониони 1986, с. 119]. Іншу думку розвиває І. Беленький, вважаючи, що автор-режисер, стрічки якого «являють собою низку подій, котрі уособлюють рух життя, безглуздий і хаотичний» [Золоева 2013, с. 153], не ставив завдань «зрозуміти своїх героїв, його завдання протилежне – показати неможливість зрозуміти їх. Тому в його фільмах навколишній світ, населений начебто тими самими людьми, що й реальний, раптом виявляється таким не схожим на реальність, що виникає враження, нібито дія відбувається на іншій планеті» [Трюффо 1985, с. 41]. Своєю чергою О. Мусієнко переконана, що близькість смерті в кінострічках майстра «свідчить, що розгубленість героїв Антоніоні перед життям має характер метафізичний, екзистенціальний. Почуття до іншого дають можливість відійти від тієї самотності, що переживає людина віч-на-віч з вічністю в нашому секуляризованому світі» [Мусієнко 2001, с. 188].

Розмірковуючи про нехай умовну присутність автора в кадрі, можемо, при-міром, вказати, що в кінострічці «Тіні забутих предків» С. Параджанова не лише «відчувається присутність камери, але й тієї людини, яка саме так бачить світ крізь камеру. Здається, ця людина-спостерігач є присутньою безпосередньо в сю-жеті, і ми бачимо все це її очима. Також видно, що все, що ми бачимо, режисер уже ретельно переосмислив» [Кіно 2003, с. 48]. Водночас у фільмах Ю. Ілленка ми можемо спостерігати часом латентну присутність і дієвість невидимого героя, що втілює авторську позицію. Незримого героя можна розглядати як образ ав-тора, що є оригінальною прихованою «ниттю», котра поєднує зміст і кіноформу. На наше переконання, вказаний режисер-автор у своїх картинах виступає не сто-роннім спостерігачем, а латентним персонажем своєрідного «четвертого надсю-жетного виміру», що чи не найбільш цікаво спостерігати у фільмі «Лебедине озеро. Зона», де непримітний «герой» виникає в ключових епізодах. Такими є епізод побачення в пошматованому символі соціалізму Жінки й Людини, де іс-нує невловима присутність Хлопця, який заважає жаданій зустрічі, і перманентна наявність «четвертого» персонажа; епізод у небіжницькій у проникливій «крас-номовній» статисти Військового – Людини – Служниці моргу, що піддаються при-скіпливому виваженому погляду «четвертої» діючої особи – автора-режисера; епізод у дворі в'язниці із застиглою за ґратами Людиною, що в безвиході вкоро-тила собі віку, В'язнями, вдоволеними прогулянкою, безликим Охоронцем і «по-глядом» прихованого героя, а отже автора, який, на думку шведського кінокри-тика Гуннара Бергдала, «виявляє схильність до християнського символізму – зо-крема у фінальних кадрах своєрідного “розп’яття” головного героя на табірному дроті <...>, коли невірники мають вигляд людських істот, але такими вже не є» [Кіно 2003, с. 32]. Отож непримітний, але відчутний герой стрічки «Лебедине озеро. Зона» представляє «хід авторської думки, скріплює непросту конструкцію твору, дає можливість глибше зрозуміти його, зокрема, складний баланс реаль-ності і вигадки, документа й фантазії» [Carrol 1991, 16]. При цьому ніби й непо-мітного «четвертого» героя, імовірно, бачить і відчуває глядач, хоч не завжди з ним згоден. Тоді як Ю. Ілленко в одному зі своїх програмних виступів утвер-джував власне переконання, що режисер, ставлячи проблему «руба», обов’язково має «нав’язувати глядачеві свій погляд» [Лемешева 1987-б, с. 37]. Артикулюючи творче кредо, Ю. Ілленко тим самим ніби відчиняв двері своєї творчої лаборато-рії пошуків зображально-виражальних засобів, за допомогою яких міг відтво-рити естетику власного світосприйняття і спробувати авторитетно «нав’язати» її глядачам, перетворивши її із суб’єктивно-індивідуального в загальнозначуще мистецьке явище. Така авторська позиція певним чином суголосна розмислам Інгмара Бергмана, котрий був переконаний, що «фільм зовсім не страждає від того, що художник руйнує ілюзію реальності, від того, що перешкоджає схильності глядачів до ілюзії і відсилає їх до кіно як такого, адже це чудово – пробуджувати публіку для того, щоб знову заглиблювати в драматичні події» [Bergman 1968, p. 27].

Аналізуючи образ автора в кіномистецтві, припустимо малоімовірність того, що французький критик Еміль Геннекен міг свого часу (ще до офіційного винаходу кіно) передбачити, що його спроби виявити специфіку літературного

твору через вплив автора на суспільство (виходячи з психологічних особливостей постаті письменника-автора, котрий завжди знаходить безпосереднє відображення у власних творах, бо ж «художній твір діє тільки на тих, чийм виразом саме є») стануть корисними й у вивченні подібної взаємозалежності в авторському кінематографі. Адже режисер-автор і його творіння – фільм – також знаходяться в подібному взаємозв'язку, а думка французького вченого, що «в самому творі й тільки в ньому необхідно шукати вказівки тому, хто хоче вивчати особистість художника» [Геннекен 2011, с. 36–37], стане містком, що слугуватиме розкриттю суті синтетичної природи кіномистецтва, де постать автора визначається оригінальністю та своєрідністю творчої манери, стилю самовираження, позначеного потужною суб'єктивністю творчості, у якій з особливою силою проглядає «концепція життєвого світу художнього твору» [Зубрицька 2004, с. 127].

Підбиваючи підсумок нашим міркуванням, відзначимо, що вивчення образу автора в кіно, частково розглянуте нами й у попередніх розвідках [Погребняк 1995; Погребняк 2012; Pogrebniak 2014; Погребняк 2017-б; Погребняк 2019; Погребняк 2020-а], потребує використання міждисциплінарних підходів, які дозволять уточнити й доповнити сутнісне розуміння авторства в кіномистецтві.

2.2. Автобіографізм у кіномистецтві

У контексті дослідження особливостей кінематографічного авторства в системі «автор – фільм – глядач» виникає потреба проаналізувати явище автобіографізму, що дасть змогу підсумувати події і вчинки з позицій часу як одного з важливих складників авторського кіно. Адже нині йдеться про те, щоби режисерові навчитися проєктувати на екрані пам'ять людини. Саме в цьому руслі варто говорити, був переконай М. Антоніоні, про автобіографію як «можливість розповісти в кольорі власне життя – крізь кольорове бачення передусім, а не за допомогою слів» [Антониони 1986, с. 211].

Словникова література дає різні визначення автобіографізму (від грецького *autos* – сам, *bios* – життя, *grapho* – пишу). Досить точним, на наш погляд, видається тлумачення цього поняття І. Карповим як своєрідної трансформації автором власного «життєвого матеріалу» в напрямі своєї екзистенціальної сфери, свого емоційного комплексу й бачення людини [Карпов ЭР]. Тоді як Т. Кохан вказує, що «поняття “автобіографія” фіксує певний літературний жанр, завдання якого полягає в описі власного життя і розкритті процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин». Дослідник додає, що «автобіографія дозволяє систематизувати основні етапи життя людини й виокремити найголовніші та найпоказовіші з них» [Кохан 2017, с. 212].

Корисним вважаємо те, що польське видання «*Slownik literatury polskiej XX wieku*» [Czerminska 1992, s. 52] репрезентує та розкриває сутність мемуарів, автобіографії, спогадів, щоденника як основних жанрових різновидів автобіографічних форм. У роботі «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» О. Оніщенко, досліджуючи проблему біографізму в гуманітарному просторі Європи, вказує на її досить тривалу історію, що «бере свій початок від античної філософії і, зокрема, від відомого трактату Діогена “Про життя, вчення і вислови

видатних філософів” і “Паралельних життєписів” Плутарха». Дослідниця переконана, що наступний етап вирішення означеної проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім зі славнозвісною працею Жд. Вазарі «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих». Авторка відзначає, що в умовах XVIII століття розвідки на теренах біографічної проблематики здійснював Дж. Босвел («Життя Самюеля Джонсона»), а на початку XIX – Емерсон і Карлейл розробили концепцію «універсального біографізму». Крім того, О. Оніщенко зосереджує увагу на тому факті, що в середині XIX століття в теоретичний ужиток входить визначення «біографічний метод», пов’язаний з науковою спадщиною Ш. Сент-Бева [Оніщенко 2011, с. 77–78]. Ми ж додамо, що інтерес до проблеми біографізму у творчості виявляли також І. Тен, Р. Барт, А. Моруа, М. Фуко, М. Бахтін, котрий у роботі «Автор і герой в естетичній діяльності» підкреслює, що «образ автора – це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ, і він має свого автора, який створив його. Образ оповідача в оповіді від “Я”, образ автобіографічного твору (автобіографії, сповіді, щоденники, мемуари тощо), автобіографічний герой, ліричний герой тощо». Водночас учений артикулює думку, що «всі вони вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини (як особливого суб’єкта відображення)», але водночас виступають зображеними образами, які «мають свого автора, носія створюваного ним начала». Це дає змогу говорити про такого собі «чистого автора, на відміну від автора частково зображеного, показаного, який входить до твору як частина його» [Бахтін 1979, с. 19–20]. Отож наведені розмисли науковця дають підстави стверджувати, що він чітко розмежовує жанри біографії, автобіографії та самозвіту-сповіді саме на основі відмінностей у взаємодії автора й героя. Тоді як автор у біографії найбільш наближений до її героя, і в певний момент ця біографія перетворюється на автобіографію, бо її герой стає настільки близький авторові, що вони можуть обмінятися місцями [Назарова 2013, с. 205].

Оскільки проблема автобіографізму в екранних мистецтвах досліджена недостатньо мірою, це зумовлює потребу звернутися до робіт літературознавців, щоб використати досвід аналізу автобіографічного літературного тексту в аудіовізуальній сфері. Так, приміром, вважаємо корисними наукові розвідки А. Горбунової, котра, вивчаючи форми виявлення автобіографізму в літературній творчості, робить слушні висновки, що можуть бути корисними в аналізі авторської кінотворчості, бо ж відомо, що екранний твір можна розглядати як кінотекст.

Дослідниця виділяє такі форми прояву автобіографізму в літературному тексті:

- проєкція психології, душевних якостей, іноді й особистісних особливостей автора на образи-характери героїв твору;
 - сюжетно-подієвий зв’язок між біографією авторського “Я” і його героїв (героя);
 - наявність основних мотивів, ситуацій, що мають повторюваний (лейтмотивний) характер і також виявляють прямий або символічний зв’язок з особистістю (життям) автора, що згодом набуває форми художньо-сислової закономірності.
- Авторка переконана, що автобіографізм у творі може проявлятися як:
- осмислення, усвідомлення життя – функція рефлексії, вилучення досвіду;

– прогностична функція автобіографізму (що, на думку літературознавця, передбачає проєктування автором своїх думок, почуттів, переживань і дає можливість оцінити те, що відбувається збоку й припустити подальший розвиток подій. Тобто за допомогою самоаналізу і його вираження в наративі автор нерідко передбачає подієву лінію власного життя;

– підтвердження достовірності викладених у тексті подій;

– виправдання свого життя, свого досвіду (факультативно) [Горбунова 2014, с. 16].

Виходячи в кінематографічну площину й розглядаючи режисера-автора як суб'єкта пізнання світу та наратора, як творця кінематографічного твору, здатного до самоаналізу, а також оцінюючи відповідний характер сприйняття цього твору (фільму) глядачем, можемо виявити ознаки автобіографізму в кінотворчості одного з фундаторів української моделі авторського кіно Олександра Довженка. Адже, на думку Т. Манна, «у творчості загалом є свої лейтмотиви, за допомогою яких автор намагається встановити єдність творчої біографії <...>, зробити відчутним присутність цілого в кожному окремому творі» [Манн Т. 1960, с. 155]. Тому сприяє і відома, насичена глибокими філософськими роздумами про долю народу й України автобіографічна література митця («Автобіографія», «Щоденникові записи», «Зачарована Десна»), що «дає можливість дослідникам подивитись на творчість Довженка в різних видах мистецтва його оком, крізь призму самопізнання автора» [Пашкова 1994, с. 18]. У цьому контексті варто звернути увагу на те, що «щоденник передбачає поглиблений інтерес до духовного світу людини, більший чи менший ступінь відвертості, що орієнтується на особистий життєвий досвід автора, автобіографічність. Для автора щоденника саме особисте “Я”, його душевний стан стають предметом самоспостереження та самоаналізу» [Сусов 1988, с. 20], а завдяки автобіографізму щоденники відрізняються підвищеним ступенем авторської рефлексії, хоч можуть отримувати й додатковий заряд з боку автора, його творчої енергії та ніби притягувати до себе елементи вимислу [Горбунова 2014, с. 16]. Водночас вважаємо доцільним навести думку В. Скуратівського, котрий вважає, що щоденник О. Довженка, «усний епос монологів, реплік <...> вражає своїм лютиєм, до останнього полемічного градусу! – несприйняттям світу, який йому випав» [Скуратівський 2017, с. 163]. Своєю чергою С. Тримбач у роботі «Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації» вказував, що щоденникові записи перетворилися «для Довженка на форму щоденної роботи зі словом. Саме щоденник стає для Довженка – у часи потрясінь й опали з боку державних чиновників і багатьох представників радянської інтелігенції головним “знімальним майданчиком”. Саме тут “знімаються”, “фотографуються” і стверджуються його найсокровенніші мислеобрази й миследіяння» [Тримбач 2013, с. 245–246].

Звернувшись до фільму «Арсенал», підтвердимо відомий факт достовірного й ретельного відображення майстром трагічних подій, що мали місце в його особистому житті. Адже в «кінострічці було відтворене повстання проти Центральної ради, яку Довженко сам же й захищав у 1917–1918 роках. Ця концесія, як видно із натяку в його “Автобіографії”, завдала йому “великого болю”. А проте Довженко показав красномовними експресіоністичними засобами красу й силу української людини, що невмируще стоїть в осередді самої смерті» [Антологія 2007, с. 16].

В «Арсеналі» глядач ще не відчує трагізму долі й того болісного невдоволення життєвими реаліями, у яких вимушено опинився митець (як-от у фільмі «Мічурін»), проте глибинність особистісних переживань, візуалізована майстром у художньо-образній структурі кінотвору, дає підстави констатувати присутність в авторській кінотворчості О. Довженка елементів сповідальності. Це свідчить про те, що там, де «виникає спроба автора зафіксувати себе самого в покаючих тонах у світлі моральної повинності, виникає перша істотна форма словесної об'єктивації життя та особистості (особистого життя, тобто без відволікання від її носія) – самозвіт-сповідь» [Бахтин 1979, с. 26]. Таке явище в мистецькій творчості, без сумніву, має безпосередній зв'язок з особистим життям автор-режисера, його духовним станом у «своєму вкрай песимістичному видноколі» [Скуратівський 2017, с. 163]. Хоч, на переконання М. Бахтіна, «ідеальну історію автор розповідає нам тільки в самому творі, а не в авторській сповіді» [Бахтин 1979, с. 31]. Закцентувавши увагу на деяких елементах сповідальності європейського авторського кінематографу, відмітимо слухність думки О. Суркової, у якій авторка підкреслює, що сповідь у християнському розумінні – це спроба найповнішого та нескінченного каяття в недосконалому не тільки своїх дій, але навіть думок. Якщо ж говорити про сповідь як художній жанр, то вже давно були відзначені його двозначність і лукавство [Суркова 2012, с. 187]. Таким чином, можемо припустити, що кожний фільм є певною мірою сповіддю, оскільки в нього митець вкладає себе, свої думки, почуття, уподобання. Водночас сповідальною не може бути кінострічка, яку створив «режисер безпристрасно, абстрактно, з холодною душею» [Рязанов 1995, с. 493]. Так, приміром, не уникнула щирого егоїстичного бажання специфічної сповіді у своїх фільмах і Кіра Муратова, яка, максимально дистанціюючись і спостерігаючи за всіма своїми героями, обов'язково з однакової відстані й змушуючи глядача зробити свій вибір, свідомо відволікає публіку від співчуття. Адже, створюючи твір, «митець, – на думку Сімони де Бовуар, – творить себе заново й тим самим виправдовує своє існування» [Бовуар 1992, с. 141]. Однак сповідається авторка через своїх кіногероїнь (котрі не поспішають виявляти свій істинний стан) не те що з «холодною», а просто таки з крижаною душею. До того ж, якщо в ранніх фільмах мисткині постають героїні, які намагаються знайти себе, самоідентифікуватись у ворожому їм світі (а тому й ставлять як собі, так й оточенню численні риторичні запитання), то в картинах 1980–1990-х років і пізніших персонажі, репрезентуючи риси авторки, водночас старанно приховують їх.

Протягуючи вервечку думок від творчості О. Довженка (котрий писав на схилі життя сумні сповідальні рядки: «Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію <...>. Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитися <...>» [Довженко 1994, с. 86]) в кінематограф другोї половини ХХ – початку ХХІ століття, зазначимо, що сповідальне начало творчості можемо відшукати й у фільмах Юрія Ілленка – одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно. Специфіка авторського кіно дозволяє авторові-постановнику, досліджуючи дійсність і відображаючи її, нетипово (а іноді й епатажно) виражаючи свою особистість, перебувати в іншій, відмінній від публіки

системі координат, тобто поза межами кадру. Однак дозволимо собі зазначити, що присутність автора-режисера завжди відчутна у створеному ним кінофільмі, адже з особистістю автора пов'язана відмітна риса художньої творчості – суб'єктивність. С. Пензін вказує, що «відверту суб'єктивність, коли автор не приховує власної присутності у творі, прийнято називати автобіографізмом» [Пензін 1984, с. 110].

Певною мірою автобіографічним у кінодоробку Ю. Ілленка є фільм «Мріяти і жити», задуманий постановником як сповідь перед своїм глядачем (на жаль, не оцінений належним чином ані критикою, ані публікою). «Ідея якраз тепер, у момент кризи, виступити зі “сповіддю”, тобто написати автобіографію, видається мені придатною і прийнятною <...>. Кожне людське життя єдине у своєму роді й водночас найбільш значиме, адже в кожній особистій долі, кожній індивідуальній формі відображається <...> драма певного покоління <...>, певного народу <...>, певного часу», – читаємо в німецького письменника Клауса Манна [Манн К. 1991, с. 432]. Такий же симптоматичний запис міг би зробити у своєму щоденнику і Ю. Ілленко, адже духовну й творчу кризу, що охопила художника в 1970-х роках, кінорежисер спробував перебороти, обравши її темою своєї стрічки «Мріяти і жити». У книзі «Українське кіно: проблеми одного покоління» Л. Лемешева відзначала, що «це була спроба чесного самоаналізу: адже за кризою певної форми криється криза якихось визначених відношень зі світом» [Лемешева 1987-б, с. 43]. Своєю чергою І. Бергман кризу власного нетривалого шлюбу з Еллен Лундстрем, цілковиту руйнацію складних сімейних стосунків відтворює у фільмах «Спрага» та «До радості».

Розвиваючи міркування щодо біографізму та самоаналізу в авторській кінотворчості, наведемо думку О. Оніщенко, котра вбачає відмінність між вказаними поняттями, що полягає в «коментуванні самою людиною фактів свого життя, що, вочевидь, є надзвичайно складним і з психічної, і з моральної позиції, а отже, самоаналіз, вочевидь, є привілеєм виняткових особистостей» [Оніщенко 2011, с. 170].

Відзначимо, що знання деяких біографічних подробиць постановника дійсно допомагає «розібратись у примхливих хитросплетіннях сюжету» [Довженко 1984-б, с. 16], однак не допускає в реальність його повноцінного існування. У фільмі «Мріяти і жити» Ю. Ілленко представив суб'єктивний образ реальності, замішаної, як і в будь-якої пересічної людини, на певних складних психологічних комплексах, часом досить прозаїчних проблемах. При цьому «творчий портрет автора домальовує індивідуальна біографія, соціальне, політичне, культурне життя країни» [Чміль 2003, с. 243].

Розповідаючи вустами головної героїні (актриси, яка «відчуває депресію, втративши можливість самоідентифікації» та здійснює, на жаль, марну подорож у рідне село, поїздки, що «не допоможе уникнути процесу поступового осягнення нею своєї самотності» [Зубавіна 2001, с. 70]) свою власну, старанно приховану історію переживання творчої кризи режисер-автор як «носії напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя і цілого твору, трансгредієнтного кожному його окремому моменту» [Бахтин 1979, с. 46], намагався привернути увагу глядача до вічних проблем буття через долучення до свого «коріння». При цьому помічено, що «пряма мова в кіно відповідає “суб'єктивній точці

зору”, адже в прямій мові автор відходить убік і передає слово своєму персонажеві» [Pasolini ER]. Показово, що всякий раз Ю. Ілленко ставить окремих персонажів (цікавих митцеві своїми особистими конкретними прикметами) у деякий загальний макрокосм, де кожному поруху людини втворює поступ історії (будуть це пошуки Марією близької людини та «щира радість, з якою вона зустрічає свою давно загублену матір, але фактично водночас втрачає її» [Зубавіна 2001, с. 70], чи висвітлення з допомогою серії малюнків і колажів подій у Чилі). Зазначимо, що Ю. Ілленко як кінематографічний автор, котрий «не тільки бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо і всі герої разом, але й більше від них» [Бахтин 1979, с. 20], зазвичай, не виявляв прямого інтересу до індивідуальної людської психології, оскільки його творчі пошуки завжди були зосереджені на відтворенні тісного тандему історії і людини, котра могла виступати або жертвою, або вершителем історії.

Прикметно, що Кіра Муратова вважала біографічним фільм «Чутливий міліціонер». У ньому, на перший погляд, складно знайти такі ознаки, проте в одному з програмних виступів режисерка зазначала: «В “Астенічному синдромі” відбувся викид. А потім я подумала: що ж мені робити? Про що мені далі говорити? Адже я вже все сказала своєму глядачеві. Я довго перебувала в глухому куті, волила сама до себе й мовила іншим, що не знаю, що мені далі робити. Іти в жанр? У формі шукати зміст? І тоді я пішла в картину «Чутливий міліціонер», що була, на мій погляд, рожевою казочкою про доброго дядька міліціонера, який хотів мати дітей і знайшов їх у капусті. Більше таких криз у моїй творчій біографії не було, скоріш сходинки» [Муратова 1999, с. 85]. На думку ж Д. Золоевої, «якщо в попередніх фільмах естетика абсурду реалізувалась переважно в площині змісту, загального настрою, лише частково торкаючись формальних настроїв, то в подальшій творчості режисера вона панує над усім простором стрічки» [Золоева 2015, с. 92].

Повертаючись до творчості Ю. Ілленка, вкажемо, що у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу», який деякі кінокритики називали автопортретом кіномайстра, адже одним з лейтмотивів є «символ приниження – голий Мазепа, який мчить верхи, прив’язаний до коня, однак герой картини не є жертвою». На думку Ю. Шевчука, оскільки в цьому символі було закладено подвійну суть і передусім возвеличення вільної людини, то образ прив’язаного вершника, який мчить через хащі, слід трактувати «як символ постійної небезпеки, кари за те, що живеш вільним, не хочеш коритись обставинам» [Шевчук Ю. 2005, с. 59]. Творче життя митця і справді було сповнене принижень, коли забороняли до показу й клали на сумнозвісну «полицю» його стрічки «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», а вихід на екрани фільму «Білий птах з чорною ознакою» припав на час, коли «злам в історичній долі всієї течії українського поетичного кіно <...>, – зазначав С. Безклубенко, – стався саме на “Білому птасі...”, підбитому зненацька на злеті». Дослідник з прикрістю відмічав, що «хоч гордий і прекрасний птах усупереч усьому піднявся в незнані для українського кіномистецтва з часів О. П. Довженка висоти, він там якось ніби розтанув, щез <...>, принаймні з обріїв української культури зник на довгий час, наче й справді відлетів у вирій» [Безклубенко 1995, с. 73]. Приниженням режисера було й відлучення його від професії та загально кінопроцесу в 1990-х роках. «Режисер мав би знімати – а не дають! –

пише С. Марченко. – Режисер – особлива професія, це передусім енергія, атомний реактор, завжди заряджений на всі сто. І якщо його зупинити, пролонгувати, він може закипіти, вибухнути, згоріти» [Марченко С. 2011, с. 243]. На цікавий факт вказував в одному з інтерв'ю і сам Ю. Ілленко: «Це може здаватися трохи прямолінійним, однак у мене в московській школі було прізвисько “Мазепа”» [Нестор-Науменко 2008, с. 17].

Називаючи з певною часткою ризику кінострічку «Молитва за гетьмана Мазепу» автопортретом режисера, пропонуємо дослухатись і до такої думки: «Чи можна вважати цей фільм автопортретом? Якоюсь мірою так, якщо не знати нічого про Мазепу або знати про нього зі шкільного підручника радянських часів та поеми О. Пушкіна «Полтава». Україна аж на десятому році незалежності спромоглася звернутися до цієї постаті в кіно. Сам факт звернення до Мазепи, якого за вказівкою Петра було піддано анафемі, – це вже вчинок», – пише Л. Брюховецька в роботі «Кіносвіт Юрія Ілленка» [Брюховецька Л. 2006-а, с. 50].

Відзначимо, що автобіографізм, котрий не можливий без попереднього авторського самовиховання, у кінодоробку художника може проявлятися не тільки у висвітленні якихось певних фактів власного життя. Це може бути умовна «присутність» автора-оповідача або ж особливе ставлення до героїв [Довженко 1963, с. 18], про що досить влучно говорив американський письменник Френсіс Скотт Фіцджеральд: «Я вбираю в себе людей, змінюю своє уявлення про них, а потім зображую заново. Усі мої герої – це повністю Скотт Фіцджеральд» [Тернбул 1981, с. 244]. Слушним є і твердження, що в мистецькому творі відображається «сам митець, його уявлення про світ, асоціативно-образне мислення, емоційність, особиста доля, темперамент» [Довженко 1984-б, с. 98]. Підтвердження сказаному знаходимо у швейцарського філософа культури Карела Густава Юнга, який зазначав: «Усі мої ідеї і всі мої зусилля – це я, тож автобіографія – це лише крапка на “і”» [Юнг 2003, с. 12]. Водночас дещо несподіваними здаються одкровення російського режисера-автора Олександра Сокурова, котрий зізнавався, що, не маючи необхідності ілюструвати своє особисте життя (надто елементарне, на переконання майстра, і таке, що ніщо в ньому не може слугувати предметом кінотворення) намагається ніколи не робити в кіно нічого такого, що стосувалося б його особистих вражень чи переживань [Матизен 2013-б, с. 626]. Натомість Мілош Форман – чеський і американський режисер – у книзі «Коловорот» згадував, що, знімаючи у фільмі сцену, що перегукується з власним життям, художник завжди має шанс зробити її більш правдоподібною, змусити її зазвучати глибше. Майстер вказував, що ніколи не знімав суто автобіографічні фільми, проте в усіх його картинах «повнісінько прямих і непрямих асоціацій з різними темними подіями» його життя. Так, приміром, у кінострічці «Вальмон» «є сцена, коли герой намагається справити враження на жінку, до якої залицяється, кинувшись в озеро». Він вдає, що тоне, але це не спрацьовує, і жінка йде. Згодом, повернувшись до своєї кімнати, весь промоклий, смішний, вкритий ряскою, герой стикається з іншою жінкою, імовірно, найголовнішою в його житті. Цей епізод, слід розглядати як далекий відгомін невдалого залицання майбутнього митця до «Марти Ф» [Форман 1999, с. 16].

Елементи автобіографізму віднайдемо й у творчості метра італійської моделі авторського кіно Федеріко Фелліні, котрий, як вказує режисер і сценарист Брунелло Ронді, завжди йде на ризиковане ототожнення себе з персонажем і, бачачись, спостерігає, як створений ним герой оживає. Кіноавтор не втрачає до нього інтересу, навіть у тому разі, коли вигаданий персонаж змушує його страждати й мучитися [Фелліні 1968, с. 147]. У стрічках майстра «майже завжди присутня трагічна колізія матеріального і духовного начала» [Мусієнко 2009, с. 148], сам же автор-творець допомагає нам, на переконання М. Бахтіна, розібратися і в авторі-людині, а вже після того стають зрозумілими і його висловлювання про творчість [Бахтин 1979, с. 65]. У статті «У пошуках людини» дослідник італійського кіно Горгій Богемський відзначає, що переважна більшість сюжетів, тем, мотивів кінострічок Федеріко Фелліні, «починаючи з його перших робіт, незмінно автобіографічні». До того ж, як вказує історик кіно, навіть будь-яка нібито імпровізація при розробці сценарію або ж під час роботи на знімальному майданчику «насправді є плодом життєвих спостережень режисера, що очікують своєї черги в надрах його пам'яті». Так, приміром, разом з «Вогнями вар'єте», де факти із життя майстра (котрі перетворились на спомини) були обережно долучені до кінооповіді, фільм «Білий шейх» (де митець уперше постав одноосібним автором – як сценарист і режисер) цілком базувався на своєрідному життєвому досвіді Ф. Фелліні. Дослідник переконаний, що режисер досить добре знав «примарний світ, де створювались комікси» [Фелліні 1968, с. 7], у якому певний час і перебував, підпрацьовуючи карикатуристом чи то художником у газетах і журналах, і який опосередковано нагадував кінематографічні або ж циркові лаштунки.

Оповідь наступного фільму «Матусині синки» майстер знову вибудовує на матеріалі власних спогадів, спираючись, як вважає Карло Лідзані, на власну автобіографію, оскільки ранній період життя митця проходив серед таких собі молодих, забезпечених родичами гультьяїв і ледарів, які й опинились у центрі авторської кінооповіді. У роботі «Проблема Фелліні» вказаний вище італійський режисер і теоретик зазначає, що в обох названих фільмах режисер фіксує ретельно добуті з пам'яті перші найбільш авантюрні події свого життя, що на момент фільмування стрічок набули статусу спогадів. У міру ж того як Ф. Фелліні набирає силу художника й «набуває впевненості в собі, він усвідомлює можливість перейти від фактів автобіографії до художнього втілення своїх спогадів, а потім своїх почуттів <...>, вдаючись до засобів художнього вираження, які йому близькі, які він добре знає і любить», населяючи свої фільми персонажами з його дитинства, юності, молодості. Це й дає режисерові-автору можливість максимально розкривати потаємні глибини своєї особистості через головних героїв, як-то, приміром, дрібний злодій Аугусто в кінокартині «Шахрайство», що заради наживи перетворив щоденний обман злиденних у просту бездумну буденність.

Кінокартина «Дорога» також стала ще однією сходинкою майстра в розкритті його справжньої чи то вигаданої біографії, зануреної в атмосферу 1940-х років, де навіть імена головних персонажів (Джельсоміна й Дзампано) начебто навмисне запозичені з популярних на той час гумористичних видань. Крім того, починаючи від мотиву чорно-білих смуг на блазнівському костюмі Джельсоміни (як спогад або

ж нездійсненна мрія втечі юного Федеріко з мандрівним цирком і догляд за великою зеброю) і закінчуючи обережними спробами автора за допомогою своїх улюблених персонажів розкрити «той особистий внутрішній зв'язок із зовнішнім світом, котрий режисер намагався встановити, спочатку розповідаючи, а згодом сповідуючись», чітко проглядають щирі намагання в такий спосіб накопичити й розширити свій ідейний багаж, що дозволяє у «Ночах Кабірії» досягнути гармонії між «внутрішньою автобіографією і символами» [Феллини 1968, с. 50–56].

Варто наголосити, що фільм «Солодке життя» начебто й не має прямих натяків на біографію митця, якого П.-П. Пазоліні в статті «Католицька ірраціональність Фелліні» назвав беззаперечним «автором», а не «постановником», увесь твір якого підкорений стилю майстра й нікого іншого – ні оператора, ні акторів, ні сценаристів [Феллини 1968, с. 174]. До того ж, і сам майстер відверто зізнавався: «Від анекдоту, від автобіографії в моїх фільмах немає нічого. Одне я знаю: мене тягне розповідати» [Феллини ЭР-б]. Тож знову-таки доцільними вважаємо міркування А. Горбунової, що автобіографізм так чи інакше може бути присутнім у творі латентно, тобто виражатися імпліцитно, і часом сам автор уперто не визнає автобіографічності свого творіння [Горбунова 2014, с. 15]. Хоч в одному з інтерв'ю Марчелло Мاستрояні зізнавався, що в кінострічці «Солодке життя» дійсно зображав Фелліні, проте сам режисер змушував вірити актора в те, що він саме такий і акторові здається, що він діє за своїм власним переконанням [Феллини 1968, с. 183].

Відзначимо, що деякі інші фільми митця також містять цікаві факти з його біографії. Так, приміром, у неігровій стрічці «Щоденник режисера» автор у властивій йому манері «багатошарової» оповіді розкрив таємниці творчої лабораторії – від формування режисерського задуму до його складної поетапної реалізації – як у вже створеному екранному продукті («Ночі Кабірії»), так і такому, що лише зароджується на рівні розмислів щодо ідеї («Сатирикон»). Своєю чергою в кінокартині «Рим Фелліні» через власні спомини, читацькі та глядацькі враження, переживання і фантазії режисер (який постає в образі дещо розгубленого провінційного юнака) намагається нехай уривчасто, калейдоскопічно (часом вдаючись до навмисної документальності) візуалізувати те, у який спосіб це велике «вічне» місто формувало вишуканий світогляд майбутнього кіномайстра. У фільмі ж «Інтерв'ю» (де кіноавтор нібито відповідає на каверзні запитання японських журналістів) Фелліні, зібравши своїх улюблених акторів (і передовсім Марчелло Мастрояні), доручив їм виконувати ролі самих себе й у такий спосіб екранізував свою біографію, включивши цитати з власних кіноробіт.

Водночас доцільно вказати, що автобіографізмом слід вважати навіть відтворення в мистецькому творі певних суспільних настроїв, подій, дотичних до життєвого перебігу автора-творця, що впливають на певні особисті мотиви в його творчості. Так, приміром, у своїх споминах Інгмар Бергман, котрий однаковою мірою реалізувався як на сцені, так й екрані, зазначав, що у 1952–1959 роках він працював у театрі Мальме. Тож кінострічка «Обличчя», створена 1958 року, природно, відображає враження того періоду, позначеного інтенсивною роботою та особливостями богемного життя [Бергман ЭР-а].

У контексті проблеми автобіографізму в авторському кіно цікавим є те, що у творчому доробку кіно- й театрального режисера Р. В. Фасбіндера автобіографізм виявлявся в особистих уподобаннях, пов'язаних з постановкою політичних злободенних вистав і кінофільмів (котрі відповідали його власним поглядам), створених силами колективу креативних особистостей, котрі, будучи доволі близькими майстрові людьми, сповідували принципи альтернативної сім'ї-громади (по суті, своєрідної комуни), що уможливило активізацію творчого процесу. Водночас у фінальних кадрах «Галопу» К. Зануссі, зважаючи на певний автобіографізм роботи, вдається до оголення авторського прийому, щоби «прокоментувати та виразити в недвозначний спосіб своє ставлення до того, що відбувається у фільмі. В останньому кадрі режисер представляє справжню знімальну групу, розповідаючи глядачам, що вони щойно бачили фрагмент його реальної біографії, зіганий юним актором, котрому належить жити уже у ХХІ столітті, – другому столітті кіномистецтва, завдяки якому й відбулась ця зустріч глядачів із Зануссі» [Рахаева ЭР].

Своєю чергою в автобіографічному фільмі Педро Альмадовара «Біль і слава» Антоніо Бандерас грає роль самого автора, тоді як режисер вказував, що все, що відбувається на екрані з героєм, йому знайоме, як і відомі шляхи, якими він йде, але не все він пережив особисто. Зокрема, майбутньому митцеві не довелося жити з батьками в печері (однак він має уяву про мешкання в сумнівних умовах), закохуватись у ремісника (хоча це й могло статись), втрачати свідомість, експериментувати з наркотиками, говорити з матір'ю на ті теми, про які йдеться у фільмі, що доводить автономність існування писаного автором сценарію. Прикметно, що рання стрічка постановника «Усе про мою матір», хоч і присвячена матері майстра, але не містить біографічних елементів з його життя [Бассе ЕР].

Варто додати, що автобіографізмом, як вважає польська дослідниця І. Чермінська, може бути «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» [Czerminska 1992, с. 19]. А крім того, на переконання М. Антоніоні, вирішальний момент у кінотворенні настає тоді, коли режисер-автор «звертається за підказкою до того, що його оточує, щоб фільм став більш спонтанним, особистісним і навіть автобіографічним у найширшому значенні цього поняття» [Антониони 1986, с. 108]. Тож, повертаючись до кінострічки Ф. Фелліні «Солодке життя», вкажемо, що «визначний та іронічний фільм став символом мудрого заперечення, бо висловив розгубленість творця-художника у своєму перевантаженому, перенасиченому світі, де є все, крім <...> ідей. Адже виразний смак гіркоти солодкого життя розлитий у всьому художньому просторі картини не з позиції автора-судді, а з точки зору автора-учасника» [Феллини ЭР-а].

Наближеність і фокусування помислів, вчинків, почуттів героя фільму «Вісім з половиною» Гвідо Ансельмі (що виступає своєрідним alter ego Ф. Фелліні й «свідомий банальності, нецікавості будь-якого знятого фільму» [Огаркова 2000, с. 81]) до поглядів самого автора твору очевидна. Адже фактично режисер робить героєм фільму себе, вибудовуючи оповідь-сповідь схожою на «чорно-білий запис в особистому щоденнику, відкритому для всіх шанувальників, на потік свідомості, у якому художник займається ексгумацією власного минулого в надії

знайти там ключик від майбутнього і його загадок» [Нашавати ЭР]. При цьому М. Коцюбинська зазначає, що «перед очима постає своєрідний автопортрет або портрет автора, що його ми малюємо самі на основі реального не запрограмованого заздалегідь матеріалу, бачачи перед собою живе обличчя. Тут немає фальшу, лестоців, прикрашання – людина постає своїм єством, своєю справжньою особистістю» [Коцюбинська 2001, с. 61]. Цікаво, що, приміром, Жан-Люк Годар ніколи не фільмує стрічки про творче безсилля в душі «Восьми з половиною». Митцеві досить побаченої в журналі фотографії, уривка прочитаної десь фрази, чужого кінокадру, музичної мелодії, соціологічного опитування, щоб звести складну кінематографічну конструкцію своїх авторських творів [Трофименков ЭР-а].

У роботі «Форми вираження авторської свідомості у біографічному творі» Г. Назарова, аналізуючи роботу М. Бахтіна «Автор і герой в естетичній діяльності», акцентує увагу вченого на тому факті, що автор біографії – це той можливий «інший», який без перешкод стає для героя певним зразком для наслідування; той інший, що часто вселяється у свідомість і керує вчинками, оцінками, баченням самого себе [Назарова 2013, с. 205]. Як зауважує дослідниця, М. Бахтін визнавав, що досить часто частину своєї біографії автор дізнається зі слів близьких йому людей і ці слова, зазвичай, є емоційно забарвленими, коли йдеться про його народження, походження, події життя раннього дитинства тощо. Без цього словесного портрета інших людей його життя було б позбавлене біографічної єдності. Свого часу І. Бергман зізнавався: «Насправді я постійно живу у своєму дитинстві, блукаю сутінковими поверхами, гуляю тихими Упсальськими вулицями» [Бергман ЭР-а].

Крім того, на переконання Г. Назарової, важливою є думка теоретика М. Бахтіна про те, що автор у творчості керується тими самими цінностями, що наявні й у житті героя. До того ж, у власних творах автор лише продовжує те, що вже закладено в житті героя, не ставить естетичну точку зору на противагу життєвій, тобто доводить, що біографія синкретична. Ціннісне сприйняття автора й героя близьке, оскільки вони належать до одного ціннісного світу [Бахтин 1979, с. 151]. Суголосні цьому міркуванню і розмисли В. Сидоренка, котрий переконаний, що «“автосуб’ективізація” <...> відбувається у двох напрямках: з одного боку, вона (як процес) фіксує “поле затребуваних значень” у контексті актуального для художника, а, з іншого – як результат, вона визначає ту постать (явище героя = культурного героя), на яку орієнтується художник у процесі своєї творчості» [Сидоренко 2016, с. 136].

В автобіографічній драмі Ф. Фелліні «Вісім з половиною», головним героєм якої не випадково стає кінорежисер (а фактично сам Фелліні), занурений у, на жаль, буденні реалії фільмовиробництва, автор разом з вигаданим персонажем, блискуче створеним М. Мастоюні, тяжко переживає особисту творчу кризу й, тікаючи у власний світ і вдаючись до жорсткого самоаналізу, оголює сповідальне начало творчості, де в центрі сповіді, переконаний італійський мистецтвознавець Антонелло Тромбадори, стосунки із жінками: з дружиною, матір’ю, коханками, що й визначають ставлення автора та героя до режисерської професії. При цьому, як вважає італійський критик Фернандо Ди Джамматео, «alter ego Фелліні – Гвідо Ансельмі знаходить задоволення в роботі завдяки тому, що йому вдається

зануритися в благотворну та чарівну атмосферу художньої творчості і, зрештою, усвідомити сенс життя: слід приймати інших людей такими, які вони є, намагатися досягнути того, щоб й інші сприймали тебе таким, який ти є» [Фелліні 1968, с. 205–212]. Зі свого боку додамо, що у фільмовій тканині вказаного кінотвору майстер до певної міри іронічно відтворив болісний стан молодого ще художника, котрий знаходиться на життєвому й творчому перепутті, марно шукає невловиме натхнення, прагне, проте неспроможний реалізувати свій амбітний дивакуватий і, на жаль, нездійснений режисерський задум. Оскільки внутрішнє життя Фелліні із самого дитинства важило значно більше, ніж зовнішні події і саме сни найчастіше були для режисера джерелом натхнення [Мусієнко 2009, с. 185], митець, свідомо порушуючи у вказаному фільмі закони сюжетотворення, виплескує на екран сумну історію про Гвідо Ансельмі, який «з'явиться перед глядачами у вільному польоті» [Мусієнко 2009, с. 192], у вигляді динамічної круговерті власних спогадів про дитинство, снів-марень, фантазій, мрій, розглядаючи кіно, «як мистецтво сумніву» [Фелліні ЭР-а]. У цьому контексті показовими вважаємо роздуми М. Бахтіна, який застерігав дослідників мистецької творчості від небезпеки черпати біографічний матеріал з творів і, навпаки, пояснювати біографією певний твір художника, виправдовувати деякий збіг фактів життя героя і автора, робити вибірки, які претендують мати якийсь сенс, при цьому абсолютно ігнорувати все життя героя та автора, що призводить до ігнорування і найсуттєвішого моменту – форми ставлення до події, форми його переживання. Примітним є і негативне ставлення теоретика до таких фактів дослідницької практики, як зіставлення і взаємопояснення світогляду героя та автора, коли абстрактно-змістовну сторону окремої авторської думки зіставляють з відповідною думкою героя. Хоч іноді самі майстри зізнаються, що їхні твори й герої позначені печаттю авторської особистості, як-то, приміром, твердження І. Бергмана, що «Вечір блазнів» – «фільм відносно щирий і безсоромно особистий» [Бергман ЭР-а].

Водночас М. Бахтін аж ніяк не заперечує можливість науково продуктивного зіставлення біографії героя та автора і їх світоглядів, проте намагається відкинути лише той абсолютно безпринципний, суто фактичний підхід до змішування автора-творця – моменту твору, й автора-людини – моменту етичного, соціальних подій життя. Це загалом призводить до нерозуміння і спотворення творчого принципу ставлення автора до героя, передачі лише голих фактів – етичної, біографічної особистості автора, з одного боку, і нерозуміння цілого твору та героя – з іншого [Бахтин 1979, с. 56]. З огляду на вказане вище відзначимо й той факт, що фільм-сповідь про роботу над кінострічкою, яку так і не вдалось зняти Гвідо Ансельмі, цей своєрідний «неоформлено-хаотичний нарис майбутнього фільму, зафіксований на плівці поруч з реальною історією його творця, ця історія кризи режисерської творчості, що прославила самого Ф. Фелліні, підтвердила його власний творчий потенціал» [Огаркова 2000, с. 83].

Укотре доводячи своїй публіці, що може ставити тільки ті кінострічки, котрі неймовірно близькі його специфічному внутрішньому світу, з перемінним успіхом реалізовувати тільки такі химерні сюжети, які він давно виношує і які базуються на його численних спогадах не лише про дитинство і юність, а й зрілі

роки, Федеріко Фелліні, уважно й трепетно прислухаючись до свого внутрішнього “Я” і вперто продовжуючи вивуджувати із власної біографії цікаві факти, фільмує напівдокументальні й ігрові картини штибу «Щоденника режисера», «Блазнів», «Риму». У них митець, намагаючись розкрити таїну режисерської професії, зізнається (передовсім самому собі), що здатний «передавати свої думки й почуття чи то безпосередньо за допомогою відтворення реальних подій, обставин, або ж через своєрідні натяки, притчевий наратив [Фелліні 1968, с. 49–56], базований на поверненні у власних розмислах у яскраві життєві враження від побаченого, почутого, прочитаного як у рідному містечку Ріміні, так і деінде. Примітно, що А. Вайда, на відміну від Ф. Фелліні, зізнавався, що ніколи не тільки не сумував, а й ще з такою силою ненавидів і соромився дитинства, що намагався вигнати з пам’яті всі спогади й швидше стати дорослим [Wajda 2000, s. 26].

На своєрідних (чи то реальних, чи то вигаданих) фактах біографії побудована й стрічка Ф. Фелліні «Амаркорд», п’ятнадцятирічний ліричний герой якої ніхто інший як сам автор-режисер, тривожна юність якого припала на 1930-ті роки й протікала, як і дитинство, у невеличкому провінційному містечку на морському узбережжі. Тож і фільм, на думку О. Мусієнко, мав стати у творчості режисера «прощанням з цілим шматком життя, з юністю, зі спробами здолати певний рубіж – стати дорослим» [Мусієнко 2009, с. 196]. Хоч сам режисер-автор вважав, що так і не досягнув поставленої мети. Проте М. Антоніоні, один з найпопулярніших представників європейського авторського кіно, переконаний, що «ідеї, котрі є прийнятними для кіно, у реальному житті, як правило, не мають жодної цінності. Якби було би інакше, то творчість режисера і його життя повністю би збігалися. Насправді, якими б автобіографічними не були наші фільми, у них завжди втручається фантазія, перетворюючи те, що ми бачимо, у те, що ми хотіли би бачити» [Антоніоні 1986, с. 119]. Сам Ф. Фелліні в книзі «Робити фільм» відверто зізнавався: «Усі свої спогади я вигадував» [Фелліні ЭР-б]. Тож, пізнаючи життя і налагоджуючи непрості стосунки зі світом дорослих, ліричний герой фільму, де «діє логіка сновидінь, спогадів, що з’являються в мареннях, іноді щасливих, іноді сумних» [Мусієнко 2009, с. 196], переборює непростий етап особистісного становлення та змужніння. Напевно, як вважає польський режисер Кшиштоф Зануссі, «кожна людина зберігає в пам’яті пейзажі з дитинства, що здавалися багатогато більш просторими, ніж побачені через багато років дорослими очима» [Зануссі ЭР]. Тож, долаючи численні розчарування і несподіванки, переживаючи захоплення, випадкові знахідки та втрати, відкритий світові юнак намагається виробити власну лінію поведінки й співжиття в не завжди прихильному до нього соціумі. При цьому «як письменники не завжди точно уявляють собі техніку передачі непрямої мови, так і режисери донині знаходили для неї стилістичне рішення абсолютно несвідомо або ж надзвичайно приблизно» [Pasolini ER].

На думку Т. Огаркової, «сповідь у західноєвропейському контексті – певною мірою квінтесенція культури, найвища точка розвитку європейського індивідуалізму. Адже за сповіддю завжди стоїть переконання, що переживання, думки, рефлексії, помилки, досягнення окремої людини можуть стати й повинні становити певний інтерес для сучасників і нащадків» [Огаркова 2000, с. 85]. Тож авторське прагнення відобразити особистісний світ за допомогою спогадів про своє

дитинство отримало втілення і в кінострічці представника французької моделі авторського кіно Франсуа Трюффо «400 ударів», де крізь біографію митця виразно проглядає біографія «розбитого» покоління [Трюффо 1985, с. 47].

Показово, що головний герой вказаної вище стрічки Антуан Дуанель не тільки перетворився на alter ego режисера, але й став персонажем своєрідного романтичного сповідального кіноциклу: «Антуан і Колетт», «Вкрадені поцілунки», «Родинне вогнище». Ж. Ріветт, аналізуючи в 95 числі журналу «Cahiers du cinéma» («Зошити для кіно») за 1959 рік роботу колеги (для якого успіх фільму в міжнародному фестивальному просторі був повною несподіванкою), відзначав, що попри далекий від шанування в кінематографічному колі жанр автобіографії сила «400 ударів» як тріумфу мистецької простоти полягає в стриманості, спокійному тоні оповіді режисера про своє минуле; у непрямих аналогіях автора із самим собою; у тому, що митець пристрасно й щиро прив'язується до іншої людини (по суті, підлітка), на яку він, можливо, і схожий, як брат, але брат не залежний і водночас такий, що підкорюється йому, і скромно, відповідно до власного досвіду, відтворює об'єктивний, реальний портрет, зафільмований з максимальною повагою [Трюффо 1985, с. 99–100].

Аналізуючи прояви автобіографізму у творчості режисера, І. Беленький відзначає: «У цьому образі – увесь Трюффо. Його розуміння суспільної функції мистецтва. Його манера відображати, оцінювати події в житті суспільства. Він нікого не звинувачує, не викриває. Навпаки, він показує звичайну молоду людину, показує навіть із симпатією: адже в ньому є автобіографічні риси». Дослідник переконаний, що таке по-дитячому гостре відчуття автором-режисером власної непотрібності, занедбаності, знедоленості Ф. Трюффо висловив практично у всіх своїх роботах, і в подальшому більшість його протагоністів будуть шукати собі сім'ю (або ж намагатися помститися за її непоправну втрату). Примітно, що сам митець, позбавлений у дитинстві теплоти сімейного спілкування та піклування, постарається створити подібну атмосферу в усіх знімальних групах, у яких йому доведеться працювати [Трюффо 1985, с. 9–35]. Своєю чергою І. Бергман зазначав, що головною рушійною силою створення «Сунічної галявини» була відчайдушна спроба виправдатися перед батьками, котрі колись відвернулись від нього та виростили до міфічних розмірів, спроба, із самого початку приречена на невдачу. Адже лише «багато років потому мати і батько знайшли в моїх очах нормальні пропорції – розчинилася і зникла інфантильно-запекла ненависть. І наші зустрічі наповнилися довірливістю і взаєморозумінням» [Бергман ЭР-а]. Тоді як К. Кесльовський у фільмі «Три кольори. Червоний» дає відчуття глядачеві всю щирість і невідомість батьківської любові й піклування до власної доньки. На думку А. Плахова, «Жан-Луї Трентіньян грає у фільмі мізантропічну старість, котру повертає до життя зустріч з чарівною дівчиною». Розвиваючи міркування, дослідник припускає, що режисера можна було би запідозрити у своєрідному компромісі, якби йому не вдалося втілити з такою переконливістю автобіографізм цієї колізії, спроектувавши на Трентіньяна і Жакоб усю ніжність свого ставлення до доньки [Плахов 1999, с. 156]. При цьому варто враховувати той факт, що «почуття самого автора твору, – вказує В. Самохін, – можуть стати об'єктом глядацької уваги лише тоді, коли він відображає в предметах і явищах істотне, стійке,

глибинне, тобто істинне» [Самохин 1985, с. 12]. Із цим висловлюванням певною мірою перегукуються роздуми А. Тарковського, творчість якого, на противагу представникам французької «Нової хвилі», була наповнена витонченими екзистенціальними мотивами пошуків Бога, а не його заперечення. Сам же художник був переконаний, що «якою б особистою не була картина, вона ніколи не зможе відбутися, якщо оповідає тільки про тебе. Якщо картина або книга вдається, будьте впевнені, що все особисте стало лише стимулом, поштовхом для народження задуму» [Тарковский 1990-б, с. 13]. Особистий досвід роботи Ф. Трюффо в журналі «Cahiers du cinéma» й приналежність його до вказаного вище напряму в кіно ледь помітно відгукнеться, як не дивно, у фантастичній кінострічці «451° за Фаренгейтом» в епізоді, де пожежники, оточені мешканцями, спалюють книги й журнали. Автор як затятий читач навмисне укрупнює кадр із зображенням обкладинки названого часопису, у якому помітним є фрагмент з кінокартини на «Останньому подиху» Ж.-Л. Годара, де майстер виступив сценаристом.

Авторський кінематограф А. Тарковського також насичений елементами автобіографізму, бо ж у ХХ столітті «особиста біографія тісніше, ніж коли-небудь зливається з усім тим, що відбувається у світі: документальний кадр, газетний заголовок, публічна дія занурилися в інтер'єр особистості» [Мир 1990, с. 134]. Біографізм кінотворів майстра презентований у вигляді своєрідних ліричних, психологічних, інтимних, філософських зізнань-сповідей автора, у які «примхливо вплетені особисті життєві враження автора, виразні автобіографічні мотиви» [Зубавіна 2006, с. 177]. В одному з інтерв'ю О. Сокуров, доробок якого часом порівнюють з творчістю А. Тарковського, зізнався: «Якби не було літератури, я би скоріш за все нічого би не зміг створити, оскільки послуговуюсь саме нею. На відміну від, скажімо, Андрія Арсенійовича Тарковського, котрий багато чого брав зі свого особистого життя» [Матизен 2013-б, с. 626]. Отож ми маємо можливість відзначити, що успіх чи не найбільш особистісної кінострічки «Дзеркало», знятої, на думку Л. Латкіна, ніби зсередини людської душі, одного життя [Мир 1990, с. 135] і де «автобіографічні мотиви слугували митцеві для того, щоб заразити глядачів всепроникною тугою Автора про своє минуле, дитинство, про швидкоплинність життя, про безповоротність втрат, про неминучість кінця і дати нам надію на нескінченність нашого існування» [Суркова 2012, с. 189], зайвий раз переконав митця в правильності припущення, яке він пов'язував з проблемою важливості особистого емоційного досвіду при оповіді з екрана [Тарковский ЭР-б]. У роботі «Автобіографічні мотиви у творчості Андрія Тарковського» О. Суркова зазначає, що в «Дзеркалі» автор розповідає про своє дитинство, матір і батька, першу дружину й першого сина, яких він залишив. Герой фільму, ліричний alter ego Автора, не повідомляє жодних подробиць свого подальшого життя. Він з'являється на екрані тільки один раз – у момент своєї смерті, бо його душа у вигляді пташки відлітає від нього на наших очах» [Суркова 2012, с. 189]. Проте варто врахувати й міркування П.-П. Пазоліні, котрий вважав, що повне розчинення автора в персонажі, чи не в усій історії світового кіно аж до початку 1960-х років згадати складно, імовірно, не існує фільму, «який був би “невласне прямою суб'єктивністю” в чистому вигляді і в якому вся дія була б розказана від імені персонажа, при абсолютній інтер'єризациї його внутрішньої асоціативної системи» [Pasolini ER].

Вважаючи кінематограф найбільш особистісним і найпотаємнішим мистецтвом, де тільки інтимна авторська правда складається для глядача в переконливий аргумент при сприйнятті, А. Тарковський у фільмі «Дзеркало» (де дзеркало є авторською метафорою і виступає своєрідною матеріалізацією поглибленого й відповідального ставлення до життя, уявним поглядом [Мир 1990, с. 64]) витіювато вплітає в кінематографічну тканину власні численні сновидіння й «ностальгічно-автобіографічні» спогади, презентуючи їх як спомини головного героя Олексія про матір, розлучення батьків, післявоєнне дитинство, структуровані, як вважає І. Зубавіна, «за принципом вільного сполучення асоціацій, віртуального виру чистих (свідомих) спогадів» [Зубавіна 2006, с. 177]. У цьому зв'язку цікавими вважаємо й міркування австрійського письменника й критика С. Цвейга, котрий вважав, що «сон <...> дорослого не тільки більш диференційований, але й більш тонкий, більш прихований, не такий щирий, більш лицемірний, ніж сон дитини; він уже став напівморальним. Дослідник був переконаний, що «доступ до соціальної, до етичної свідомості – навіть уві сні не до кінця припиняється» [Цвейг 1992, с. 46]. Водночас С. Ейзенштейн в «Автобіографічних нотатках» підкреслював, що так звані «нічний зір», або ж «бачення уві сні», глибоко відрізняється від «денного бачення». Відмічаючи яскраву видовищність своїх сновидінь, режисер і теоретик вказував, що в стані сну ціле й частина не лише «гармонійно переплетені», як під час відсутності сну, але й виділяються однаково виразно – так як це буває наяву й досягається в результаті монтажу крупних і загальних планів у кінематографі [Кино 1989, с. 47].

Біографічні мотиви, пов'язані із втратою автором-режисером вітчизни й водночас пошуками самого себе в іншому соціумі наскрізь пронизують й останні кінострічки А. Тарковського – «Ностальгія» та «Жертвопринесення». При цьому пошукам не лише місць натурних зйомок, а й знакових подій, соціального середовища для творення «Ностальгії» присвячено спільний з Тоніно Гуеро документальний фільмовий проєкт режисера «Час подорожі». Слушною вважаємо думку О. Мусієнко, котра в роботі «Тарковський та ідеї “філософії існування”» вказує, що кінострічка «Ностальгія» (герой якої – Андрій Горчаков – опиняється в Італії та, збираючи матеріали про маловідомого музиканта XVIII століття Павла Сосновського, у такий спосіб намагається відновити пам'ять поколінь, повагу до пращурів, зокрема, талановитих) стала для майстра своєрідним передчуттям як власної долі, так і долі людини, для якої розлучення з батьківщиною та домом ще більше поєднувало їх, але вже в іншому вимірі, очищеному світлом духовності, що вимагало принесення жертви, відречення від чогось дорогого й близького [Мир 1990, с. 270]. Принагідно зауважимо, що поняття «ностальгія» з'явилося в мовленнєвому обігу в останній чверті XVII століття завдяки швейцарському лікареві Й. Гофрену, який, запозичивши його з медицини, використав «для визначення стану жалю, сумного настрою, пов'язаних з бажанням повернутися до дому, до рідної землі <...>. А вже у XIX столітті ностальгія з фізичного недугу трансформується в екзистенційну метафору» [Жукова Н. А. 2010, с. 195]. У фільмі «Ностальгія» свою тугу за батьківщиною автор, тонко відчуваючи природу, передає за допомогою вишуканого зображення італійських пейзажів, однак крізь призму, власне, національного погляду, що й дозволяє органічно поєднати, на думку

Н. Зоркої, у подвійній експозиції кадру «сільську хату з усією її щемливою красою, дровником, ганком, що дивом вписується в гордовиту аркаду італійського собору, у величній його руїні й світле небо над ними» [Мир 1990, с. 177]. Водночас домінуюча в авторській творчості митця тема будинку як осередку загальнолюдських цінностей і потужний оберіг у бурхливому й іноді підступному світі у фільмі «Жертвопринесення» набуває особливого відтінку біографізму. Адже, спляючи будинок, Олександр (а фактично сам майстер) приносить у жертву, знищує ту частину життя, яка була з пов'язана з рідною оселею і яка вже ніколи не повернеться.

Своєю чергою І. Бергман, оцінюючи власний життєвий і творчий шлях, згадував, що кілька разів намагався відтворити місто свого сну. Спершу майстер написав радіоп'єсу під назвою «Місто», у якій розповідалося про мегаполіс, що занепадав, з поруйнованими будинками й підмитими вулицями. Кілька років потому режисер поставив фільм «Мовчання», у якому дві сестри й маленький хлопчик потрапляють у величезне войовниче місто, мешканці якого спілкуються незрозумілою мовою. Останньою спробою візуалізації авторських снів митця стала кінострічка «Зміїне яйце», художня невдача котрої на думку автора-режисера, була пов'язана головним чином з тим, що він нерозумно й безглуздо назвав місто Берліном і відніс дію до 1920 року. Художник був переконаний, що якби йому вдалось відтворити ніби й неіснуюче, однак пронизливо реальне місто його сновидінь, сповнене своєрідних запахів і шумів, то, з одного боку, він знайшов би абсолютну свободу й відчув себе, як удома, а з іншого – що найважливіше – зумів би ввести глядача в чужий, але таємниче-знайомий світ. Проте, на жаль, майстер змушений був констатувати, що, спокусившись враженнями одного літнього міського вечора середини 1930-х років, вечора, у який нічого не сталося, показав у картині «Зміїне яйце» той Берлін, який не впізнали не лише глядачі, а й навіть сам автор [Бергман ЭР-б].

Симптоматично, що, навіть розповідаючи свою власну історію та історію своєї сім'ї, А. Тарковський прагне спрямувати глядача до вічних проблем буття [Суркова 2012, с. 189]. Автор-режисер, доручаючи у вказаній кінострічці читати за кадром вірші Арсенія Тарковського безпосередньо самому авторові-поету (а отже, своєму батькові), по суті, не лише в завуальованій формі розповідає про власне життя, сповнене драматизму, а й тим самим ніби намагається спрогнозувати свій швидкий відхід у вічність від серцевого нападу. Однак майстер дещо помиляється і в «Дзеркалі», зафільмованому 1974 року, і навіть у знятій через дев'ять років «Ностальгії», за якою слідуватиме робота над «Жертвопринесенням» (1986), що й стане останнім його твором. На думку Д. Замятіна, у фільмі «Дзеркало» завдяки потужній «образній мобілізації» власної автобіографічної пам'яті художникові вдалося досягнути «високого» й водночас зовні гранично простого синтезу образів води і вогню, природи і культури, села і міста, любові і втрати, дитинства й дорослішання, щастя-польоту й гіркоти-тяжіння, часу й простору, матері й батька, «маленького» рідного місця й широкого, з небезпечного катастрофами й катаклізмами навколишнього світу [Замятин ЭР]. Хоч сам митець зазначав, що в «Дзеркалі» йому хотілося розповісти не про себе, а про свої

почуття, пов'язані з близькими людьми, про взаємини з ними, про вічний жаль до них і непоправне почуття обов'язку [Тарковский ЭР-б].

Прояви автобіографізму у творчості А. Тарковського відчутні й в інших фільмах митця. Такими є мотиви туги за своїм минулим, за тим, що неможливо повернути, за батьківською оселею, до якої невідворотно тягне героїв його фільмів «Солярис», «Ностальгія», «Жертвопринесення», де будинок – теж особистість, теж дійова особа. У роботі «Сім печаток» французький режисер і письменник Кріс Маркер робить акцент на тому, що режисер-автор немов паралельно із його власним будинком, який він багато разів власноруч перебудовував, зводив для себе й уявний будинок, з приміщеннями, що відкриваються одне в одного і такими, вхід до яких доступний з єдиного коридору, що дає імовірну можливість в межах такої оселі легко зустрічатися з персонажами «Дзеркала» та «Ностальгії». Проте герой кінострічки «Солярис» з космічної станції ніби повертається на землю, до рідного дому, але камера, котра злітає, нашттовхує на думку, що це повернення – ніщо інше, як звичайна галюцинація [Маркер ЭР].

Аналізуючи теоретичну спадщину німецького філософа й музикознавця Теодора Адорно, українська культурологиня Наталія Жукова, погоджуючись з ученим, звертає увагу на те, що «будь-яка біографія відомої особистості завжди має ознаки елітарності». Дослідниця акцентує на тому, що «їх елітизація – вияв тих достоїнств, якими була відмічена доля тієї чи іншої відомої людини, відомої завдяки тому, що мала щось особливе у своєму житті: чи то гідність, чи то талант, чи то якусь таємницю». Авторка услід за Т. Адорно наголошує на тому, що життєпис відомих людей завжди хвилював пересічні уми, передовсім тим, що прості люди бачили в цій агіографії свої певні морально-етичні ідеали й, імовірно, керівництво до дії, що уможлиблювало досягнення своєї мети [Жукова Н. А. 2010, с. 146]. Своєю чергою ми, розглянувши прояви автобіографізму (а окремі аспекти цього питання ми порушували в попередніх роботах [Погребняк 2002; Погребняк 2012; Погребняк 2014-е; Погребняк 2017-а; Погребняк 2017-б]) у фільмах О. Довженка, Ю. Іллєнка, К. Муратової, Ф. Фелліні, Фр. Трюффо, І. Бергмана, Р. В. Фасбіндера, К. Зануссі, К. Кесльовського, П. Альмадовара, А. Тарковського (які, безперечно, належали до кінематографічної, а відтак і культурної еліти), можемо зробити висновок, що в кінематографі вказаних режисерів-авторів саме біографічний досвід став для них тим базовим матеріалом, з якого й формувався їхній художній світ, що нині нас вражає неповторною автентичністю у вираженні індивідуально-особистісних почуттів, переживань, рефлексій, прагнень. Адже в мистецькому творі «закодований» процес його «виношування», що безпосередньо являє собою частину духовної біографії автора, частину, у якій відчувається ціле. Саме поява твору передбачає відбір і художнє втілення істотного в цій духовній біографії [Искусство 1979, с. 101]. Крім того, автобіографізм має характер сповідальності, щирого прагнення майстрів реалізувати в кінематографічній площині свій духовний досвід. Він відбиває певні життєві віхи та у своєму емоційному й інтелектуальному потенціалі спрямований на психологічно достовірне відображення сутності людини як етичного й естетичного феномену, людини, зануреної у важливі події та соціокультурні процеси, що прямо чи опосередковано стосуються життя і творчості яскравих представників авторського кіно.

2.3. Духовний світ режисера-автора

Відомо, що проблема наочного зображення найвищої та найбільш утаємниченої сфери існування людини – сфери духовного, що може бути визначена як своєрідна якісна характеристика «індивідуального чи колективного суб'єкта, конкретний прояв здатностей і потреб до відображення, пізнання, творення і перетворення власного і навколишнього світу в індивідуальній чи колективній свідомості» [Бучма 2011, с. 106], неодноразово виникала в історії мистецтва. Український культуролог С. Волков у роботі «Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка» вказує, що «духовність людини формується як здатність переживати теперішнє, минуле й майбутнє як теперішнє і не зводиться до свідомості». Розвиваючи свої міркування, учений доводить, що духовність – своєрідний результат інакшого ставлення людини до реальності – «охоплює світ, проникає в цей світ розумом, освоює його почуттями, відтворює власною волею». Дослідник артикулює слушну думку про те, що як прояв «культури людини духовність часто пов'язана з мистецькою діяльністю, що зберігає екзистенціальну сутність людини, стимулює розвиток людських здібностей» [Волков 2010, с. 12–13]. Однак далеко не кожному митцеві вдавалося створити видимий образ людської душі як унікальної триєдності почуттів, інтелекту, волі, відтворити витончені порухи у внутрішньому світі людини, що могли осягатись би візуально. При цьому погодимось, що «історія – індивідуальна у своєму духовно-душевному відтворенні, і саме в такі часи, як наш, історія стає психоісторією, оскільки виникає як результат духовної діяльності окремих осіб, наділених складним і суперечливим внутрішнім світом» [Богуцький... 2013, с. 137]. Водночас утілення творцем певної ідеї значною мірою залежить від особливостей його суб'єктивного ставлення до відображуваного явища й «не обмежується лише виражальною сферою переживання, що властиве окремим видам мистецтва, як-то: музика, лірична поезія тощо» [Естетика 2005, с. 122]. Талановитому художникові вдається досягнути високої духовної мети не лише у відтворенні певних подій, його особлива місія полягає передусім у вираженні «духовно-естетичного, морально-етичного, культурного стану суспільства, через зображення, “образотворення” нової реальності» [Левчук 1981, с. 123].

Відомо, що кінематографу як одному з наймасовіших синтетичних мистецтв належить особлива й відповідальна місія – заохотити людину до пізнання як самої себе, так і сутності мінливого світу, його освоєння, перетворення. На думку А. Тарковського, за десятиліття свого розвитку кіномистецтво вже завоювало можливість і право формувати та виражати за допомогою власних засобів духовний рівень людства, його культури [Мир 1990, с. 315]. Тож інтерес людини до кіно пов'язаний з її природним прагненням набути певний життєвий досвід у системі суспільних відносин, розширити уявлення про світопорядок, свідомо чи ні стати об'єктом морально-етичного виховання, долучитись до формування художньо-естетичного смаку, стати на шлях кристалізації світоглядних і духовних позицій. У контексті наших розмислів слушними вважаємо міркування італійського кіномайстра Лукіно Вісконті, котрий ще на світанку своєї творчої кар'єри декларував, що в кіно його привів насамперед обов'язок розповідати

історії живих людей. Досвід навчив автора-режисера тому, що людська істота – у її вагомості й зовнішньому вигляді – є тією єдиною унікальною «річчю», яка дійсно наповнює собою кадр, при цьому й навколишнє середовище твориться також нею, її живою присутністю, тоді як від пристрастей, що хвилюють її, «живу людину», фільм стає більш правдивим і виразним [Висконти 1986, с. 10].

Відіграючи важливу роль у формуванні своєрідного світоглядно-мистецького бачення дійсності та розкриваючи специфічними екранними засобами суть таких категорій, як: існування, реальність і буття, кінематограф (і передовсім авторський) відображає різноманітні почуття, численні думки, глибинні процеси, котрими наповнений внутрішній світ режисера-автора, відтворює його особливості, розвиток, трансформацію. Принагідно зауважимо, що духовний світ кіноавтора не слід зводити до «відображення світу в душі художника» або ж пересічного «вираження його душі», оскільки будь-який вид мистецтва (й екранні не виняток) як форма духовного виробництва являє собою процес цілеспрямованого освоєння дійсності, результатом котрого є перетворення у сфері культуротворчої діяльності, суспільної та індивідуальної свідомості [Искусство 1985, с. 48].

У контексті наших розмислів відзначимо, що образні екранні системи стали свідченням якісно нового розкриття і відображення дійсності як бачення та створення митцем нової кінематографічної реальності з її специфічними часово-просторовими параметрами. Крім того, вони дали змогу через унікальний спосіб чуттєвої об'єктивізації руху авторської свідомості у візуально-звукових образах втілювати поняття, що визначають його світоглядні й духовні ідеї. На думку Мікеланджело Антоніоні, аби митцеві зберегти вірність правді в мистецтві, не обов'язково скрупульозно вивчати події чи факти, набагато важливіше дослідити внутрішню духовну сутність людини, що і є відмітною ознакою сучасного кінематографу [Антониони 1986, с. 17].

М. Братерська-Дронь у роботі «“І не залишилось нікого...” (До проблеми духовності сучасного кіномистецтва)» намагається з'ясувати, чи справді можлива духовність у мистецтві та який зміст вкладають і глядачі, і вчені у вказане питання. При цьому дослідниця зазначає, що штучний світ, масштаби якого постійно нарощує наша цивілізація, становить дедалі більшу загрозу для всього природного, зокрема цілісності людської цивілізації. Авторка висловлює занепокоєння, що штучне середовище, суспільство, інтелект, інтелігенція, культура, здоров'я, зовнішність спрощують життя сучасної людини, однак при цьому обмежують її ініціативу, гальмують творчий розвиток і, що найголовніше, духовно знекровлюють суспільство [Братерська-Дронь 2009-а, с. 303]. Тож принагідно зауважимо, що авторських фільмів, котрі витримали випробування часом, – одиниці, оскільки відчутний світоглядний вплив кінематографу значною мірою залежить від того, наскільки глибоким є проникнення та розуміння кіноавтором внутрішнього духовного світу людини, зануреної в суспільне буття, у дійсність, що визначається як єдність сутності й існування. Адже глядач, котрий сприймає твір авторського мистецтва, «тим самим долучається і до особистісного досвіду автора, до найістотніших його духовних шукань» [Искусство 1979, с. 101].

Важливим є і той факт, що художникові, зокрема режисерові-автору, «для осмислення дійсності необхідно проникнути в сутність, що становить її основу.

У такому плані дійсність – це спосіб буття сутності, обумовлений як самою сутністю, її внутрішньою структурою і логікою розвитку, так і зовнішніми умовами й обставинами, у яких вона знаходить свій прояв. Поки не розкрита сутність, дійсність постає як просте різноманіття, сукупність різних явищ» [Філософія 1991, с. 216]. Цікавою в контексті наведених розмислів є думка А. Тарковського, котрий був переконаний, що дійсність, яку залучає митець з метою доказовості власних ідей, повинна в чомусь бути пізнаною людиною з дитинства, зрозумілою їй і тоді що реальнішим буде фільм, то більш переконливим буде його автор [Мир 1990, с. 322].

Автор-режисер, відображаючи в кінематографічному творі реальність у різних аспектах і різними способами, вибудовує власний системний структурований образ світу, однак відповідним чином «змінений у його свідомості й перетворений індивідуальним світобаченням, що сформувалось у результаті фізичного досвіду та духовної діяльності» [Юсова 2003, с. 315]. При цьому загальновідомо, що формування духовного світу особистості залежить від структури й змісту індивідуальної свідомості та відбувається під впливом певних чинників, деякі з яких перебувають у площині свідомо здобутої освіти, а також виявленої неабиякої здатності й прагнення до самовиховання, самонавчання, самовдосконалення, самоконтролю. Тільки за такої умови особа стає творцем самого себе, зокрема творцем-автором, котрого би (як-то, приміром, Федеріко Фелліні) попри колективний характер кінотворчості можна було би безпомилково визначати та впізнавати, на переконання Б. Ронді, як єдиного, справжнього автора своїх фільмів, не кажучи вже про те, щоби якимось чином це оскаржувати [Фелліні 1968, с. 158].

Таким упізнаванням автором в українській моделі авторського кіно був Юрій Ілленко, фільми котрого в ретроспекціях широко демонструють на міжнародних кінофорумах і Фестивалях українського кіно, що проводять у різних країнах світу. Об'єктом художнього дослідження режисер обрав у чомусь абсолютну й до певної міри абстрактну людину, поставлену в пограничну ситуацію між життям і смертю, її почуття, устремління, духовні помисли. Тоді як у сфері духу майстер вбачав закарбований відбиток самої дійсності з її глибиною і масштабністю проблеми аналізу духовних потенціалів особистості. Ось чому в його авторських фільмах ідеї духу, що несуть у собі основні життєві морально-етичні цінності й ідеали, як-то: честь, гідність, віра, милосердя, співчуття і відповідальність, протистоять силам зла, насильства, байдужості, егоїзму, забуття, інтелектуального мороку. Тож слушною є думка французького філософа Жака Марітена про те, що «мистецтво має зиск з усього, навіть з гріха, адже діє, як належало б одному з Богів: не думає ні про що, крім своєї слави. При цьому, якщо митця осуджують, картині, створеній ним, байдуже, лише би вогонь, на якому спалюють митця пішов на випал прекрасного вітражу» [Маритен 1991, с. 183].

Важливо констатувати, що ускладненість, багатомірність кінотворів Ю. Ілленка не є вираженням загальної тенденції деморалізації, деінтелектуалізації мистецтва, втрати ним духовних пріоритетів в останні десятиліття. А тому досить актуальною нині є гостра думка різнобічно обдарованого німецького поета й філософа Фрідріха Шиллера, висловлена ним у «Листах про естетичне виховання»:

«Духовна заслуга мистецтва перестала бути вагомою і, не маючи найменшої підтримки, воно щезає із галасливого ринку століття» [Шиллер 1957-а, с. 117]. Звідси резонно виникає запитання, наскільки передовсім пересічні глядачі готові цікавитись кінематографом визнаного міжнародною кіногромадськістю митця, який «сам витворював власний художній світ» [Брюховецька Л. 2008, с. 25], оскільки «авторський фільм не умовний “знак відмінності” художника і не вигадка критики» [Зайцева 1978, с. 24]. Звичайно, режисер, який на довгі десять років – з 2000 до 2010 рік – був ізольований від кінопроцесу, міг би ще «знімати кіно, розвивати здобутки, але того, що він зробив, було достатньо, щоб його неповторна особистість, його дух в українській історії були сприйняті так, як він сам того хотів» [Багатогранність 2011, с. 17].

Як режисер-автор Ю. Ілленко прагнув бути вільним і незалежним передовсім духовно, оскільки якби він усвідомлював себе «рабом, переслідуваним страхом покарання, то можна було би говорити про знівечення таланту, духовне вбивство митця» [Естетика 2005, с. 179], що, власне, попри неодноразову заборону творчості нікому зробити так і не вдалось. Тож не випадково герої одного з численних нереалізованих кіносценаріїв майстра (котрий міг би стати масштабною постановкою) артикулював думку про те, що творчість є непокорною, тим самим, що й свобода. При цьому Ю. Ілленко вкладав у вуста персонажа твердження, що покора потребує відречення від творчого натхнення, вона парадоксальна, як і все на світі, і може принести в жертву саму досконалість. Тоді як творчість є визволенням від нестерпного страху за себе, за свою долю, а творче натхнення – найбільш правильний шлях перемоги над страхом [Ілленко 1999-а, с. 85]. Та це й не дивно, адже філософія свободи в мистецтві – це передусім філософія свободи людини, а не лише творчості митця. Тож, приміром, цитуючи вислів Г.-В.-Ф. Гегеля, кінорежисер з повним правом міг би сказати: «У цьому часі, у цьому просторі я залежний, підвладний випадковості, але все-таки я вільний для себе» [Гегель 1990, с. 295].

Розвиваючи міркування про духовне в мистецтві, вважаємо слушним врахувати ставлення до означеного поняття А. Тарковського. Для нього кінематограф був тим духовним досвідом, що робить людину кращою, а наполегливий, прискіпливий інтерес до досягнення її духовного світу людини, вирішення морально-етичних і філософських проблем суспільства зумовив потребу розробити певні кінематографічні принципи синтезу поетичного й хронікального, умовного та безумовного. Однак, розмірковуючи про означене вище поняття, режисер-автор дійшов висновку, що духовне не терпить емоцій. Саме емоції та чуттєвість, на переконання митця, є чужими духовному. При цьому духовність, як і релігія, має бути позачуттєвою. З огляду на це майстер намагався створити релігійний кінематограф [Тарковский 1989-а, с. 230–231].

Попри той факт, що «сьогодні людство, як ніколи, близько підійшло до прірви бездуховності» [Братерська-Дронь 2012, с. 134], авторські фільми, сповнені глибокого духовного змісту, прагнення розгадати душевний стан [Висконти 1986, с. 10], сповнені переконливих ідей, котрі би підносили й утверджували загальнолюдські цінності, нечасті гості на екранах сучасних кінотеатрів. Мабуть,

кінострічки про високі й альтруїстичні почуття стрімко виходять з моди. На кіноекранах усе більше спецефектів, чорного гумору, хоррору, екшену, трешу, яскравого видовища, що стираються в пам'яті вже з останнім титром. При цьому гобліни, прибульці, вампіри, перевертні, привиди, духи, демони, роботи, чужі, термінатори давно стали ближчими глядачеві, ніж людина, яка знаходиться поруч і, можливо, потребує уваги чи допомоги.

Помічено, що часом телефон, планшет тощо стають кращими співрозмовниками, друзями й помічниками. Тоді як близькі, а тим більше не близькі люди, активно зводять стіну відчуження. Покинутий напризволяще молодий глядач (принаймні український) уже зробив свій не найкращий кінематографічний вибір. У масштабах жалюгідних решток вітчизняного кінопрокату видовище перемогло духовність. Фільми, у яких творці не роблять ставку на швидкість, шалену динаміку руху, неймовірні ефекти та під які не зручно їсти поп-корн, набувають статусу арт-хаусу, авторського кіно, «продукту не для всіх». Тобто виходить, що не для всіх нині співчуття, милосердя, добро: чи то не модно, чи то не всім по зубах. І культура суспільства, й окремого глядача все більше замикається навколо людської байдужості, черствості та брехливості, агресії і жорстокості, лицемірства й нескінченної, непорушної тяги людини до накопичення матеріального. При цьому духовний світ художника, зокрема й майбутнього кінорежисера, становлять емпіричний і раціональний рівні свідомості, що багато в чому залежать від якості набутих знань. Своєю чергою «знання – це система відображених у голові людини й закріплених пам'яттю відомостей про навколишній світ і саму людину. Якщо результат впливу зовнішнього світу не закріплений пам'яттю, то він не є знанням» [Філософія 1991, с. 226].

Сьогодні чимало українських режисерів-початківців гордо величає себе автором, бо ж, бачте, він намагається сумістити кілька кінематографічних професій, його фільм короткометражний, часом малобюджетний і такий, що нібито розкриває нічим (окрім власних амбіцій) не наповнений отой самий «духовний світ». При цьому постановник не особливо дбає про накопичення знань, за допомогою яких і відбувається формування особистісного ставлення митця до результатів впливу зовнішнього світу, бо ж саме знання виконують функцію орієнтації індивіда в навколишньому світі [Філософія 1991, с. 5].

Нині, як це не прикро, молоді українські режисери часом хизуються хворливою уявою і фантазією, намагаючись презентувати депресивні й мало кому зрозумілі фільми як авторські, старанно вуалюючи відсутність професіоналізму, основою якого є бажання і здатність здобувати знання та реалізовувати їх у практичній діяльності. Слід вказати, що «знання і розум перетворюються на особистісні характеристики тоді, коли людина на їхній основі виробляє здатність визначати своє ставлення до світу й до себе, оцінювати характер вчинків інших людей і своїх. Ця особливість індивідуальної свідомості виступає і як характерна риса духовного світу особи» [Філософія 1991, с. 236]. Адже розум, помножений на знання, і народжує інтелект режисера-автора, здатного продукувати суспільно значимі ідеї, реалізувати свої світоглядні засади, духовні устремління, розкривати їх, використовуючи авторську кінематографічну мову. Розмірковуючи над проблемою автора і його духовного світу, радянський сценарист Анатолій Гребнев зазначав,

що ним є той митець, котрий неодмінно прагне новизни змісту, думок і може сказати про світ щось своє, глибоко пережите й вистраждане. При цьому автор – не є посадою, а режисери, що за будь-яку ціну культивують авторське начало, обкрадають і самих себе, і кінематограф. Про це свідчить, приміром, досить низький рівень мистецтва інтерпретації – основи режисерської професії – а все лише тому, що спокуса самовираження (коли іноді й виразити нічого), як пошесть, вражає режисерську масу [Кино 1989, с. 204].

Отож дослідження авторського кіно і творчої діяльності режисера-автора мало би містити глибокий аналіз понять «духовний світ», «духовний потенціал», «творча активність» кінорежисера й охоплювати системний підхід до поєднання способів освоєння як дійсності, так і кіномистецтва, виявом чого слід вважати формування цілісності світоглядних засад та емоційних установок, інтелектуальних і раціональних підходів, свідомих і підсвідомих дій, індивідуальних й особистісних установок, естетичних та етичних, об'єктивних і суб'єктивних принципів мистецького навчання, дотримання яких сприятиме поглибленню духовних засад авторського кінематографу.

Зазначимо, що молоде авторське українське кіно нині поступово робить досить успішні спроби знову завоювати довіру й повагу глядача. Серед режисерів-інтелектуалів, режисерів-авторів, які прагнуть портретувати духовне життя людини в неігровому кінематографі, – Михайло Шадрін, фільм «Форпост» котрого є своєрідною моделлю окремого паранормального світу.

Головним героєм кінострічки, що виступає «посередником між автором і глядачем у мистецькому просторі екрана» [Крилова ЕР], мало не випадково стала унікальна в щирій жертвності людина, яка присвятила своє життя не гонитві за славою, визнанням, грішми і високим становищем у суспільстві, а тому, що допомагає людям безкорисно й самовіддано, не претендуючи ні на славу, ні на особливу вдячність. Зазначимо, що «типова людська доля – явище надзвичайно цікаве як з точки зору кращого розуміння культури, що зумовила її існування, так і з боку, власне, художнього» [Искусство 1979, с. 83]. Тож отець Михаїл, настоятель Свято-Троїцького монастиря, не навмисно демонструючи «моральну мужність» (що, на думку С. Цвейга, постає єдиним героїзмом на землі [Цвейг 2004, с. 136]), дарує свято, радість, щирю любов і радість тим, кому це потрібно. Адже, як виявляється, потребує цього практично кожен.

Показовою є історія створення фільму «Форпост», що первісно мав би скидатись на фальшивий рекламний буклет нині одіозної політичної партії, що нібито активно провадить благодійну діяльність, торуючи собі шлях до влади. Саме з такою метою прибула в румунське село знімальна група, аж доки не відбулась зустріч кінематографістів з отцем Михаїлом, життєві установки котрого, його спілкування з дітьми, братами й сестрами всупереч бажанню «замовників» кардинально змінили режисерський задум і його втілення у фільмі. Попри той факт, що «авторські амбіції обмежуються фінансуванням або умовами продюсера» [Вакурова, Московкин ЭР], у новій непередбачуваній кінематографічній тканині стрічки відобразилося оригінальне світобачення та світовідчуття кіноавтора, оскільки «його естетичний досвід зумовлює оригінальність його творів» [Вільчинська 2013, с. 191].

Напевно, кінострічка «Форпост», де автор одночасно постає в трьох іпостасях (сценарист, режисер, оператор), – це певною мірою чудова й водночас страшна сучасна авторська казка для дорослих. Оповідь про те, яким міг би бути ідеальний світ, яким високодуховним і людським, можливо, багато хто хотів би його бачити. І якими б ми самі хотіли в ньому бути. На перший погляд здається, що автор репрезентує на екрані своєрідну утопію, якби тільки не одне «але». Фільм «Форпост» – це дивовижна, творена серцем і руками казка, занурена в жахливу реальність тотальної людської байдужості й навіть страху, а все, що відбувається перед камерою, є сьогоднішнім з його невиліковними суспільними проблемами, як-то втрата, на переконання українського філософа й мистецтвознавця М. Братерської-Дронь, суспільного сорому, коли плундруються наріжні моральнісні поняття, і це стає небезпечною хворобою сучасної цивілізації. І далі, продовжує дослідниця, публічне лицемірство, політика подвійних стандартів, цинізм, нехтування законів і потурання несправедливості, як злостісна пухлина, руйнують етичні цінності, духовні ідеали суспільства, підштовхують його до загибелі [Братерська-Дронь 2012, с. 131].

У роботі «Герой як уособлення людського “я” в кіномистецтві» В. Крилова вказує, що іноді кіно ідеалізує героя, демонструючи його найкращі якості так, що цей герой викликає потяг або навіть захват у людини» [Крилова ЕР]. Тож чи уявляє себе ідеальною людиною, обтяженою нескінченим процесом пошуку досконалості й гармонії архімандрит Лонгін – герой фільму М. Шадріна «Форпост»? Скоріш за все, ні. Йому – єпископові Банченському, вікарію Чернівецької єпархії, Героєві України, який усиновив десятки тяжкохворих дітей, на жаль, не потрібних суспільству, просто не вистачає на те часу. «Добре, аби в цьому житті купити квартиру, а ще краще збудувати дім, – звучить з-за кадру проникливий авторський текст, вкладений у вуста актора В. Лінецького. – Щастя – народити сина і посадити дерево. Але ще важливіше – побудувати храм. Храм у душі. Хоча б невеличкий, але свій. І твердо знати, кому поклонятися, і біля якого вітваря служити». Тож будівництво храмів, обов'язки настоятеля Свято-Вознесенського чоловічого монастиря, опікування дитячим притулком, різноманітні благочинні акції для неповносправних сиріт цілком поглинають цю світлу людину. Ми ж зі свого боку погодимося з думкою про те, що «вирішальним фактом буття сучасної людини стала личина. Можливо, у тому, що ми сьогодні не бачимо облич, а лише личини, спотворені соціумом, з його перевагою деструктивного – знамення часу, який прагне матеріальних благ і зиску, а в цій безликостві криється новий тип обличчя» [Богуцький... 2013, с. 250].

Отож, усвідомлюючи найвищу духовну значимість християнської жертвності, архімандрит Лонгін, не вагаючись, присвятив власне життя любові до ближнього, що стало «найбільшим надбанням, яким християнство збагатило духовний світ сучасної цивілізації» [Братерська-Дронь 2012, с. 129], служінню найвищим духовним цінностям, що «функціонують як специфічні сенсоутворювальні джерела існування людини, будучи серцевиною механізму самоорганізації безпеки суспільства, набувають значення важливого чинника соціально-політичної стабільності держави та стають провідними критеріями її сталого розвитку» [Чорний 2011, с. 105]. Герой стрічки безкорисливо допомагає і дарує надію та радість

кожному, хто того потребує, активно залучаючи до цього не тільки братів і сестер, об'єднаних вірою, а й кожную небайдужу людину, здатну виявити дієве співчуття, милосердя, а отже, здатну на вчинок, що є дією, яка суперечить наявному станові речей: виступом проти певного суспільного звичаю, моральної норми або шаблону мислення [Роменець 2001, с. 198].

Примітно, що автор кінострічки, спираючись на власні світоглядні засади, розглядає духовність як таку, що «за своїм змістом виходить за межі індивідуальної свідомості, поєднуючи внутрішньопсихічні та зовнішньосимволічні вирази людського буття» [Бучма 2011, с. 106], намагається вести оповідь не стільки про героя, скільки про долю його підопічних. Саме в такий спосіб розкривається істинна суть непересічної людини, яка визначає себе як індивіда й демонструє особистісні норми мислення та вчинки, свої наміри й устремління, свою життєву позицію, що ґрунтується, зокрема, на патріотичних засадах. Адже «найвищий прояв справжнього патріотизму – переростання природного егоїзму в жертвенність» [Ектон ЕР].

Із цією метою постановник представляє так званий «установчий кадр», котрий вводить глядача в курс майбутніх подій і наступного розвитку сюжету.

Отож у пролозі кінокартини на екрані з'являється дивовижної краси малюк, що, постаючи у творі своєрідним центром психологічного хронотопу (у котрому розкривається певний сутнісний аспект: самооцінка, оцінка інших людей і подій), упевнено обходить усі церковні закутки під час служби Божої. У максимально сконцентрованому й віртуозно знятому кадрі – ВІЛ-інфікована, приречена на смерть дитина, від якої відмовились усі, тільки не отець Михаїл, для якого життєво необхідною є турбота про слабких і гноблених, таких, що потребують його безмежної любові в прагненні до щастя. Майстерно вибудовуючи зображення за принципом музичної фрази (оператори О. Татаринів, Є. Машуров, І. Березовчук, О. Коваленко) і так, щоби воно «містило в собі певний настрій, стан, оскільки позбавлені внутрішньої музикальності кадри постають лише сухими символами, блоками, що виражають тільки подобу авторської думки, однак не вбирають у себе плоть і кров кінематографічного образу» [Липков 1991, с. 42], М. Шадрін, розглядаючи авторський кінематограф як «діяльність людей з виробництва, обміну й розподілу духовних цінностей» [Надольний 2011, с. 104], намагається утвердити думку, хоч у доволі прихованій формі, що творення сучасного світу може обернутися духовною руйнацією, повною деіндивідуалізацією особистості, оскільки повна втрата споконвічного в собі свідчить про загибель індивідуальності. Проте слід зазначити, що свідому прихованість авторської позиції не варто сприймати як невизначеність світогляду художника [Кудрявцев 1998, с. 227].

Показово, що у фільмі «Форпост» ідеться про цілком унікальну частину України, місцеві мешканці котрої живуть, дотримуючись виключно румунських традицій та іноді навіть не знають чи то не розуміють української мови, оскільки «етнічна приналежність є результатом дії природних сил, тоді як обов'язок перед нацією як політичним об'єднанням є чинником етичним» [Вільчинська 2006, с. 90].

У способі відображення звичаєвої релігійної культури одного з багатьох тисяч районів України, де мешкають етнічні румуни, задіяні всі сфери й рівні свідомості митця, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності – національної самосвідомості.

У картині світу, представленій на матеріалі жертвовного життя Михайла Васильовича Жара (так насправді звать головного героя кінострічки), сформованій у почуттях, думках, ідейних спрямуваннях режисера-автора, його емпіричних враженнях об'єктивна реальність могутньо постала як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця, а ще знімальним апаратом. Слід відзначити, що М. Шадрін разом з групою операторів-одномумців дуже тонко відчуває кінокамеру як «дивовижний зображальний інструмент <...>, а бути завжди точним технічно й естетично – це велика цінність» [Головня 1982, с. 41]. Кінострічка «Форпост» відзначається високою зображальною культурою, про що свідчить не тільки розробка драматургії дії кожного епізоду, але й рідкісної для документального кіно «живописної колористичної драматургії, що ґрунтується на постійній взаємодії колірних образів» [Головня 1982, с. 44], які народжують розмаїту естетичну поліфонію. Однак, погодьмось, якими б різноманітними виразними можливостями не володів кіноапарат, будь-який його віртуозний і витончений рух, котрий зовні несе ознаки неупередженості, насправді виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця та організована складним виробничим процесом великого колективу кінематографістів-одномумців.

Фільмуючи «батьківське» спілкування головного героя з дітьми, що довіряють йому свої помисли, таємниці й мрії, кіноавтор розкриває, яким чином маленька людина (через образи, уявлення, переживання, вірування) уже самостійно мобілізує свої здатності, щоби, осягнувши картину багатогранного світу та з'єднавши її розрізнені частини воедино, використати власні, нехай полишені фізичних сил, але сповнені душевної наснаги, потенційні можливості. М. Шадріну вдається зафіксувати як діти, фактично зражені суспільством, намагаються беззастережно прийняти в чомусь ворожий їм світ здорових людей, щоб усвідомити його й спробувати змінити. Проте вважаємо доречним навести міркування М. Бахтіна, що «життя героя автор переживає в зовсім інших ціннісних категоріях, ніж він переживає своє власне життя, і життя інших людей разом з ним – дійсних учасників у єдиній відкритій етичній події буття – осмислюється в зовсім іншому ціннісному контексті» [Бахтин 1979, с. 76].

Примітно, що особливу увагу творці фільму звертають на те, як дітей, котрими опікується архімандрит Лонгін, чи не з віку немовляти виховують і переконають у тому, що у світі немає самотніх людей, їм дають ґрунтовні життєві уроки чуйності й співчуття, їх вчать розуміти, що необхідно бути доброю людиною, не здатною завдати болю, принести горе, навіть подумки нашкодити будь-кому. У такий спосіб юним створінням, які перебувають під опікою турботливих вихователів, допомагають самовдосконалюватись, пізнавати світ, й інтерпретуючи його, прагнути дійти порозуміння з ним, зробити доступним і, головне, нейтралізуючи ворожість, виправдати свою присутність. Важливим є той факт, що

низка самотніх образів, виведених у фільмі, цікавить митця не менше, аніж те середовище, що їх оточує. Адже багатьом з маленьких героїв, які постають з екрана навдивовижу радісними й закоханими в життя, вади здоров'я ніколи не дозволяють стати повноцінними членами суспільства. Проте набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту дитини зі світом у складному процесі його пізнання розмаїті й можуть бути виражені як через споглядання, так і предметно-практичну діяльність світоперетворення, зокрема творчість, що, як «свідома, цілеспрямована, активна діяльність людини, спрямована на пізнання та перетворення дійсності» [Барвінок 2011, с. 389], покликана відігравати домінуючу роль у відтворенні образу світу. Автор-постановник, демонструючи «перехід зі сфери етичного у сферу естетичного» [Оніщенко 2011, с. 70], болісно розмірковує над проблемою самовдосконалення дітей з особливими потребами, що обов'язково позначається на якості їхнього життя (і передовсім виражається в пошуку душевної гармонії, прагненні чистоти помислів, позитивного світосприйняття) і прискіпливо фіксує те, як кожній маленькій особистості дається можливість, розкривши свої, нехай незначні творчі здібності, радіти власній перемозі.

Керуючись особистим суб'єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, автор-режисер навмисне робить акцент на тому, що творчість підопічних архімандрита Лонгіна – предмет його особливої турботи й гордості, що межує зі «цвейгівською ідеєю естетичної совісті» [Оніщенко 2011, с. 242], оскільки до неї вдаються навіть ті герої кінострічки, що в переважно байдужому суспільстві повносправних були би змушені опинитись на задвірках і викликати хіба що жалість чи то навіть огиду. Примітно, що А. Тарковський трактував творчість як «упевненість, а оскільки є впевненість, то це значить, що її можуть супроводжувати помилки, а <...> помилки – це свідчення брехні», а тому щоби їх уникнути, мистецтво оперує не правдою чи істиною, а образом правди, образами істини [Тарковский ЭР-б].

У фільмі «Форпост», названому свого часу «духовною подією» 2009 року, будь-яка людина: чи то всміхнений монах, чи знедолений, але оточений любов'ю і турботою каліка – зображена як унікальна локальна структура, що є невід'ємною складовою цілісного світу, який постає перед нею глобальною причиною чуттєвого пізнання і спонукає до визначення сенсу, ролі й меж людських знань про нього. Прагнення представити в кінотворі таку картину світу, яка би виразно демонструвала гармонійність відносин людини з дійсністю та забезпечувала рівновагу всіх сфер її життєдіяльності, вимагало від постановника реалізації історично конкретної і соціально-детермінованої системи художньо-документального відображення подій. А тому М. Шадрін надзвичайно точний і прискіпливий у виборі життєвого матеріалу, ширий і відкритий у змалюванні не тільки роздумів, мрій, поривань своїх героїв, а і їх численних сумнівів, вад. Відрадно, що режисер-автор з цікавістю досліджує кожного героя фільму як особистість, як неповторну «духовно-біологічну субстанцію» [Аврутина 1990, с. 83], що, опинившись у певній світоглядній ситуації та використовуючи притаманні тільки їй інтелект, свідомість, пам'ять, відчуття, що мають почуттєвий характер, сприймає, осмислює, оцінює світ, шукає своє місце в ньому, вдаючись до продуктивної діяльності

і самопізнання. При цьому в цілісності кінематографічної «тканини фільму поєднано два погляди. Безмежно прискіпливий – ніби крізь мікроскоп <...>. Й одночасно безмірно віддалений. Такий, що вивчає світ з космічних масштабів – буттєвих» [Чміль 2018, с. 342].

У фільмі режисер порушує багатомірну проблему людської байдужості, бездушшя, облудності, фальші, лицемірства, одвічного й непорушного потягу до накопичення матеріального, засуджуючи той факт, що «сучасний світ не дуже переймається проблемами духовного буття <...>. Адже матеріальні досягнення накопичуються, приходять і, зрештою, ідуть у небуття, залишаються лише одвічні моральнісні цінності, які возвеличують людську душу, даруючи їй безсмертя» [Братерська-Дронь 2012, с. 129–130]. З огляду на це автор прагне відшукати й представити таку систему кінематографічних образів, яка б давала можливість оголювати та виявляти причини часом негативних суспільних явищ, встановлювати їх взаємозалежність, розкривати й виявляти певні грані людських почуттів, переживань, характерів, зрештою, соціальних стосунків. Такий підхід автора-режисера слід розглядати крізь призму високоморального творчого вчинку. Важливим для розуміння авторської позиції є і те, що, оповідаючи про дітей-сиріт і їх наставника, постановник доводить, відповідно до положення про первинність реальності як моделі мистецтва, що дійсність не лише відображається на екрані як сегмент кінематографічної картини світу автора, а є образом, відтвореним з позицій певного морально-естетичного ідеалу історичної епохи. Тож актуальною є думка М. Антоніоні, що режисер-автор «має бути тісно пов'язаний із часом не лише для того, щоб відобразити найжорстокіші й найтрагічніші події <...>, а й для того, щоб, з одного боку, бути щирим режисером, який перебуває в злагоді із своєю совістю, а з іншого – чесним і сміливим з оточенням [Антоніоні 1986, с. 91].

Саме такий витончений підхід віднайдемо в кінороботі М. Шадріна «Форпост», у якій відкрито висловлюється очевидне спонукання митця не лише пізнати й укотре задуматись над зазначеними вище проблемами «зайвих» людей, а й спробувати виправити невітійну ситуацію, затратити чималі зусилля, щоби назавжди викоринити ганебні суспільні вади. Прагнучи привернути увагу й захистити своїх маленьких героїв, кіноавтор утверджує власне ставлення до світу й водночас не байдужий до того, яку морально-виховну роль у соціумі відіграватиме його твір, як впливатиме на глядача? Адже людина «соціалізується через дзеркало екрана, розвиваючи своє соціальне Я через гру уяви, репетицію своїх образів, масок, іміджів, статусів, ролей через екран» [Богуцький... 2013, с. 100]. Ми ж відзначимо, оскільки в кінострічці об'єктивується в чомусь ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття її реципієнтом характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. Тож вважаємо, що стрічка М. Шадріна «Форпост» є своєрідною тонкою ниттю, що ніби міцно сплавляє процес творчості митця та емоційне художньо-естетичне сприйняття глядача, непомітно схиляючи його художнє мислення до того, щоб солідаризуватися із творчою уявою режисера.

На нашу думку, Михайло Шадрін – щасливий виняток режисера-автора, кінокартини якого «орієнтовані саме на сприйняття-співтворчість, емоційний відгук у глядача <...>, адже без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця» [Рязанов 1995, с. 75]. У сміливому прагненні змодельовати власний авторський світ і перетворити перегляд свого фільму в акт плідної духовної співтворчості творця та глядача майстер намагається зародити в аудиторії добрі, позитивні почуття, прагнучи подолати відчуженість між людьми, утверджуючи між ними взаємопорозуміння та гуманізм [Ткачук 2011, с. 96].

Розмірковуючи над вічними категоріями добра і зла, їх проявами в повсякденному житті, митець за допомогою кінематографічних засобів висловлює своє творче кредо, відповідно до якого духовність є виразом вищого морального спрямування людського спрямування до Бога. При цьому важливо додати, що, за М. Бердяєвим, головним атрибутом духовності є свобода, що споріднює людське та божественне і виявляється у творенні не лише об'єктів культури, а й власного буття [Горенко 2011-а, с. 107].

У кінострічці «Форпост» автор презентував яскравий спалах справжніх людських емоцій, тих сакральних, найвищих почуттів, якими може бути наділена людина. Водночас вказана картина – це своєрідне духовне гасло, маніфест українського авторського кіно. Цікаво, що сутність таланту, яка становить основу авторської творчості, майже невловима для теоретичного узагальнення. Це відбувається тому, що творча обдарованість пов'язана з такими природними здатностями, як особлива сприйнятливість і спостережливість, підвищена емоційність, розвинуті фантазія та інтуїція, уміння узагальнювати; а також з особистою долею митця в системі суспільних відносин, що склались. Важливим і таким, що дає поштовх для поглиблених наукових розвідок, є той факт, що всі зазначені джерела таланту ще не достатньо досліджені, хоч досить важливі, коли йдеться про з'ясування таких його рис, як оригінальність, самобутність, неповторний індивідуальний стиль.

Беручи до уваги той факт, що «духовна культура є специфічним способом самореалізації особистості в духовно-перетворювальній діяльності» [Искусство 1985, с. 5], відзначимо, що фільм М. Шадріна «Форпост» можна розглядати як своєрідний, але гучний заклик режисера-автора про допомогу нужденним, прагнення розбудити суспільну мораль, совість. Дослідження сутнісних ознак духовного світу режисера-автора ми розпочали в попередніх наукових розвідках [Погребняк 2012; Погребняк 2013-а; Pogrebniak 2015; Погребняк 2016-а], що дає підстави стверджувати: цей творчий крик-маніфест (як демонстрація громадянської позиції режисера), чистий і не фарбований у будь-які кольори, а також, що важливо, не загорнутий у чийсь прапор, дає можливість об'єктивно оцінити міру завершеності авторського кінотвору, ступінь вичерпності теми та самовираження особистості автора у фільмі, бо ж справжній сенс і призначення духовної культури полягає в розвитку самої людини як суспільної істоти, її соціальних потенцій [Искусство 1985, с. 5].

2.4. Морально-етичні домінанти авторського кіно

Необхідність відтворення цілісної та об'єктивної картини генези та розвитку авторського кінематографу, яка би відображала особливості його існування в певних історико-політичних і соціокультурних умовах, спонукає до розмислів про його морально-етичні домінанти, що й визначають основні вектори творення кінопродукту цього напрямку. Із цим слід пов'язувати вже відомі спостереження щодо того факту, що різкі повороти й хитросплетіння в історії людства, а також супутня їм моральна заданість усієї соціальної діяльності не применшують, не нищать добродісні начала людського співіснування і, як наслідок, людських вчинків. А крім того, важливо врахувати, на думку М. Росенка, що одвічне прагнення людини до свободи, волі й морального вибору дають змогу перетворювати загальносуспільне, універсальне в особистісно презентоване, у галузь конкретних справ і вчинків, у практичний життєвий зріз. Показовим і цінним для пошуку матеріалу відображення в авторському кіномистецтві є усвідомлення режисером-автором того, що любов, віра, справедливість, толерантність, відповідальність, співчуття і співстраждання, відданість та інші моральні чесноти, що визначають поведінку людини (а отже, героїв фільмів), є прикінцевими причинами цілісності й спадкоємності історико-культурного процесу. Потрапляючи в царину кінематографічного відтворення, певні моральні ідеали (або їх антиподи) і зразкові (чи то далекі від зразкових) моделі людських стосунків, формалізовані у вигляді моральних (чи аморальних) норм, заповідей, традицій, кастових чи професійних кодексів, слугують митцеві інструментарієм спілкування з глядачем, засобом його виховання (що може бути як моральним, так й аморальним) і впливу на мотивацію вчинків [Росенко 1998, с. 8].

З огляду на сказане вважаємо симптоматичним, що в часи політичної нестабільності й поки що суспільного розбрату в Україні спостерігаємо явище – «самонародження» та «самовисування» псевдолідерів і псевдогероїв, нібито здатних принести себе в якусь абстрактну міфічну жертву заради «спасіння» народу, що вже давно перебуває в прірві зубожіння й зневіри. Розмірковуючи над суттю поняття «герой», вкажемо на ту характерну особливість, що дає підстави для численних суперечок (як у системі суспільно-історичних відносин, так і навколо мистецьких творів, зокрема авторських) протягом багатьох десятиліть. Тією особливістю є обов'язкове й, добре, якщо органічне, поєднання (або ж, навпаки, його відсутність) з моральним ідеалом – найдосконалішим, безумовним, універсальним зразком такої особистості, яка володіє всіма добродісностями, кожна з яких максимально досконала. Моральний ідеал є «орієнтиром для самовдосконалення особистості, завдяки йому людина оцінює поведінку інших людей. Прагнучи самовдосконалуватись, особистість не може обійтись без морального ідеалу, який допомагає їй орієнтуватись у світі моральних цінностей, обирати оптимальну лінію поведінки, життєву позицію» [Дробницький 1984, с. 33].

Актуальною мистецькою проблемою, зокрема в авторському кіно, є співвідношення понять «герой», «моральний ідеал» і «дійсність». При цьому художні образи як утілення морального ідеалу, що виступає сукупністю «вищих духовних цінностей і значимостей у поведінці й способі життя особистості» [Росенко 1998,

с. 148], мають деякі переваги перед широким загалом прототипів, оскільки концентрують численні моральні чесноти в одній постаті. Примітно, що принцип художньої правди змушує режисера-автора наділяти позитивних героїв і деякими негативними рисами, що, як наслідок, віддаляє їх від морального ідеалу, але робить психологічно достовірними, правдоподібними.

Отже, ідеал, що визначає моральну сутність людини, є нескінченним процесом пошуку досконалості, його не варто ототожнювати із жодною історичною особою, із жодним художнім героєм. Водночас розмисли про моральний ідеал не слід відкидати, коли йдеться про визначення міри героїчного в позитивному персонажі, зведеному в культ героя, або ж у реальній людині, якій судилося чи ні потрапити в статус героя.

Авторське кіно як феномен сучасної культури має характерні художньо-естетичні, етичні, стилістичні ознаки, при цьому актуалізація особистісного забезпечення творчості викликана необхідністю презентації в культурному просторі фільмів, що відображають авторську індивідуальність, скажімо, художника-патріота, здатного проявити глибокі громадянські почуття, що містять «любов до батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури і героїчне минуле свого народу» [Баранівський 2011-в, с. 280].

Прикметним для сучасного авторського кіно України є його патріотичне начало й прагнення молодих режисерів до розмислів про морально-етичні категорії в контексті сучасного соціокультурного буття. При цьому вкажемо, що до пошуків такого собі естетично досконалого, однак полишеного будь-яких моральних чеснот «героя» часом вдаються і телевізійники.

«Цікавим» з точки зору суті поняття «героїзм» і «патріотизм» здавався свого часу й телепроект «Ігри патріотів», де його учасники мали долати слизькі мокрі нестійкі перешкоди, пливти, мокнути, падати, вибивати собі або супротивникові зуби, у будь-який спосіб калічити тіла (добре, що хоч голови в шоломах) і тішити душу гордим гаслом: «Я патріот».

Звісно, телебаченню необхідно заповнити ефір такими собі шоу, і благо: час їх на українському телебаченні відходить у минуле. Але до чого тут героїзм чи патріотизм? А може, героїв і патріотів таки справді змусити виживати й закинути їх в екстремальні умови української реальності? Їм зовсім не обов'язково летіти кудись на край світу, щоб відчутти екстрим виживання. Достатньо, приміром, скористатись «комфортабельними» плацкартними вагонами вітчизняної залізниці, зношеним муніципальним транспортом й опинитись, як годиться, у багатоповерхівці такого собі середньостатистичного південноукраїнського спального району, де десятиріччями водогін дозовано (цівочкою) подає воду – і веселий електорат змушений нею постійно запасатись. Героям можна було би запропонувати вижити й у тих українських селах і селищах, де у ХХІ столітті вода й досі привозна, а можливість реалізувати своє конституційне право на труд малоїмовірне. А може, краще було би поселити «героїв» і «патріотів» шоу в будинках, де завжди несправні ліфти, а треба обов'язково погуляти з немовлям на візочку чи терміново госпіталізувати прикутого до ліжка інваліда, зрештою, зтягнути хоча б на восьмий поверх (і не один раз) мішок картоплі, борошна, цукру чи тиждень «попіарити» героїзм і патріотизм, з посмішкою бігаючи сходами з торбами чесно

зароблених харчів? А може, формат телевізійного героїзму й патріотизму варто було би перенести в занедбані парки та зони відпочинку наших співвітчизників, «газони» яких рясно заставлені лакованими авто, а тротуари давно перетворились у проїжджу частину, або ж у приміський електротранспорт, призначений скоріш для перевезення худоби, а не людей. Цікаво було би побачити горе-героїв і патріотів зовсім не за тисячі кілометрів у вовтузінні з надокучливими москітами чи екзотичними тваринами, а в боротьбі із руйнацією архітектури міст, вимиранням сіл, забрудненням навколишнього середовища, зрештою, нищенням національної культури.

З огляду на сказане, здається, що творчі колективи, задіяні у створенні подібних «захоплюючих» видовищ, особливо не переймаються щодо оригінальності мистецьких рішень і відповідної якості телепродукту. Навряд чи слід забувати, що «творча особистість – це особистість, яка долає в собі штампи, інерцію, рутину, мислить і діє оригінально. Ці параметри можна виявити в основі більшості творчих професій, зокрема телевізійних» [Гоян 2011, с. 63]. При цьому самотність режисера-автора виражається в умінні свідомо й водночас несвідомо порушувати кордони професійної обмеженості, «поєднувати у своїй діяльності різноманітні обдарування і бути здатним у разі потреби швидко оволодіти іншими видами діяльності», демонструючи здатність до саморозвитку. Однак, зазначимо, що індивідуальність автора має розкриватися в кіно- й телевізійній творчості не лише в процесі вільної самореалізації творця. Між глядачем і художником повинні скластися особливі стосунки – інтимні, довірливі, відкриті. У такій ситуації режисер зобов'язаний уявляти глядача людиною, яка знаходиться поруч з ним і бачить твір не тільки ззовні, а й із середини, виступаючи своєрідним свідком творчого процесу. Важливо, щоби процес створення фільму чи телепередачі не завершувався для його творців виходом у кінопрокат чи телеэфір, а, пробуджуючи почуття і міркування глядача, тим самим виправдовував особистісне існування режисера-автора в ініціюванні та виконанні цілої низки мотивованих вчинків і відповідальності за них.

Розмірковуючи про морально-етичні домінанти авторського кіно, вкажемо, що одним з патріотично налаштованих творців є кіноавтор-початківець В. Білий. Він з успіхом представив як для глядача, так й упереджених фахівців короткометражний фільм «Місто гріха». У стрічці молодий художник, виявляючи непідробний інтерес до таких понять, як самовдосконалення, самореалізація особистості, патріотизм, дослідив характер головного героя фільму – Віктора Кочмара, який у напруженій щоденній роботі невтомно прагне жити в гармонії із самим собою і світом. Священнослужитель з одеського села, проповідуючи досить незвичайним чином християнські цінності, їде в Лас-Вегас представляти свою Батьківщину, яка «як образ рідної природи, рідний мелос, ритміка, колористика й символіка є важливою основою етнічної самоідентифікації» [Вільчинська 2006, с. 90].

Автор фільмує п'ятикратного чемпіона України, чотириразового чемпіона Європи, абсолютного чемпіона Євразії з пауерліфтингу в його свідомій цілеспрямованій діяльності. Герой, який прагне вдосконалювати «власні якості відповідно до власних ціннісних уявлень і соціальних орієнтацій, що склалися під впливом умов життя» [Черушева 2011, с. 334], цікавий режисерові в момент боротьби

й перемоги – здобуття золотої медалі на Чемпіонаті світу в Лас-Вегасі. Важливо, що герой стрічки не прагне афішувати свої патріотичні почуття, проте зрозуміло, що на підсвідомому рівні патріотизм для нього «те саме, що віра в релігії» [Вільчинська 2006, с. 90].

Розповідаючи про українського богатира, режисер невимушено демонструє живе спілкування душі з душею, оскільки вважає, що кожна людина обов'язково повинна виростити в собі щось благородне, доводячи неможливість існування духовно розвиненого негідника або, навпаки, праведника, який нехтує духовними цінностями. При цьому митець-початківець обирає досить поширену, але виправдану авторську стратегію, яка виявляється у відсутності «словесного коментаря <...>, і відкриває інший простір, значно цікавіший для функціонування мови – простір несвідомого, коли автор стає в позицію стихійного психоаналітика» [Брюховецька О. 2005, с. 6]. Користуючись досить скупими виражальними засобами, режисер-автор із захопленням і водночас переконливо розповідає про успішну людину, позитивне враження від якої зростає від показу доцільного використання ним сили і поєднання, здавалося б, несумісних речей – духовного сану і професійних занять спортом, які активно він пропагує серед молоді.

Незважаючи на обмежений формат стрічки, молодий кіноавтор зумів досить глибоко проникнути в проблему самореалізації особистості, уточнити її суспільну значимість. Режисер прагне розкрити зміст, який вкладає головний герой в поняття «самореалізація» і «патріотизм», з'ясувати, яку він переслідує остаточну життєву мету, докладаючи вольових зусиль, яким можна позаздрити. Адже можливість вибору передбачає в людини наявність волі й вимагає певних зусиль. Своєю чергою «цінність волі як необхідної якості особистості надає моральна спрямованість, що визначає спосіб вирішення існуючих суперечностей між бажаним і розумним, наближеною та віддаленою метою, індивідуальними й суспільними інтересами, нормою й відхиленням від неї» [Росенко 1998, с. 164].

Відзначимо, що потенціал фізичного виховання молодого покоління цікавить режисера В. Білого як внутрішня потреба індивіда до самовдосконалення, що може допомагати й одночасно заважати розвиватися йому духовно. Така позиція художника дає йому можливість вивести на екран своєрідного синкретичного героя – не спортсмена й не священнослужителя, а людину, яка, досягнувши певного успіху, живе в гармонії із собою і навколишнім світом, активно демонструючи власний досвід на міжнародному рівні, а поява її в кадрі несе радість.

Важливо вказати, що автор і герой, не приховуючи власних уподобань, демонструють майже ідеальну тілесну красу, подаючи тим самим приклад для молодого покоління. Пропагуючи у фільмі здоровий спосіб життя як єдність фізичного і духовного, режисер-початківець переконує глядача, що сила людини зосереджена не в могутньому тренуваному тілі, а в тому, яка її моральна та соціальна зорієнтованість, які цінності вона проповідує, у чому бачить сенс життя, як ставиться до сім'ї, оточення, до самої себе, яким чином здійснює духовно-практичне освоєння світу. Адже загальновідомо, що в будь-яких зовнішніх чинниках впливу на людське тіло, свідомість, почуття ще не слід бачити дієві механізми духовного розвитку особистості, бо ж насправді вони зосереджені в її добрій

волі, щоденних помислах, словах, позитивних вчинках, які не можуть бути одно-разовою акцією.

Молодий кіноавтор із захопленням фіксує у фільмі «Місто гріха» унікальну здатність людини вчасно дякувати за все, що з нею відбувається, не тому що сподівається на диво, а через особливості виховання, уміння не втрачати надію і віру в добро. Представляючи позитивного героя, режисер-дебютант намагається переконати передовсім молодого глядача в тому, що цілеспрямована людина, яка налаштована на самовдосконалення, прагне до знань, активно пізнає себе й творчо освоює світ, неодмінно віднайде істину, реалізує себе, нехай навіть через добротинність як здатність з позиції блага і добра вибудовувати стосунки з іншими людьми.

Герой авторського фільму «Графіті» (режисер Ігор Апасян) – художник-початківець, навчальна практика якого до глухого села стає своєрідним вигнанням і водночас випробовуванням моральних чеснот, демонстрації тих моральних принципів, що як сутнісні моральні вимоги в поведінці людини визначають спрямованість її діяльності в налагодженні міжособистісних стосунків. Молодий герой, презентований автором, не відрізняється ані зразковою поведінкою, ані особливим мистецьким талантом, однак несподівано навіть для себе самого демонструє самовідданість і самопожертву у своїй добровільній відмові від власних інтересів, матеріальної винагороди заради інтересів інших людей і виконує високу місію громадянина ще в юному віці, змусивши сільську громаду (і звісно ж, глядача) співчувати, співпереживати, вірити в добро.

На тлі відчайдушної стрілянини та спринтерської біганини в сучасному українському прокатному просторі, де діє переважна більшість нібито затребуваних кіногероїв останнього десятиріччя, фільм «Графіті», що, на жаль, пройшов непоміченим і в кінотеатрах, і на телебаченні, і фактично був проігнорований кінокритикою (благо, хоч відмічений на міжнародних фестивалях, зокрема в Токіо, Сеулі, Лагові й ін.) доводить, що є небайдужі люди, які усвідомлюють справжні проблеми людського буття з позицій альтруїзму.

За сюжетом авторської кінопритчі юний художник отримує завдання від місцевих нових «господарів» життя зобразити їх на мальовничому лоні природи неподалік середньостатистичного села, що вимирає. Але не склалось, як бажалось, бо ж, як виявилось, пам'ять людська, біль втрати близьких та й саме життя (у безпосередній близькості до самої природи) не дозволяють побачити красу цієї природи відсторонено. Тож у фіналі кінострічки на панно (розташованому на стіні сільського клубу) залишаються образи тільки тих мешканців села, що загинули, полишили світ живих, ті, кого важко забути. Своєрідною «зброєю» героя (який уперше в житті здійснює героїчний вчинок, вирішуючи на локальному рівні проблему збереження суспільної пам'яті в екстремальних умовах) може бути не меч і не пістолет, а банальний пензлик, котрий у руках людини небайдужої, гуманної здатен народжувати такі твори, які би викликали сльози співпереживання, включали би до роботи душу.

Примітним є той факт, що режисер фільму заслужений діяч мистецтв України Ігор Апасян навряд чи створив би «Графіті» в себе на Батьківщині. Найбільш імовірною причиною відмови державного замовлення на фінансування

цієї кінострічки могло би бути формулювання: «Не актуально» або ж «Не типово для менталітету» тощо. Тому й довелось їхати І. Апасяну в пошуках кращої долі до Росії, створювати студію «Гамаюн», адаптувати та знімати «актуальне», «типове», «ментальне» кіно.

Воєнні події на Сході України збурили нині небувалий підйом патріотизму в країні, особливо серед молоді. З огляду на сказане актуальною художньою проблемою, зокрема в авторському кіно, залишається пошук оптимального співвідношення понять «герой», «моральний ідеал», «реальність» і «патріотизм». На початку третього тисячоліття, як ніколи, нагальною залишається потреба показу героя-сучасника, який «не заплутався у своїх сумнівах і ніяк не може вибрати свій життєвий шлях, а справжнього героя нашого часу» [Головня 1982, с. 46]. Надзвичайно важливо для автора-режисера вміти виявити за допомогою кінематографічних засобів сутність морального ідеалу, коли йдеться про визначення міри героїчного в позитивному персонажі, зведеному в статус героя-патріота. Прикро констатувати, але на сучасному етапі в Україні заявила про себе тенденція перекладати всю відповідальність за долю нації на владу, «що є свідченням недостатньої політичної, історичної обізнаності її активних носіїв». На думку П. Кравченко, «хибність такої точки зору пояснюється тим, що державна влада на сьогодні роз'їдена корумпованістю, клановістю бюрократії, її зрощенням з тіньовим капіталом і криміналітетом» [Кравченко 2000, с. 17]. На жаль, слід констатувати, що ідеал громадянського суспільства став значно віддаленим. Означені проблеми мають складний морально-етичний характер, породжують людську зневіру, відчай, адже в умовах кризового стану суспільства культура спілкування перебуває в занепаді, піддаючись різного штибу деформаціям. Нині українська політична культура демонструє свою нездатність до гармонізації соціального порядку, упорядкованих інституціональних відносин в умовах ослаблення традиційних ієрархічних владно-правових відносин. За ідеологічними параметрами вона ще перебуває під впливом соціалістичного ідеалу (зрівнялівка, колективізм, тоталітаризм), демонструючи водночас і тенденцію до певної деідеологізації. У роботі «Толерантність як принцип консолідації вітчизняного соціуму» П. Кравченко констатує, що «політична культура сучасної України є культурою маргінального суспільства (наділеного взаємовиключними рисами), що виявляється і в орієнтації громадян на цінності, які заперечують одна одну <...>» [Кравченко 2000, с. 49]. При цьому політична етика сучасного українського суспільства багато в чому зумовлена непідконтрольністю державних цілей перед правами особистості, перевагою прагматичних міркувань перед системними гарантіями, переважанням традиціоналізму над динамізмом.

На нашу думку, важливо визначити «деякі протиріччя між політикою і мораллю, що розриває цілісність політичної етики в суспільній свідомості» [Дробницький 1984, с. 48]. Першим з них є морально-психологічне протиріччя між бажаним і дійсним. Вельми тривалий розрив між ними майже завжди знаменує розкол, внутрішню кризу особистості, а часом лукавство й облудність душі. Те саме відбувається, якщо народів не вдається організувати своє життя за власними принципами, узгодити свої бажання із соціальними запитам й порядком. Факти

аморальності представників вищої влади сприймаються як моральна індульгенція для широких верств населення, що виражається у відхиленні від оподаткування, від ліцензування професійної діяльності, у діях в обхід законів, подвійній бухгалтерії, співробітництві правоохоронних органів із тіншовими структурами тощо. Доки таку практику народ визнаватиме морально припустимою, про реалізацію ідеалу соціально-правової держави, де домінуючими є похідні категорії добра, годі й мріяти.

При визначенні морально-етичних домінант в українському форматі авторського кіно мимоволі виникає бажання порівняти його з польською моделлю кіноавторства (так званим «Третім кіно», або ж «Кіно морального неспокою»). Її лідер та ідеолог Кшиштоф Зануссі завжди переймався моральним станом суспільства, глибоким конфліктом між мислячою непересічною особистістю і суспільством, а його громадянська позиція, на переконання О. Рахаєвої, легко прочитувалась [Рахаєва ЭР]. Підставою тому твердженню, очевидно, слугували ним же артикульовані проблеми сучасності, що потребували від кінематографістів (і передовсім тих, хто були дотичними до вказаного напряму: К. Кесльовський, А. Холланд, Ф. Фальк, В. Марчевський, Я. Кієвський, Я. Заорський, Г. Клуба, А. Жулавський, Е. Жебровський, В. Лещинський, М. Пивовський) нових підходів у їх висвітленні. Характерним для авторського (передовсім європейського) кіномистецтва, як вважає Н. Самутіна, є «орієнтація на проблемність, можливість вирішити засобами кіно серйозні філософські чи то соціальні питання». Режисери ж ставляться до кінематографічних засобів «як до інструментів мислення» [Самутіна 2002, с. 46]. Тож К. Зануссі крізь призму власного світобачення вдається до розкриття болючих проблем руйнівної «моральної кризи, занепаду моральних і культурних цінностей, прірви між свідомістю та існуванням, браку зразків та авторитетів, відсутності можливості самореалізації особистості, технічного прогресу і його наслідків, різноманітних моделей кар'єри, протистояння традиції та сучасності, деградації особистих зв'язків – дружби й любові» [Turowska 2000, s. 25] як специфічних форм моральної культури та спілкування. Примітним для авторського почерку польського кіномайстра є те, що, порушуючи у своїх фільмах, зазвичай, незручні запитання (однак виявляючи особисту зацікавленість у їх вирішенні), він, намагаючись демонструвати різні точки зору в їх висвітленні, не дає на них готові відповіді, залучаючи глядача до складної і, як правило, плідної духовної співпраці, адже «хід авторського задуму виправданий, тільки якщо основна маса кадрів відтворює життя у формах самого життя» [Кіно 1989, с. 56]. Вивівши вже в ранніх фільмах кінця 1960-х – початку 1970-х років («Структура кристалу», «Сімейне життя», «Люмінація», «Квартальний звіт») до того часу не типових для польського кіно персонажів, котрі, будучи по суті своїй такими самими аналітиками, як і сам рефлексуючий автор-режисер, намагаються, дотримуючись певних етичних принципів, розмірковувати про право непростого, але власного морального вибору, про необхідність дотримання відповідальності й жагуче прагнення свободи, що, на думку М. Братерської, є особистою справою кожного, особливим станом людської свідомості, її душі й чому неможливо навчити і тим більше примусити бути таким: це відчуття можна лише виплекати, викохати напруженою духовною працею [Братерська-Дронь 2009-б, с. 141].

Фільмуючи стрічки про те, що хвилювало й було важливим передовсім для самого майстра, К. Зануссі представляє героїв, які здійснюють пошуки іноді хиткої правди й виявляють брехню, осуджують цинізм, пробують, долаючи численні перепони, усвідомити сенс життя, прийти, спираючись на логічні зв'язки з дійсністю, до Бога (а отже, жити в гармонії із самим собою і навколишнім світом). Його герої активно пориваються досягнути таємниці смерті, воліють виявити сутнісні ознаки добра і зла, розмірковують про «метафізичні межі своєї долі» [Szczepanski 2000, s. 15], проте в пошуках мало не примарного морального ідеалу часом втрачають як чіткі орієнтири, так і саму мету. Така ситуація складається у фільмах, позначених авторськими характеристиками майстра (зокрема «Вбивство в Катамаунті», «Захисні кольори», «Спіраль», «Константа»), тому що, здавалось би, полярні поняття – «реальність» і «моральний ідеал» – у кінематографі К. Зануссі як матеріал для проблемних міркувань сам режисер неупереджено й уважно розглядає та аналізує, використовуючи різні, часом несподівані, ракурси, торкаючись як історико-культурного й соціально-політичного, так і релігійно-філософського рівнів. А тому, маючи свою систему цінностей і прагнення свободи вибору, такими не схожими один на одного постають шукачі різного штибу свободи Янек і Марек зі «Структури кристалу», скутий тісними подружніми путами Віт із «Сімейного життя», невгамовна прихильниця вільного кохання Марта з «Квартального звіту» (яка відмовляє собі у власних прагненнях заради щастя близьких їй людей), затятий поборник моральних норм Ярек із «Захисних кольорів»; безкомпромісний правдолюб Хуберт з «Галопу», Ханка з «Доповнення» (яка стоїчно переносить численні втрати), шукачі різних (часом заплутаних) доріг до храму душі «Франциск з “Ілюмінації”», Томаш зі “Спіралі”, Вітек з “Константи”, Адам Хмелевский (брат Альберт) з “Брата нашого Бога”, Августин з “Імператива”, доктор Берг з “Життя як смертельної хвороби...”, Пилип із “Доповнення»» [Рахаева ЭР].

Натомість цікавим у цьому контексті є погляд на роботи іншого представника польської авторської моделі «Кіно морального неспокою» – Кшиштофа Кесльовського, котрий завжди намагався зацікавити тим, що робив, не тільки глядачів, а й знімальну групу. У роботі «Kieslowski on Kieslowski» митець зізнався, що спостерігаючи за тим, у який спосіб він разом з оператором «ставить камеру, яке освітлення встановлює, як працює звукооператор, що роблять актори, – члени творчої групи занурюються в той світ, який створюється». Режисер намагається максимально використовувати всіх, задіяних у фільмовиробництві, цікавиться всім, що можуть сказати його творчі співробітники, залишаючись переконаним, що найчастіше вони знають більше, ніж він сам, що й спонукає його прислухатися до всіх: акторів, операторів, звукорежисерів, монтажерів, електриків, чергових, асистентів [Кесльовский ЭР]. Ми ж відзначимо, що як по суті абсолютний (попри колективний характер творчості) автор своїх фільмів, у яких з унікальною точністю відтворено пильну і разом з тим прискіпливу увагу до життєвих проблем, режисер в ігрових й неігрових кінотворах долав усталені стереотипи глядацького сприйняття, доводячи свою правоту, свою глибоко усвідомлену свободу вибору. При цьому нагадаємо, що свободу вибору як можливість визначення варіантів поведінки та способу рішення різноманітних завдань

у реалізації вчинків варто розглядати через можливість визначати ті ситуації, коли людина може стати вищою за існуючі моральні норми. Проте митцеві (котрому за іронією долі не вдалося реалізуватись як театральному режисеру) надзвичайно важливо враховувати, виводячи на екран своїх персонажів, що їх здатність (чи то спроможність) підняти над моральними нормами, проігнорувати певні моральні вимоги може мати своє виправдання тільки в тому випадку, якщо вона закладає підґрунтя нового, більш високого типу моралі, що більшою мірою відповідає умовам, які склались [Росенко 1998, с. 164]. Імовірно, тому герої майстра, що став «одним з останніх авторів у кіно, котрі ставились до фільму не як до атракціону чи забави, а як до морального послання» [Плахов 1999, с. 149], також своєрідно й по-своєму шукають Всевишнього: то як істини, то як абсолютного пізнання, то як справедливого вищого судді у вирішенні смисложиттєвих проблем, зокрема, смерті і її прийняття її людиною [Рахаева ЭР]. Примітним для авторської позиції митця було, на переконання кінознавця А. Плахова, те, що коли гостро рефлексуючий у чужому йому «соціалістичному світі подвійної моралі» режисер не відчував присутності Бога, він сам дещо іронічно й водночас завзято перебирав на себе божественні функції. Тож як своєрідний деміург, режисер-автор брався правити непростими долями своїх персонажів, зіштовхуючи їх у дивних, у чомусь парадоксальних ситуаціях, як, приміром, у телевізійному циклі «Декалог» [Плахов 1999, с. 151] (специфічній авторській інтерпретації сакральних заповідей), чи то в увінчаній міжнародними нагородами трилогії «Три кольори (Синій / Білий / Червоний)», що, за задумом сценариста фільмового циклу Кшиштофа Песевича, мали би асоціюватись зі свободою, рівністю, братством. У цих роботах автор рятував і водночас досліджував найулюбленіших героїв у контексті власного розуміння вказаних категорій, не торкаючись при цьому філософії, політики, соціології, а розкриваючи їхній людський, інтимний, особистісний сенс. Адже, на думку самого майстра, «у плані політичному Захід ці три гасла, по суті, реалізував, у плані ж людському – усе інакше». Режисер висловлював переконання, що в загальновідомих міркуваннях про свободу і її відсутність, зазвичай, ідеться про залежність від речей, проте це саме стосується і розмислів про почуття. Так, на думку митця, прекрасне почуття любові передбачає певну залежність від коханої людини. Оскільки, «коли в тебе є це прекрасне почуття і кохана людина, ти починаєш робити багато наперекір самому собі» [Кесьльовський ЭР].

У фундаментальній праці «Всього 33 зірки світової кінорежисури» А. Плахов вказує, що, приміром, у «Декалозі» К. Кесьльовський (який знаходиться за межами класифікації А. Базена, що розділяв художників на тих, хто віддає перевагу дійсності, і тих, хто виявляє довіру до образу) і його сценарист К. Песевич не злякались надокучливої повчальності, з якою кожна з Десяти божественних заповідей «накладається на релятивізм сучасної суспільної моралі». Розвиваючи міркування, дослідник упевнено доводить, що обраний авторами драматургічний принцип, як, власне, і зображальне рішення фільму, і характер виконавської гри, концентрують усе найкраще, що було напрацьоване польським «Кіно морального неспокою», проте сміливо прямують далі – від суспільної моделі до проектування особистості [Плахов 1999, с. 147]. Сам же майстер, вибудовуючи власну

авторську кіномодель, вважав, що йому завжди важливо було чимось зачепити глядача або в чомусь його переконати, навіть якщо один просто проникне у світ фільму, а інший піддасть його аналізу. Важливо змусити людину зробити якийсь зусилля, байдуже, яким воно буде – інтелектуальним чи то емоційним [Кесльєвський ЕР].

Повертаючись до творчості К. Зануссі, вкажемо, що майстер (як, власне, і К. Кесльєвський), конструюючи власну авторську модель (де вишукано й влучно вдалось акумулювати силу-силенну найважливіших зв'язків людини й світобудови [Кино 1989, с. 196]) у кінороботах різних років сміливо й послідовно використовував можливості кінематографу як засобу витонченого та складного пізнання світу, знаряддя духовного спілкування з метою розкриття і відтворення на екрані людського в людині, тим самим постійно змушуючи глядача бачити за цим визначне, вічне, світле її призначення. При цьому наші розмисли стосовно авторської кіномоделі змушують нас звернутись до міркувань В. Звєгінцева, котрий у роботі «Штучний інтелект і лінгвістика» доводить, що будь-яке глядацьке сприйняття завжди здійснюється за допомогою певної абстрактної моделі, яка природно складається не тільки з тих ознак, що можуть бути встановлені зором, але також і з тих відомостей, що надають інші органи чуття. Учений переконаний, що модель і для автора, і для реципієнта є сенсорно-комплексним утворенням, а отже, коли глядач сприймає предмет візуально, співвідносячи його в пам'яті з абстрактною моделлю, він одночасно сприймає і всі інші ознаки предмета, котрі включені в модель на підставі інших сенсорних показників. Дослідник упевнений, що саме це й уможливорює «бачення» в предметі таких властивостей, які самі по собі недоступні глядацькому сприйняттю [Звєгінцев 1983, с. 65].

Виокремлюючи поняття свободи як загальнолюдської цінності, «без якої немислимий духовний прогрес як окремої людини, так і цивілізації загалом» [Братерська-Дронь 2009-б, с. 136], й однієї з домінант авторського кінематографу, варто зосередити нашу увагу на інтерпретації вказаного поняття у творчості Мілоша Формана – вихідця і яскравого представника чеської моделі авторського кіно, більш відомої як чеська «Нова хвиля». Проіснувавши нетривалий час – з 1962 до 1968 року (причиною тому було вторгнення в країну радянських окупаційних військ, встановлення жорсткої цензури й фактична заборона фільмів цього напрямку), означену авторську авангардну модель сформували вільні від ідеології режисери Віра Хітілова, Іван Пассер, Їржи Менцель, Ян Немец, Яроміл Їреш, Войтех Ясни, Ян Шмідт, які, вочевидь, не прагнули знайти заміну застарілим кінематографічним догмам, не намагались висувати ані художні, ані політичні маніфести. Однак вкажемо, що названі режисери, певною мірою об'єднані спільними інтересами й прагненнями, понад усе воліли свободи самовираження та попри жанрове розмаїття фільмів презентували на екрані цілу низку дивакуватих екзистенційних героїв. Вони існували, ніби самі по собі, були звільнені від тих соціальних реалій, що в дійсності вирували навколо них, і були навмисне штучно занурені авторами в примітивні, позначені присмаком абсурду кумедні ситуації побутового характеру. Виходячи в площину, здавалося б, повсякденного людського виміру, молоді митці тим самим вразили тогочасну кіноспільноту в чомусь

депресивними (хоч і насиченими відчуттям деякої примарності свободи) кінострічками, наповненими сюрреалістичними мотивами й водночас дотепно та щедро пересипаними досить жорсткими знахідками чорного гумору, що, безсумнівно, використали сміливі автори чеської «Нової хвилі» як засіб висвітлення в умовах жорсткого ідеологічного тиску заборонених на той час тем.

Розглядаючи свободу як своєрідний моральний ціннісний орієнтир [Братерська-Дронь 2009-б, с. 141] у творчості Мілоша Формана, вкажемо, що вже перший з його ранніх ігрових фільмів «Чорний Петро» (назву якого, спираючись на відому карткову гру слід тлумачити як безталанний невдаха), створений 1964 року, «став емблемою чеської “Нової хвилі”» [Ковалов ЭР-а], у кінотворах якої різноманітні вчинки героїв завжди постають як певним чином відображення суб’єктивно-об’єктивних умов та обставин, у яких діють дивакуваті персонажі, котрі за вдаваною чудернацькою поведінкою вміло приховують завуальоване прагнення життєвої свободи. Так, приміром, як і годиться, у кінострічках означеного напрямку простакуватий і незграбний Петро, усвідомлюючи свою самотність, постійно, а іноді, на жаль, безпідставно, потерпає від безмежної батьківської тиранії (що зовні начебто має благородний характер – наставити на путь істинний, дати путівку в життя непутящому чаду), хоч належним чином і виконує доручення, здається, не здатний ані до бунту, ані до боротьби за звільнення від домашнього насилля, «адже свобода може бути анархічною, може мати диктаторсько-авторитарний характер» [Братерська-Дронь 2009-б, с. 140]. Тож із розвитком сюжету стає зрозумілим, що автор скромної, на перший погляд, чорно-білої стрічки (що, проте, не завадило їй стати володаркою першого призу міжнародного кінофоруму в Локарно, склавши конкуренцію М. Антоніоні та Ж.-Л. Годару), примушуючи героя особливо ретельно слідкувати за тим, щоб у невеличкій крамниці унеможливити крадіжки, доводить його дії до абсурду. Робить він це для того, щоб переконати себе, героїв, глядачів, що якщо людська діяльність, не пов’язана з можливістю вибору, не може вважатись вільною, то й моральна свобода, яка ігнорує необхідне в змісті норм поведінки, перетворюється на щось протилежне своєму призначенню, іноді навіть на злочин. Зацькований сімейною опікою, Петро (що, безсумнівно, є сатиричним образом) щосили намагається вирватись з її затісних батьківських лежачих-обіймів, гостро відчуваючи, що родина потрібна йому передовсім для бажаної духовної близькості й турботи, а не для полегшення виконання житейських обов’язків [Росенко 1998, с. 213]. Поживок для розмислів становлять міркування Хела Еріксона, котрий, аналізуючи у своєму короткому конспекті вказану стрічку, слушно зазначає, що режисер вміло розповідає одвічну історію про сором’язливого підлітка, який закохується, при цьому авторська оповідь «містить у собі сильний вплив Франсуа Трюффо, як і більшість інших постановок епохи “нової хвилі”, проте навіть на цій ранній стадії майстерність фільмотворчості Формана дала змогу йому подолати будь-які наслідування» [Erickson ER-a]. У картинах М. Формана «чеського» періоду, як і в більш пізніх роботах, відчуття і прагнення героями свободи «має різні обличчя та прояви, а її відносини з мораллю суспільства не однозначні й часто-густо напружені» [Аникина ЭР]. Так, приміром, Андудла – головна героїня «Любовних пригод блондинки» (підступно

зваблена й легковажно покинута столичним музикантом-протидисвітом робітниця місцевої взуттєвої фабрики) – понад усе намагається звільнитись «від рутини провінційного життя і батьківського нерозуміння» [Аникина ЭР], а тому, відстоюючи справедливість власного вибору, відповідально поставившись до нібито випадкової зустрічі з хлопцем (з яким проводить усього одну ніч), втамовує гординю і, «зібравши речі, прямує до Праги, де, як здається дівчині, її очікує коханий Мілде і його батьки. Адже після всього, що сталося між ними вночі, вони мають жити разом», – вказує у своїх конспектах Джош Ральське [Ralske ER]. Сам же режисер у невибагливому на перший погляд фільмі, де віддає перевагу роботі з непрофесійними виконавцями, у такий досить іронічний, далекий від моралізаторства спосіб доводить, що в критичних ситуаціях мораль через свободу вибору відіграє роль своєрідного внутрішнього джерела активності людини, а моральні цінності, як-то, приміром, любов, стають стимулом для рішучих дій, перетворюючись в особисте надбання [Росенко 1998, с. 165].

Засуджуючи в гостросатиричному фільмі «Бал пожежників» такі моральні пороки, як «корумпованість, жадність, безглуздя, безсовісність» [Аникина ЭР], байдужість, злодійкуватість, нахабство, Форман, вірний авторським принципам роботи з непрофесійними виконавцями, сміливо й упевнено презентує впізнавану, проте сповнену «алегорії та прихованих смислів» [Etickson ER-б] модель сучасного йому соціалістичного суспільства, модель, як влучно зазначає О. Ковалов, «братського режиму, не такого вже й віддаленого в часі й просторі» [Ковалов ЭР-а], через показ свята, сповненого благих, але спотворених мешканцями намірів, свята, пересипаного абсурдними ситуаціями, у тихому містечку (що так нагадує провінційні Врхлаби) на честь відставного керівника пожежної команди. Навмисне вдаючись до певної безсюжетності (що має їдкий ідеологічний присмак, «оскільки кожна клітинка його структури підпорядкована викриттю “звичайного соціалізму” як прикореневого гниття» [Ковалов ЭР-а]), відмовляючись від чіткої будови кінематографічного матеріалу стрічки, режисер (для якого пошуки правди були важливішими, ніж сама правда, оскільки в кожній людині своя суб’єктивна правда, тож і постановник не намагався знайти загальну правду, а лиш крок за кроком шукав її [Форман 1999, с. 39]) зумів блискуче представити жорсткий безжальний стьоб на той руйнівний ідеологічний режим, який перекривав йому шлях у режисерську професію, унеможлиблював свободу авторської творчості й грубо вичавлював з Батьківщини.

Відчуваючи гостру потребу вивчати й відображати різні аспекти ставлення та прагнення людини до свободи як усвідомленої необхідності [Малахов 2000, с. 260] і водночас необхідність вийти на новий творчий рубіж, довести, передовсім собі, власну спроможність реалізуватись як автору в інших, ще чужих тоді для майстра соціальних і виробничих умовах США, Мілош Форман з ентузіазмом приймає пропозицію Майкла Дугласа екранізувати (а в подальшому переважно екранізуватиме як п’єси, так і прозові літературні твори) роман-бестселер Кевіна Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі» (що на той час уже мав і сценічну версію), героєм якого «був в’язень психіатричної клініки, котрий за своїм почином “прописав” її пацієнтам свободу, а тим часом у світ уже просочились відомості

про специфіку психіатричного “виправлення” вільнодумства в СРСР» [Ковалов ЕР-а]. Водночас цікавими вважаємо міркування М. Гудової та К. Соловйової, котрі в роботі «Співвідношення концептуальних моделей літературного твору і його екранізації» відзначають, що центральна проблема твору Кізі – боротьба із системою та прагнення свободи – у фільмі також відтворена, однак не настільки яскраво, як у романі. Дослідники вказують, що екранізація демонструє не стільки війну із системою, скільки бажання потрапити на свободу, тому замість банального «“Система” – “Свобода” <...> більш точним, на переконання вчених, буде ввести протидію “Ув’язнення” – “Свобода” [Гудова, Соловьева 2018, с. 95]. Варто врахувати й думку Саллі Хоуксфорд про те, що кінострічка Мілоша Формана не відображає цілком літературний оригінал автора Кена Кізі про складні культурні питання ХХ століття. До того ж, до фільму не увійшли важливі сцени й теми з оригіналу, як-то жорстка расова дискримінація [Hawkesford ER] як обмеження свободи.

Використовуючи кінематографічний інструментарій у дослідженні поведінки широковідомих на той час літературних персонажів, постановник виявляв унікальну точність режисури, відтворюючи процес своєрідного спостереження за дією, жестами та поведінкою персонажів, за звуками, словами й інтонаціями в їх довільному, проте саме кіноавтором задуманому варіанті, тим самим ніби перевіряючи правомірність думки про те, що лише усвідомлення свободи як добровільного самовизначення особистості в стосунках з іншими індивідами слід визначати як моральну значимість її вибору. Спонукаючи глядача до роздумів і пропонуючи йому самостійно аналізувати як дії (а дія, за В. Малаховим, є моральною, коли ґрунтується на виборі в полі протистояння добра і зла [Малахов 2000, с. 259]), так і бездіяльність героїв, деякі з яких добровільно прийняли лікарняне ув’язнення і всіляко боронять свій удаваний спокій, захищаючи авторитетність влади медичної сестри («котра думає, що робить добро для людей» [Kael ER], майстер демонструє прагнення «створити вільне часове поле, живий динамічний простір – і в таких координатах міцно схопити, утримати й зберегти всі елементи виразності в природних формах життєвої правди» [Кино 1989, с. 148].

Прискіпливо розглядаючи події, що начебто стосуються лише буднів психіатричної лікарні, митець сміливо кидає виклик тій репресивній системі, з міцних лежат якої йому вдалося вирватись. Через показ несамовитого бунту Макмерфі (аутсайдера в житті, але беззаперечного лідера серед пацієнтів) режисер-автор виходить у царину загальнолюдських проблем (жорсткого насилля і вимушеного конформізму, нещадного приниження та нестерпного безправ’я людини, цінності людської особистості, грубого поправання її гідності, полишення свободи вибору) і ставить «наріжне питання – наскільки особистість, власне, готова до свободи дії» [Братерська-Дронь 2009-б, с. 140]. При цьому Мілош Форман, залучаючи до зйомок пацієнтів психіатричної лікарні, у координатах фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі» (що, кинувши виклик будь-якій репресивній системі [Ковалов ЕР-а] згодом став своєрідним символом спротиву), з притаманним митцеві прагненням до документальності (із вкрапленням хронікальних кадрів телевізійного репортажу про вільний прохід мешканців Східного Берліна крізь сумнозвісну стіну в Різдвяні свята) відображуваних подій і героїв, на переконання Поліни Каїл, упевнено «замінює потрібну суб’єктивність роману більш реалістичним поглядом на пацієнтів, що залишає їх психічний стан неоднозначним» [Kael ER].

Показово, що смерть Макмерфі в блискучому й багатому на емоційно-чуттєву палітру виконанні Джека Ніколсона (який урізноманітнив центральний образ виразною та вишуканою пластикою, зумів відтворити не лише неповторну індивідуальність, але й тип особистості, одержимої ідеєю бунту) не зменшує загалом оптимістичного настрою кінооповіді, оскільки у фіналі стрічки прозріває чи не найбільш безнадійний пацієнт клініки на прізвисько Вождь. З ненавистю розбивши громіздкою кахляною тумбою шибки, могутньої статури герой, представник пригноблених індіанських меншин, виявляючи свій особистий бунт проти всіляких обмежень та утисків, що накладає будь-яка система, поступово усвідомлює значення свободи [Ковалов ЭР-а].

Відкрито виражати власні думки мистецькими засобами й активно вступати у відвертий діалог із широкими колами глядачів, висвітлюючи сутнісні ознаки морально-етичних категорій і понять через проникнення у свідомість героїв, їх складні зв'язки зі світом, Мілош Форман прагне й у наступних кінострічках, намагаючись розвивати кінематографічну дію передовсім углибину і лиш згодом у часі. При цьому, віддаючи перевагу природності в роботі з акторами, майстер часом лише окреслював виконавцям загальний малюнок сцени, тоді як діалоги іноді були акторською імпровізацією. Це сприяло творенню живих повнокровних образів на екрані, зокрема в яскравому багатоплановому мюзиклі «Волосся», що став своєрідним антивоєнним молодіжним маніфестом. У стрічці режисер віддав своєрідну данину волелюбному рухові хіпі, свідомо підкресливши зіткнення двох протилежних начал – добра і зла, потужним уособленням котрих постали світле палке кохання (провінційного Клода й розбещеної татусевим багатством Шейли) і кровопролитна війна у В'єтнамі як узаконене насилля, що поглинає, а згодом і позбавляє життя героя на ім'я Бергер, котрий перш ніж потрапити до війська втрачає свободу разом зі зрізаним перукарем волоссям як своєрідним символом свободи волі – здатності «людини вільно визначати власну життєво-практичну спрямованість» [Малахов 2000, с. 264].

Серед морально-етичних домінант авторської творчості Мілоша Формана й тема захисту людської гідності, а ще проблеми толерантності та терпимості суспільства, які з особливою силою будуть висвітлені у фільмі «Регтайм», що знову ж таки виявиться екранізацією (а отже, інтерпретацією) на цей раз роману Едгара Лоуренса Доктороу. А. Романенко в роботі «Свято зі мною і без мене» зазначає, що «насправді безглуздо заперечувати інтерпретацію, оскільки будь-яке сприйняття тексту вже є інтерпретацією. Крім того, немає сенсу виступати проти свідомої інтерпретації, адже під її знаком склалось мистецтво ХХ століття <...>. Інша, справа, переконана авторка статті, інтерпретатор має визначитись, заради чого, з якою метою та з яким етичним і художнім результатом переосмислює літературне першоджерело» [Екран 1983, с. 34]. Отож, вдаючись до інтерпретації роману Доктороу, режисер, розвиваючи в більш відкритому форматі викривальні мотиви фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі», свідомо зосереджується на засудженні расизму як ганебної суспільної вади, яку неможливо замовчувати, а тому виводить оповідь у морально-етичну площину, де неможливі ані компроміси, ані угоди із совістю. Уникаючи разом з автором літературного твору надмірного

моралізаторства, режисер, як вказує Роджер Еберт, відмовляється від сюжетної калейдоскопічності книги, акцентуючи на найважливішій лінії [Ebert ER], тій, у якій ідеться про трагічну долю Джона Колхауера Уокера, котрому так і не вдалось створити щасливої сім'ї з коханою і водночас зрадженою Сарою, проте вдалось продемонструвати потужну здатність з гідністю протистояти расовій нетерпимості, не лише опираючись, а й даючи нещадну, на межі власного існування відсіч нарузі кривдників над його особистістю. Гранично достовірно відтворюючи лютий двобій чорношкірого музиканта з нетерпимими до расових відмінностей вогнеборцями (що зображені далеко не в сатиричних шатах, як у фільмі «Бал пожежників»), режисер, виявляючи співчуття і повагу до головного героя, який воліє встановлення справедливості й толерантності в міжлюдських стосунках, по суті, представляє «історію Коулхауера Уокера-молодшого із Чехословаччини з незвичайним пильним поглядом для американського суспільства, порушивши проблему не тільки білого расизму, якого ми начебто очікуємо, але й білого лібералізму» [Ebert ER]. Цікаво, що К. Зануссі, на відміну від М. Формана, в одному з інтерв'ю скептично висловився про толерантність, назвавши її дресируванням, оскільки добру вона не потрібна, а до зла не варто виявляти толерантність. «Людина культури, – на переконання режисера, – яка прагне зрозуміти, а отже, полюбити іншу людину, ніколи не говоритиме про терпимість, адже любов вища за це поняття» [Чекан EP].

Звернення Мілоша Формана до п'єси Пітера Шефнера «Амадей» (після перегляду вистави, що справила на режисера досить сильне враження), попри цілковиту вигаданість історії стосунків Вольфганга Амадея Моцарта й Антоніо Сальєрі, усе ж підштовхнула майстра у своєрідній бароковій інтерпретації презентувати сучасній кіногромадськості погляд на свободу творчості й заслужено здобути тривалий феноменальний успіх. Виводячи на екран такого собі, на переконання О. Ковалова, «хіпі свого часу – в інфантильній, напнутій, ніби на спір, ніжно-рожевій перуці, у вузькому болотяного кольору камзолі, обсипаному візерунком із дрібних квіточок, який несподівано заходиться моторошним сміхом чи то незалежного ексцентрика, чи то веселого ідіота» [Ковалов EP-a], режисер, використовуючи нехай і вигаданий драматургом (і водночас автором сценарію) сюжет, обіграє деякі факти з біографії видатного композитора, щоби вкотре вибороти власне право на свободу дії у творчості, адже на той час потрапляє в опалу й змушений звертатись до історичної тематики. Однак, ведучи зйомки в колишній Чехословаччині, митець відчув безпосередньо на собі обмеження свободи, адже на знімальному майданчику щоденно чергували агенти державної безпеки, очікуючи провокації з боку членів знімальної групи – громадян США.

Створюючи доволі широкими й водночас оригінальними мазками (разом з Томом Хальсом – неймовірно органічним у ролі геніального музиканта) витончений і навдивовижу живий кінематографічний образ-портрет Моцарта, митець упевнено демонструє, яким чином, переконаний В. Малахов, «щільно до свободи дії примикає свобода творчості», що дає художникові право «втілювати свої мрії та задуми, створювати щось нове, підпорядковане лише владним законам». Однак нехай і вигадане, представлене в оригінальній авторській кіноверсії протистояння Моцарта й Сальєрі доводить, як вважає вчений, що від «свободи дії

в широкому розумінні свобода творчості відрізняється передусім неутилітарною спрямованістю (адже творчість переважно має на меті внутрішню досконалість свого предмета, а не задоволення нагальних життєвих потреб), а відтак зосередженістю у сферах мистецтва, науки, філософії». Отож, ніби солідаризуючись із думкою дослідника, М. Форман, створюючи саме такий неординарний образ визначного композитора, сповненого духовної щедрості, і вкотре відверто популяризуючи його безсмертні музичні твори, ніби намагається переконати глядача в тому, що «можливість бути собою, реалізувати своє життєве призначення становить основу невід'ємних прав людської особистості» [Малахов 2000, с. 261–262].

Роман Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» став літературним першопоштовхом для наступного фільму майстра – «Вальмон», бо ж відомо, що через екранізацію кіномистецтво постійно перевіряє свої можливості як у відображенні глибинних буттєвих процесів, так і у створенні складних характерів. Принагідно зауважимо, що в авторському кіно, попри розмаїття художніх індивідуальностей, режисерських завдань і цілей, слід виділити те спільне, що об'єднує майстрів цього напрямку – це передовсім інтерес до етичної тематики, що уможлиблює дослідження поведінкового механізму героїв.

Отож, поринаючи більш глибоко, ніж у попередній роботі, у культуру міжлюдських стосунків XVIII століття, проникаючи в психологію персонажів, режисер (переносячи обережно епізод за епізодом на екран події названого роману й спираючись передовсім на злагоджений акторський ансамбль Коліна Ферта, Мег Тіллі, Еннет Бенінг) розповідає витонченою мовою кіно (що в дивовижній гармонії поєднує колір і світло, мізансцени й монтаж, динаміку руху і статику й часом перебирає на себе складну функцію слова) вишукану, але сповнену замкових інтриг сумну історію кохання на тлі пригод віртуозного ловеласа віконт де Вальмона. При цьому майстер, демонструючи в художній побудові кращих кадрів високу культуру зображального рішення і начебто сперечаючись з автором роману, намагається виявити й викрити мерзенну сутність цинізму (що грубо проникає та руйнує духовну сутність людини, нищачи моральну цінність любові), щоби через власний суб'єктивний погляд авторського «Я» переконати своїх глядачів у тому, що кохання не може виправдати відвертого насилля і втрачає своє призначення, коли перетворюється на звичку, стає удаванним, таким, що приховує пересит, нудьгу, холодний розрахунок.

Благодатне підґрунтя для висвітлення одвічного двобою кохання і ненависті, вірності й зради, любовних підозр і щастя примирення Мілош Форман віднайде для кінострічки «Ревнощі» в романі Нори Ефрон. У нехитрій історії нічим, здається, не примітного подружнього життя Рейчел і Марка (які не дотримались обіцянки цінувати й берегти одне одного, спільно облаштовувати родинне помешкання, народжувати дітей і жити в злагоді довго й щасливо) художник, зберігаючи об'єктивний погляд, спробував відшукати морально-етичні домінанти взаєморозуміння та довіри, терпимості й поваги, пристрасті й самовіддачі, котрі дозволили би висвітлити «сене любові загалом як пошуку й віднайдення людиною жаданої цілісності – тілесної, духовної чи тілесно-духовної, котрої вона прагне» [Малахов 2000, с. 350] і котру, як виявляється, не завжди вдається здобути людині у своєму житті.

Свій вклад у розробку й розвиток Мілошем Форманом морально-етичної проблематики вносить і фільм «Народ проти Ларрі Флінта», у якому художник з особливою достовірністю та рідкісною щирістю відтворив у низці драматичних подій і людських пристрастей цілий пласт сучасної моральної свідомості. При цьому саме екстремальність ситуацій, у які потрапляє головний герой – видавець порнографічного журналу «Хастлер», дає можливість кіноавтору перевірити моральні установки як протагоніста, так і його оточення. Повертаючись до документального стилю оповіді в названому байопіку, режисер цілком підпорядковує його своїм дослідницьким завданням, обираючи й розглядаючи категорію моральної правди найбільш прийнятним і водночас дієвим засобом як розкриття характерів, так і впливу на публіку. Показово, що автор менш за все схильний інтригувати глядача як тонкощами подружнього життя Ларрі й Алтеї (з відповідними ефектами його мелодраматичного й трагічного перебігу), так й емоційно шокувати тими численними судовими процесами, до яких постійно залучають Флінта поборники суспільної моралі, котрі вважають його суспільним розбещувачем. Ідучи назустріч глядацькій вірі в справедливість авторського присуду й особливе режисерське піклування, Форман у ретельній психологічній розробці образів, кожний з яких мав би скласти своєрідний моральний іспит на міцність почуттів і життєвих позицій, доводить, що в разі несправжності й удаваності етичних ідеалів людські забобони не витримують такої перевірки й варті громадського осуду.

Визначаючи морально-етичні домінанти у фільмах представників різних авторських моделей (що частково потрапляло до кола наших наукових інтересів раніше [Pogrebniak 2015; Погребняк 2016-а; Погребняк 2020-б]), можемо констатувати, що кінематографісти намагаються брати щонайактивнішу участь у житті сучасного суспільства, не лише відображаючи наявні суперечливі процеси, але й активно втручаючись у них. До того ж, повернення до витоків моральної свідомості – мало не класичний мотив для авторського кіно. Загострюючи увагу на сфері морально-етичного, автори-режисери, свідомо абстрагуючись від усього зайвого й звертаючись до широкої аудиторії, «викадровують» із життєвих реалій ті події та явища, котрі потребують прискіпливого аналізу. Адже відомо: що глибше й органічніше проникає митець у духовний світ особистості, у суть моральних проблем і конфліктів певної епохи, то ширше коло явищ і прикмет дійсності охоплює він своєю творчістю та потужніші його можливості в осягненні й дієвому втручанні в буття. При цьому суспільно-історичне значення подій і фактів минулого і сучасного, соціальні мотивування вчинків людей та обґрунтування людських характерів, зміст реальних життєвих протиріч, представлені авторським кіномистецтвом у їх особистісному переломленні з найбільшою силою розкриваються глядачеві через висвітлення їх морального сенсу.

РОЗДІЛ III

АВТОРСЬКЕ ВІДТВОРЕННЯ ДІЙНОСТІ ЗАСОБАМИ КІНОМИСТЕЦТВА

3.1. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно

Відомо, що філософія як найбільш зріла форма світогляду, що дає змогу шукати відповіді на смисложиттєві питання, постає своєрідною теоретичною формою розв'язання світоглядних проблем. При цьому сутність екзистенціалістської філософії певним чином перебуває в площині такого тлумачення, у котрому стверджується, що, «не покладаючи надій ні на божественне провидіння, ні на логіку історії, ні на всесилля науки й техніки, не апелюючи до божественної всемогутності та не довіряючи природній міцності, екзистенціалізм звертається не до сили, а до слабкості – до самої людини в скінченності її існування. Сучасна людина, відповідно до екзистенціалізму, може черпати сили тільки у своїй слабкості, вона спроможна знайти зміст свого життя не перед обличчям вічного та нескінченного: Бога, природи, історії, а тільки перед обличчям смерті. Саме тому в центрі уваги – не Бог і не природа, а людина» [Енциклопедія 2010, с. 542].

Витоки екзистенціалізму (що своїм історичним корінням сягає ще філософських учень давньогрецьких мислителів) як своєрідної світоглядної моделі слід шукати в роботах російських філософів Л. Шестова, М. Бердяєва, творчість яких припадає на кінець XIX – початок XX століття. Послідовний виклад філософської концепції екзистенціалізму буде вироблено у 20–30-х роках XX століття в дослідженнях німецьких науковців М. Гайдеггера та К. Ясперса. У період Другої світової війни свій внесок у розвиток учення здійснили й французькі мислителі: Жан Поль Сартр, Сімона де Бовуар, Альбер Камю, філософські й естетичні погляди котрого відображають «складну трансформацію: від ідеї злиття людини з вічноплинною природою, через суперечність між індивідуалізмом і гуманізмом до визнання хаотичності світу й випадковості людського існування» [Жукова Н. А. 2010, с. 150]. Невипадково сам філософ і письменник відзначав: «Франція прийняла бій усупереч правді логіків <...>. Логіки мали рацію. Війна для нас означала розгром. Але чи повинна була Франція заради того, щоб позбавити себе від поразки, не приймати бою. Дух у нашій країні узяв верх над розумом» [Камю 1990, с. 116]. Так заклик діяти всупереч очевидності й без надії на успіх, «позиція стоїчного антиісторизму зробили екзистенціалізм одним з духовних джерел Антифашистського руху опору, у лавах котрого опинились і філософи-екзистенціалісти» [Кинословарь 1970, с. 705]. Цій думці суголосні міркування І. Зубавіної, котра вбачає цікавим той факт, що «саме період утисків та обмежень виявився найбільш плідним на шляху до внутрішнього звільнення, бо в цей час починається процес орієнтації на поширені в Західній Європі ідеї екзистенціалізму – філософії, що зосередила увагу на аналізі духовної кризи сучасного людства й безпосередньо асоціювалася з “тривогою” Гайдеггера, “нудьгою” Камю, “страхом” Ясперса, “відчаєм” К’єркегора, “нудотою” Сартра» [Зубавіна 2001, с. 70].

У 1960-ті роки екзистенціалізм «дістає широку підтримку філософів Італії, Іспанії та поступово перетворюється на найпопулярнішу серед європейської інтелігенції філософсько-етичну, естетико-психологічну систему. Потрібно зауважити, що поширенню екзистенціалізму сприяла насамперед характерна для філософії ХХ століття певна методологічна, світоглядна всеосяжність, яка легко трансформувалася в невизначеність філософії існування» [Левчук 1997, с. 125].

Зазначимо, що причиною популярності філософської системи екзистенціалізму був неабиякий інтерес до неї з боку західноєвропейських митців, художньої інтелігенції, яку «приваблювали в цій концепції висока оцінка мистецтва, ототожнення його з філософією, а також форма викладу теоретичних ідей: романи, притчі, поетичні медитації, художньо-критичні статті, есеїстика» [Левчук 1997, с. 127]. Не залишились осторонь від суперечливих екзистенціальних ідей, що ними було густо насичене повітря, і кінематографісти, особливо представники інтелектуального кіно, що «виникло з намагань ввести образ у сферу художньої філософії» [Чміль 2003, с. 241]. Саме екзистенціалізм (а точніше його атеїстична концепція) став своєрідним віросповіданням і тим підґрунтям, на якому були закладені підвалини авторського кінематографу, зокрема його французька модель, більш відома як Нова хвиля. При цьому, незважаючи на творчу самотність кожного з представників французького авторського кіно, його загальною рисою стала «орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на екзистенціальний підхід до світу; розуміння героями самовтрат, неприкаяності й самотності людини, трагізму» [Чміль 2003, с. 242].

Дослідники авторського кіно досі не дійшли спільної думки, що саме стало причиною виникнення кіно «нової хвилі»: політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, феміністичні гасла С. де Бовуар, чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра й А. Камю, світоглядові якого «властиві мотиви стоїцизму, прагнення до бунту людини, яка усвідомлює абсурдність свого існування, свого буття» [Левчук 1997, с. 138]. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не тільки проти академізму й так званого «батькового кіно». Ерік Ромер – один із представників французької «нової хвилі» вказував, що в чомусь зухвалі митці навмисне не слідували усталеним на той час формальностям у кінематографічній ієрархії, а навпаки, хотіли відкинути й знищити правила, тому всі вони були продюсерами, наділеними особливою обережністю, продюсерською мудрістю, що й відрізняло їх від режисерів, які не тільки передували їм, але й слідували за ними [Дух ЭР].

Відомо, що спільними зусиллями молоді режисери «замість пишних видовищ і жахливих історій запропонували реальні драми, що відбуваються з реальними людьми, запросили глядачів на прогулянку разом з героями по справжньому, нетуристичному Парижу подихати його повітрям, насиченим драматизмом, нісенітницями й любовними ідиліями» [Трюффо 1985, с. 18]. Насамперед митці-початківці, які переважно працювали в журналі «Cahiers du cinema», намагались по-новому представити на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзистенціальну людину, яка прагне передовсім внутрішньої свободи. З огляду

на сказане доречно процитувати висловлення К. Шаброля, що його наводить Р. Лафонт у роботі «Et pourtant je tourne». «Якщо преса стільки про нас говорила, причиною тому прагнення нав'язати рівність: де Голь – оновлення. У кіно, як і скрізь <...>, Франція відроджується, – зазначав режисер. – Погляньте, який розквіт талантів! <...> Дорогу молодим!» [Laffont 1976, p. 114].

У численних дослідженнях кінематографу «нової хвилі», у яких виявлено його тісний зв'язок з філософією екзистенціалізму, зокрема його атеїстичною концепцією, не достатньо вивченою, на наш погляд, є оригінальна інтерпретація ідей А. Камю і Ж.-П. Сартра (для якого «загальні ідеї екзистенціалізму стали поштовхом, з одного боку, до розробки естетичної проблематики, а з іншого – до естетизації загальнофілософських проблем» [Левчук 1997, с. 128] у творчості найбільш послідовних представників французького авторського кіно. Спираючись на роботи істориків і теоретиків кіно А. Базена, Ж. Садуля, Є. Тепліца, Ж.-П. Жанкола, Ф. Трюффо, С. Фрейліха, О. Мусієнко, Г. Чміль, М. Мамардашвілі, М. Ямпольського, К. Разлогова й ін., спробуємо проаналізувати художньо-філософські домінанти і їх трансформації у творчості кінорежисерів французької «нової хвилі».

Р. Соболев у роботі «Захід: кіно і молодь», досліджуючи творчість одного з лідерів Нової хвилі Ж.-Л. Годара, вказує, що в роки інтелектуального формування художника «релігією творчої французької інтелігенції, та й не тільки французької, був екзистенціалізм – переважно в його сартрівському суперечливому тлумаченні» [Соболев 1971, с. 79]. Головний же герой картини «На останньому диханні» – Мішель Пуакар (з його веселим аморалізмом [Трюффо 1985, с. 33]), який балансує ніби на межі своїх можливостей, – «тотальний бунтар, котрий заперечує буржуазний світ і мало не випадає із життя видимого й потрапляє в справжню екзистенцію» [Тарасов ЕР]. Істинна сутність персонажа, зіграного Ж.-П. Бельмондо, виявляється у своєрідній «пограничній ситуації», при цьому момент, що переживає герой, автор-режисер навмисне затягує, майже зупиняє, хоч зовні здається, що дія розвивається стрімко [Кудрявцев 1998, с. 227]. Такий підхід є певною «моделлю для дослідження екзистенціального міфу про людину, демонстрацією своєрідної моделі французького атеїстичного екзистенціалізму» [Соболев 1971, с. 141], яскравими представниками якої названо А. Камю, С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра. Зазначимо, що «атеїстичний екзистенціалізм, – на переконання останнього, – вчить, що навіть якщо бога немає, то є буття, у якого існування передре сущності <...>, і цим буттям є людина або, за Гайдеггером, людська реальність <...>. Це означає, що людина спочатку існує у світі й лише згодом визначається» [Sartre 1967, p. 26]. Отож, виявляється, Жак Ріветт не випадково екранізує антиклерикальний роман Дені Дідро «La Religieuse» («Черниця», 1760), своєрідно інтерпретуючи тему протиріччя сущності й існування головної героїні. Сюзанна Сімонен, усупереч прагненню знайти свободу за межами задушливого монастиря (де режисер-автор свідомо використовує простір з різним ступенем тісноти, що дає йому змогу несподівано поєднувати внутрішній стан людини – сущність, та обстановку – існування), несподівано й наперекір власним прагненням перетворюється на зразок слухняності. Можливо, цим і пояснюється надмірний візуальний аскетизм у зображенні реального світу, буденного життя мільйонів людей [Трюффо 1985, с. 19] й одночасно певна аполітичність кінематографу Нової хвилі, у чому неодноразово звинувачували деяких молодих режисерів (приміром, Ф. Трюффо,

К. Шаброля), що створювали фільми у своєрідній «недбалій» формі та відмовлялися посісти певну політичну позицію. Хоч, на думку Т. Манна, «дух і політика не поділені повністю, <... > помилковим <...> було б гадати, ніби можна бути аполітичною людиною культури, <...> культура опиняється у великій небезпеці, якщо їй не вистачає політичного інстинкту й політичної волі» [Знаменская 1988, с. 31]. Тож слухними вважаємо міркування режисера В. Наумова, що у вступній статті до книги «Франсуа Трюффо», характеризуючи особливості авторської творчості майстра й акцентуючи на гуманістичній складовій його кінематографу, вказував на конкретність та індивідуальність гуманізму (що дає людині «відчуття своєї унікальності, самоцінності і власної гідності» [Жукова Н. А. 2010, с. 47]) у мистецтві, що, по суті, властиве й фільмам вказаного кінопостановника, який поважає і бореться за людину, проте любить далеко не кожну. Зображаючи у своїх творах паскудників, лицемірів, пристосуванців, Ф. Трюффо (котрому, власне, і належить термін «авторське кіно») далеко не завжди їм симпатизує, ба навіть ненавидить. Тому не випадково в кінострічці «Останнє метро» митець навмисне показує успішного журналіста-колабораціоніста у відверто гротескових тонах, що зайвий раз доводить: Ф. Трюффо далекий від аполітичності й відрізняє ідеологічну правду від брехні [Трюффо 1985, с. 7].

Ідучи за характерним для художнього сприйняття «суперечливим» поєднанням «об'єктивної істини з істиною суб'єктивною, яку тлумачать як адекватне відображення суб'єктом об'єктивної реальності, а не довільне нашарування суб'єктивності» [Самохин 1985, с. 74], Ф. Трюффо зазначає: «Людина може голосувати, а художник – ні. Я відмовляюся протиставляти любов – буржуазії або поліцейським» [Трюффо 1985, с. 61]. Хоча показовим є те, що у стрічках французької «нової хвилі» в зображенні сцен кохання режисери (починаючи з Ж.-Л. Годара, Л. Маля) сміливо відходили від недомовленості й замовчувань, віддаючи перевагу відвертому зображенню на екрані людських почуттів, що стало в 1960-ті роки революційним, якщо не переворотом, то принаймні нещадним для кінематографічної умовності жестом.

Екзистенціальний мотив, що домінував у французькому авторському кінематографі 1960-х, поступово перетворився на ту своєрідну духовну призму, крізь яку художники, маючи певний кінознавчий досвід, могли наживо пропускати свої інтелектуально-духовні запити, осмислювати та переживати все існуюче й так реалізовуватися на особистісному і творчому рівнях. При цьому зауважимо, що «екзистенціалізм виступає за свободу інтерпретації художнього твору, розвиток того емоційного імпульсу, який з'єднує глядача з художником, за відмову від тенденційності і дидактики у творчості» [Чміль 2003, с. 242].

Перебуваючи в атмосфері своєрідного ідеологічного вакууму, що виник у Європі після Другої світової війни, болісно реагуючи на девальвацію соціальних і духовних цінностей, представники кінематографу «нової хвилі», яка передусім була проявом їх індивідуального світовідчуття і світорозуміння, відчайдушно прагнули проникнути в глибину людської свідомості. При цьому слід наголосити на свідомості та психології людини («а одна з найтрагічніших фігур екзистенціалістської філософії – це “людина з бараків”, бездомна, полишена коренів» [Мир 1990, с. 270]), яка належала до післявоєнного французького суспільства,

що натужно поверталось до мирного життя і водночас засуджувало непопулярні в нації війни в Індокитаї та Алжирі. Спираючись на екзистенціальний принцип суб'єктивності, що виступає домінантою всіх дій людини, зокрема діяльності у сфері мистецтва, молоді кінематографісти переважно займали позицію, яка не дозволяла авторові засуджувати своїх персонажів, більше того, нав'язувати їм певне сприйняття дійсності, диктувати вчинки. Враховуючи ж той факт, що будь-яке почуття бере свій початок глибоко в душі людини й лише згодом наповнюється її природою, режисери Нової хвилі здійснювали постійні спроби позбавити вивонавців емоційного вантажу минулих переживань і працювали (звісно, кожен по-своєму) як з професійними, так і з непрофесійними акторами, прагнучи таким чином досягти народження «живих», певною мірою «шорстких» характерів.

Інтерпретація вислову Ж.-П. Сартра, що «людина засуджена бути вільною <...> і являє собою <...> сукупність вчинків» [Sartre 1967, с. 27], закономірно проявлялася в прагненні молодих художників, глибше пізнаючи світ і себе, досягнути такого рівня самовираження у фільмах, щоб стрічки містили в собі більше особистісного, сповідального, ніж літературні твори, відображаючи неповторну індивідуальність митця. Варто вказати й на той факт, що режисерам Нової хвилі була властива певна суперечливість між закликами до так званого “нелітературного кіно” й літературністю власної творчості [Трюффо 1985, с. 24]. Так кінострічки «Жінка є жінка», «Маленький солдат», «Божевільний П'єро», «Жити своїм життям» Ж.-Л. Годар фактично присвятив дуже особистій темі – кохання до жінки, яку він обожнював і фільмував, його музи – Анні Каріні. Дебютний фільм К. Шаброля «Красунчик Серж», герой якого, зневажаючи власне життя, жорстоко руйнує і нищить існування своїх близьких, по-своєму автобіографічний. Зазначимо, що натурні зйомки стрічки не тільки відбувалися в рідному селі режисера, але для участі в деяких сценах були залучені місцеві жителі.

Е. Ромер (справжнє ім'я якого Жан-Марі-Моріс Шерер [Мусієнко 2012, с. 98]) і Ж. Ріветт у картинах «Знак Лева» і «Париж належить нам» з навмисне переплетеними сюжетними лініями й просторово-часовими вимірами реальності та фантазії зображують ту столицю Франції, що з плином життя стала їм близькою і рідною. Автори-постановники демонстрували в цих фільмах своє захоплення Парижем, так само як і кіногерої, що, зневірившись у собі, відчайдушно й бездумно розтрачували енергію молодості. Проте авторське суб'єктивне трактування відображуваних подій і героїв певним чином відштовхувало пересічних глядачів, тож слід зважити на те, що нещаслива прокатна доля обох кінострічок стала не тільки болісним ударом по самолюбству творців, а й певною мірою особистою драмою зазначених режисерів. Особливо важко переживав свою поразку Е. Ромер. Адже, як вказує О. Мусієнко в роботі «Кінематограф Еріка Ромера: смак краси», він стояв біля витоків Нової хвилі, починаючи, як і його молодші колеги (бо ж був старший від більшості з них майже на 10 років) як критик і теоретик кіномистецтва [Мусієнко 2012, с. 97]. Натомість сам Е. Ромер зазначав: «Я – теоретик, але, знімаючи кіно, припиняю бути ним. Це – одна з тих рис, котрі відрізняють людей «нової хвилі» від інших: люди «нової хвилі» – критики і теоретики – перестають ними бути, коли фільмують, тоді як численні професійні кінематогра-

фісти, приміром, випускники французького Кіноінституту (IDHEC), стають теоретиками самі під час зйомок кінострічки <...>. У режисерів «нової хвилі» кадр народжується парадоксальним чином, більш інстинктивно» [Дух ЭР].

Стан нерішучості й деякої розгубленості перед абсолютною порожнечою буття, у яку занурюють досить тривіальних і певною мірою безцеремонних персонажів Шаброль і Трюффо, Годар і Маль, Ріветт і Ромер, є своєрідним проявом їх власного ставлення до негативних, з точки зору екзистенціалізму, тенденцій сучасного суспільства, яке страждає від надмірного раціоналізму й упередженості. При цьому зазначимо, що для Е. Ромера, приміром, «надзвичайно важливим є «сповідальний» стиль мовлення, що дає можливість проникати у внутрішній, моральний світ героя. Але істина стає зрозумілою лише на перетині «променів» авторського дискурсу і подієвого ряду. Таким є один з основоположних принципів Ромера-митця» [Мусієнко 2012, с. 99].

Беручи на озброєння теоретичну спадщину данського філософа К'єркегора, представники «нової хвилі» наполегливо доводили, що подолання відчуженості людини, ліквідація роз'єднаності суб'єкта та об'єкта перебувають тільки в межах ірраціоналізму, адже «той, хто відкидає будь-який детермінізм, крім особистості та її бажання, будь-який пріоритет, крім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства і проти розуму< ...>. Головне – розірвати пута. Забезпечити торжество ірраціональності» [Камю 1990, с. 210]. Захоплення кінематографістів ідеями А. Камю призвело до того, що більшість представників «нової хвилі» вивели на екран героїв, які «раціонально не пізнаються, а освоюються безпосереднім переживанням» [Левчук 1997, с. 127]. Так, приміром, глибоко досліджуючи внутрішній світ героїв у серії моральних історій (початок яким було покладено 1962 року короткометражною стрічкою «Молочниця з Монсо»), Ерік Ромер розглядає їх як благодатний пізнавальний матеріал. Автор, як правило, досліджує і презентує персонажів не в зовнішніх гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледве вловимих порухах душевного стану. Спираючись на широкий пласт глибоко осмисленого життєвого досвіду, режисер не боїться, а скоріше захоплюється як духовною загибеллю, так і морально-психологічним змертвінням своїх лицемірних персонажів, які стали героями його філософських кіноказок. До речі, в одному з інтерв'ю журналу «Cahiers du cinéma» Е. Ромер вказував, що Франція – чи не єдина країна, де є авторське кіно й автори можуть виходити із такого собі гетто, оскільки їх не залишають при університетах або в закритих гуртках. Митець висловив переконання, що відповідні умови для існування авторського кінематографу сформувались у названій країні завдяки тому, що для такого кіно є своя публіка, а режисера можна легко впізнати за манерою гри акторів. Крім того, французькому авторському кіно притаманна глибока оригінальність на всіх етапах творчості, відчуття котру може тільки вишукана публіка. Надзвичайно важливим є той факт, що немає жодних поступок з боку режисера, оскільки він – цілковитий господар свого фільму. Однак унікальності французького авторського кіно заважає, упевнений митець, дивовижна річ – добротна якість [Дух ЭР].

Відповідно до міркувань майстра показово, що у своєму найбільш успішному чорно-білому фільмі «Моя ніч у Мод» Е. Ромер як режисер-автор (який, на відміну

від митців, які утверджували абсолютну домінанту зображення на екрані, послідовно надавав слову не меншого значення, ніж зображальному ряду [Мусієнко 2012, с. 100]) вивів на екран двох антиподів – «догматів». Важливо відмітити, що в одному з ключових епізодів стрічки упереджений католик Жан-Луї і його давній приятель Відаль (філософ, який сповідує марксистські погляди), обговорюючи й водночас засуджуючи парі Блеза Паскаля, не здатні відшукати як душевної, так і смислової рівноваги в навмисній раціональності релігійної віри. Відсутність переконливих і надійних точок опори призводить до того, що герої одночасно прагнуть знайти для себе й вигоду у вірі в бога (з якою існувати складно, але терпимо), і в її відсутності (що є неприпустимим для безпечного життя). Відкрито демонструючи відверту авторську іронію [Мусієнко 2012, с. 100], принаймні до головного героя Жана-Луї (у виконанні Ж.-Л. Трентіньяна), режисер демонструє, що обидва сперечальники болісно прагнуть і потай уникають святості, при цьому ретельно приховують свідомий, раціональний відхід від недостатньо стійких світоглядних позицій.

У такому навмисне змодельованому Е. Ромером кіносвіті притча «переживання набуває особливого значення через те, що екзистенція людини спрямована “до ніщо” й усвідомлює скінченність свого існування» [Гайдеггер 2008, с. 69]. А це, відповідно, змушує кіногероїв прагнути органічно існувати ніби на грані, що відокремлює реальність від вигадки, конкретність від узагальнення. До того ж, іноді дійсність, яку зображують у своїх фільмах режисери «нової хвилі», представляє специфічну модель клінічної смерті суспільства. «Реальність, яку відтворює та організовує кіно, – зазначав А. Базен, – це реальність світу, у яку ми залучені, це чуттєва безперервність, зафіксована плівкою і в просторово-часовому вимірі» [Базен 1972, с. 63].

У фільмі К. Шаброля «Красунчик Серж» головний герой, осягаючи суперечливість буття та усвідомлюючи абсурдну безглуздість свого існування, не виходячи, проте, за межі власної суб'єктивності, обирає нещадний бунт, знаючи про його приреченість на поразку. А тому, ніби оглядаючись на зауваження А. Камю, котрий доводив, що «боги не безпідставно вважали, що немає кари жахливішої, ніж безкінечна праця без всякої користі і без надії попереду» [Камю 2007, с. 175], герой опиняється над прірвою небуття, у яку жорстоко й нерозважливо готовий зіштовхнути рідних, близьких людей і, «упевнившись у скінченності своєї свободи, відсутності майбутнього в його бунтові й у тлінності свідомості, він ладен продовжувати свої діяння в тому часі, який відпущений йому життям» [Камю 1990-а, с. 60]. Усвідомлюючи себе як окремих суб'єкт, Серж не боїться покарань за завдані страждання, а тому, не піклуючись про страх ані фізичної, ані духовної смерті, дозволяє собі проявляти тиранію щодо ближніх, оскільки не вбачає жодного сенсу у своєму існуванні.

Зауважимо, що в усіх, без винятку, фільмах К. Шаброля, котрого «цікавили головним чином характери нових героїв часу і взаємодія між ними» [Трюффо 1985, с. 27], болісно й водночас з неприхованим задоволенням намагається знайти витoki, першопричину майже вишуканої жорстокості своїх персонажів, для яких агресія є чи то «інстинктом, чи вона лише постачає енергію, що дозволяє людині долати життєві перепони на шляху до задоволення своїх потягів» [Наумова 2017,

с. 22]. У кінострічці «М'ясник» режисер-автор представляє звичайного на перший погляд добродія. Дещо вульгарний сільський життєлюб Пополь, котрий свого часу пройшов В'єтнам та Алжир й отримав у спадок м'ясну лавку, незважаючи на зовні щире закоханість у місцеву вчительку, не може приборкати своє звірине нутро й не вбивати. Він не усвідомлює, що кожна людина несе відповідальність не тільки за своє існування, а й життя тих людей, котрі оточують її. Отож убивства, що вчиняє герой, слід розцінювати як своєрідний бунт зі світом людини, психіку якої скалічила війна.

Аналізуючи творчий доробок К. Шаброля, вкажемо, що кожна кінострічка майстра (особливо пізнішого періоду) – своєрідна сходинка в еволюції людської жорстокості в інтелектуальному авторському кіно. У таких роботах, як «Нехай звір помре», «Безневинні із брудними руками», «Жіноча справа», «Церемонія» режисер, ніби під збільшувальним склом, розглядає, вивчає та аналізує буття людини й ті вади її душі, що позбавляють комфортного існування оточення.

Своєрідно інтерпретуючи проблему художнього сприйняття, К. Шаброль з неприхованим задоволенням виводить на екран образ самотньої агресивної жінки-хижачки, яка не прагне бути турботливою дружиною, берегинею домашнього вогнища, сімейних устоїв (як Елен із фільму «Невірна дружина»), а захоплюється своїм статусом жорстокого тирана та вбивці й поступово, на правах всепоглинаючої безодні, заповнює негативною енергетикою весь простір стрічок режисера-автора, де життя і смерть тісно сплетені в тугий вузол, який неможливо розрубати. Така, приміром, норавлива служниця Софі із «Церемонії» – фільму, що далеко відійшов у часі від естетики «нової хвилі», але зберіг вірність її принципам, а саме: виявлення автором таємниць людської сутності, глибоко зануреної в певне середовище існування. Важливим є і той факт, що низка самотніх образів, виведених у фільмі, цікавить художника так само, як середовище, що оточує їх. Тож у названій стрічці середовищем існування героїні є панський будинок, який вона люто ненавидить разом з його мешканцями і, виявляючи при цьому агресію як своєрідну силу, за допомогою якої виражає водночас любов і ненависть як до оточення, так і самої себе, у такий спосіб намагається задовольнити власні інстинкти [Наумова 2017, с. 22]. Режисер-автор пропонує глядачеві через погляд провінційної, наївної на перший погляд героїні (яка насправді має досить хижацьку сутність) осягнути зовсім не привабливу, однак своєрідну модель світу. Митець виносить на суд глядача навмисне змодельований кіносвіт зі специфічною сукупністю образів, уявлень, переживань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів та устремлінь, за допомогою яких героїня намагається визначати сутність буття, своє ставлення до нього і таким чином – своє призначення, сенс існування.

В естетично досконалій кінострічці А. Рене «Хіросімо, любове моя» герої не лякаються, а, скоріше, грають у смерть і захоплюються нею, оскільки в кіно-розповіді вона є повноправним, хоч і віртуальним, персонажем, який прагне набути самотійного статусу. Віртуальна смерть живе в страшних спогадах про атомне бомбардування японського міста, прагнучи заповнити увесь кінематографічний простір фільму. Митець намагається підвести глядача до самотійного осмислення стрічки, котре в кіно задає авторська модель світу, зі своєрідним вибором матеріалу, побудовою сюжету та логікою поведінки персонажів.

Малопривабливий П'єр Вессельрін, герой фільму Е. Ромера «Знак лева», поступово усвідомлює відсутність будь-якого сенсу існування. Він неодноразово замислюється про самогубство, що є втаємниченим бунтом проти несправедливості суперечливого буття. При цьому можна говорити про специфічну модель типології людини в названого режисера, модель, відпрацьовану кіноавтором так, що загальноприйнятні вимоги чіткості й виразності візуальних і вербальних виражень героїв, а також часо-просторові співвідношення свідомо порушуються. Адже, на переконання О. Мусієнко, «наслідуючи точку зору О. Астрюка, автора знаменитої статті-маніфесту “Камера-стіль”», Ромер вважав, що, на відміну від театрального видовища, що розгортається в теперішньому часі, події на екрані завжди відбуваються в минулому» [Мусієнко 2012, с. 99]. Своєю чергою сам Е. Ромер, розмірковуючи про авторську творчість, зазначав: «Фільм існує спочатку в літературній формі, тобто в мене зовсім не “камера-стіль”, зовсім ні. Усе більше я відчуваю потребу усвідомлювати себе екранізатором власного творіння. Так відбувалось у “Моральних історіях”, адже спочатку я написав «Мою ніч у Мод», а зняв її через два роки <...>, до того ж, з мого боку було бажання піти проти модної на той час літератури, проти Нового роману» [Дух ЭР].

У кінострічці «Париж належить нам» Ж. Ріветт навмисне представляє своїх героїв (які, здається, відверто уникають будь-якої відповідальності за власні думки та вчинки, легко й невимушено розтрачують своє життя) такими, що ніби вихоплені з людського потоку. Їх унікальність полягає в тому, що, залишаючись зовні «людьми з натовпу», постаючи своєрідним утіленням екзистенціальної тривоги, внутрішньо всі вони неповторні індивідуальності. Персонажі картини, віддаючись на волю власним пристрастям, органічно балансують на тонкій межі, що відокремлює життя від смерті, реальність від мистецтва, конкретність від узагальнення, оскільки «авторство, – зазначає Г. Чміль, – найбільш повно проявляється в екзистенційному кіно, і це пов'язано із сутністю останнього – орієнтацією на унікальність внутрішнього світу героїв» [Чміль 2003, с. 242].

У фільмі Ф. Трюффо «Стріляйте в піаніста», у якому відсутня так звана об'єднавча тема, її головний герой, витончений та емоційний акомпаніатор Шарлі Колер, виявиться втягнутим в абсурдну кримінальну історію, що закінчиться для музиканта трагічною смертю коханої дівчини. При цьому відзначимо, що поняття «абсурд» (з латинської *absurdus* – безглуздий, тобто такий, «що суперечить логіці, ламає будь-який сенс» [Золоева 2013, с. 147]) посідає провідне місце в моделі екзистенціалізму, пов'язаній з ім'ям А. Камю, який свого часу заперечував приналежність до табору войовничих «атеїстичних екзистенціалістів» на чолі із Ж.-П. Сартром. Показово, що, розкриваючи сутність абсурду, філософ вказував, що це «розрив між розумом, який шукає, і світом, що розчаровує, тугою за цілісністю і розпорошеним всесвітом, суперечністю, що все об'єднує» [Камю 1997, с. 45]. Зауважимо, що «ідея абсурдності буття вплинула на творчі пошуки багатьох митців <...>. Мистецтво абсурду руйнувало причинно-наслідкові зв'язки у вчинках героїв <...>, відмовлялося від сюжету, окреслених характерів <...>. Мова, діалог втратили функцію засобу спілкування, а перед письменником, драматургом поставало завдання створити нові словосполучення, алогічні комбінації складів. Мистецтво абсурду намагалось змінити жанрову ієрархію, тяжіло до гротеску, пародії

та трагікомедії» [Левчук 1997, с. 140–141]. У роботі «Художнє кінополе та питання його методологічного аналізу» Т. Ковтун, аналізуючи художню практику режисерів французької «нової хвилі», вказує, що митці цього напрямку навмисне відкинули психологічні мотивування й утвердили алогізм вчинків як постулат, порушивши всю структуру монтажних зчеплень, що призвело до руйнування кінематографічного синтаксису. Крім того, дослідниця відзначає, «що, заперечуючи паралельний монтаж Гріффіта, інтелектуальний монтаж <...> Д. Вертова, французькі кінематографісти створили свою мову різких монтажних секвенцій» [Ковтун 2004, с. 230].

Важливо вказати й на те, що визнання абсурдності життя, його непізнаваності й відчуженості для людини змушує художника (зокрема режисера-автора) зображати людей, котрі опинилися в глухому куті, відійшли від життя, занурившись у самих себе, у свої переживання, мисленнєві екзистенції, і припинили розрізняти справжній та уявний світ. Такими постають герої антип'єс, антироманів, антифільмів. Однак принагідно зауважимо, що на краю прірви своєрідного антимистецтва зупиняються, не роблячи останнього кроку, такі визначні художники, як Ален Рене, Жан-Люк Годар, Луї Маль, Мікеланджело Антоніоні, Інґмар Бергман, герої котрих, не втрачаючи віри, пручаються життю [Кудрявцев 1998, с. 228].

Так у кримінальній драмі Луї Маля «Ліфт на ешафот», створеної напередодні офіційного визнання «нової хвилі», досить легко прочитується сюжет, постають чітко «окреслені характери» коханців Жульєна і Флоранс, які задумали позбутися ненависного чоловіка, ретельно спланувавши його вбивство. Однак ланцюг безглузвих випадковостей, пов'язаних з бажанням убивці (у минулому офіцера елітного загону парашутистів в ганебній для Франції антиколоніальній кампанії в Алжирі) усунути докази, що свідчать проти нього, призводить до абсурдної ситуації, у яку потрапляють усі герої кінострічки, зокрема закохані – Луї і Вероніка. Викравши машину Жульєна, юні герої, ніби навмисне кинуті у ворожий їм світ, відчайдушно, але фальшиво грають ролі Ромео й Джульєтти, виявляючи своєю зухвалою поведінкою своєрідний і надто жорстокий бунт проти старшого покоління. Абсурдним бунтом молодих, приречених на знищення і суспільний осуд, проти матеріальних статків деяких членів суспільства видаються і безглузді вбивства, вчинені Луї, і спроба невдалого самогубства обох героїв, що, обираючи для себе зухвалий за своєю суттю спосіб існування, намагаються утвердити цінність обраної ними буттєвої моделі, що виступає ніби ілюстрацією твердження А. Камю: «буття є абсурдним, але своїм бунтом, своєю боротьбою проти абсурдності, побудовою життєвих планів людина навіть в абсурдному світі може реалізувати своє “Я”» [Жукова Н. А. 2010, с. 151].

Показовим для авторського кіноsvіту Луї Маля є те, що безглуздими постають, насамперед, його героїні, у яких за привабливою зовнішньою оболонкою вміло ховається зовсім не жіночна сутність. Такою є красуня Флоранс у виконанні Жанни Моро, якій не дошкуляють муки совісті. Її, здається повністю полишеної відчуття тривоги за власне існування, не лякає двадцятирічний термін ув'язнення за пособництво у вбивстві. Вона, як і більшість кіногероїнь Маля, переживає складну психологічну кризу, що є наслідком розбіжності інтересів вільної особистості й нав'язаних їй суспільством поведінкових стереотипів. Тому, на переконання

кіноавтора, найбільш зручним для таких персонажів, у темне й таємниче нутро яких зазвичай силою занурюють глядача є лише усамітнення, де існує «любов як обов'язок, якій не сприяє жодна схильність і навіть протистоїть природна огида» [Кант 1965, с. 115].

Ідучи за постулатом А. Камю, згідно з яким, абсурдом просякнуте не лише повсякденне життя людей, а й історія з її кривавими трагедіями, Луї Маль ретельно досліджує психологію вбивці. Жульєн Таверньє – людина, яка не плакає стосовно себе жодних ілюзій і не поспішає шукати виправдання своїм діям. Внутрішньо самотній чоловік прагне забути жахи війни, через яку пройшов, але змушений служити людині, яка розбагатіла на торгівлі зброєю. Вбиваючи боса й водночас чоловіка своєї коханої Флоранс, герой усвідомлює безплідність такої боротьби, однак, продовжуючи її, переживає «момент істини» і таким чином демонструє бунт проти абсурду ворожого йому світу, проти усталених засад сучасного суспільства. Помістивши Жульєна в замкнутому просторі ліфта (з якого той ніяк не міг вибратися та у своїх скрупульозних діях відверто нагадував Сізіфа), режисер-автор примусив його усвідомити безглуздість свого повсякденного існування, поглибити екзистенціальну самотність, здійснити моральний вибір непокори «царству абсурду», що і є, відповідно до філософії А. Камю, сенсом «істинного буття» людини [Камю 1990, с. 123].

Феномен кінематографу французької «нової хвилі» назавжди залишиться загадкою в історії світового кіно. Свідченням тому є часто-густо безуспішне прагнення сучасних кіноавторів піднятися до рівня зображення екзистенції людини, представлені у творчості Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Ріветта, А. Рене, Л. Маля, Е. Ромера, котрий якимось висловився, що добре, коли кінематографу важко, а кінопромисловість опиняється у скруті, саме тому в кінематографістів залишається ще деяка свобода – поганий хід економічної машини допомагає авторам [Дух ЭР].

Використовуючи легку кінотехніку й не сподіваючись на великий бюджет фільмів, молоді кінематографісти-інтелектуали прагнули не тільки до пошуку нових засобів кіновиразності, але передусім до своєрідного суб'єктивного тлумачення та зображення людини, її сутності, черпаючи сюжети фільмів із власного життя або ж навіть з газетної хроніки [Трюффо 1985, с. 25]. Озброївшись філософськими ідеями атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра й А. Камю, представники «нової хвилі» спробували (і не безуспішно) запропонувати героєві-бунтареві поведінкову програму, звільнити його від «усіх надій на те, що він може знайти свободу за допомогою чогось поза собою, позбавити ілюзій, пов'язаних із цими надіями та змусити заглянути в себе» [Енциклопедія 2010, с. 542].

Як вказує О. Тарасов у роботі «Годар як Вольтер», кіно «нової хвилі» не було масовим і викликало інтерес передовсім «лівої інтелігенції та студентської молоді». Його демонстрували в мережі кіноклубів, що були поширені в 1950–1960-ті роки у Франції. При цьому саме це кіно справило значний «ідеологічний вплив на досить вузький прошарок населення» [Тарасов ЕР]. Замислюючись разом з героями фільмів над вічними проблемами буття і насамперед про те, з якою метою прийшла людина у світ, у чому її призначення, творці «нової хвилі» заклали фундамент авторського кіно, що частково ми розглянули в попередніх працях [Погребняк 2013-з; Погребняк 2014-а; Погребняк 2016-б]. Саме в просторі думки авторського

інтелектуального кіномистецтва режисери найбільш повно проявили свій талант і можливості стилю в суб'єктивному зображенні образу світу. Проте щоб «реальне (принаймні за зовнішніми прикметами) життя виникло на екранах не в документальному варіанті, а як матеріал для художнього кінематографу, знадобився не один режисер-новатор, а ціла “нова хвиля” молодих творців» [Трюффо 1985, с. 19].

У другій половині 1950-х років екзистенціальні настрої проникають і в радянський кінематографічний простір. А вже на початку 1960-х у кіномистецтві, що прагнуло «змін, щоби відобразити новий світ» [Золоева 2015, с. 92], з'являються кінотвори, котрі через тематичну неоднозначність, змістову складність і полемічність уже не можна було розцінювати як «народні» [Роднянский ЭР-б]. Тоді в кінематографічну площину вийшов новий герой, який шукав своє місце в сучасному світі, думав, аналізував власні вчинки, прислуховувався до свого внутрішнього голосу, вирішував морально-етичні питання, розмірковував над проблемами довкілля. Як вказує М. Братерська-Дронь, людина «відлиги» 1950-х «міряла весь світ на свій аршин, намагаючись переробити його за своїм образом і подобою», дедалі глибше занурюючись «у свій особистий світ, болісно робила свій вибір між загальним та особистісним, замислюючись над явищами й проблемами життя». Дослідниця переконана, що «це був час, коли ще не настало усвідомлення викривлення соціально-моральнісної ситуації в суспільстві, проте посилювалося підсвідоме відчуття “недоправди”, яке проривається в екзистенційний світ героя 1960-х років» [Братерська-Дронь 2014, с. 75–76].

Принагідно зауважимо, що авторське кіномистецтво часів «відлиги» й до 1980-х років створювало свій світ героїв, свій художній обшир, що ставав простором душі. При цьому художня фактура ткалася найчастіше на рівні уважного спостереження за «природною» людиною, психологічною правдою образу-характеру, відтворення духу часу, його соціальних прикмет, натомість клішованих деталей побуту [Ковтун 2004, с. 231]. Симптоматично, що «доба легендарного “шістдесятництва” реально надала кіногероєві (і що принципово – кіногероїні!) статус особистості, яка усвідомлює свою екзистенцію і має право на вибір, роздуми, сумніви, вагання» [Зубавіна 2001, с. 68]. Такими є герої фільмів М. Ромма («9 днів одного року»), Г. Данелія («Я крокую Москвою»), С. Герасимова («Біля озера», «Журналіст»), М. Хуцієва («Мені 20 років», «Липневий дощ») й ін.

Проте варто наголосити, що в тогочасному радянському суспільстві такі кінострічки й герої часом викликали роздратування (щоправда, їх активно обговорювали), часом розгорались політичні (і, як наслідок, виробничі) скандали й конфлікти. Фільмувати такі роботи (з приписом «антирадянська», «стилістично дисидентська», «формалістська» тощо) або припиняли (у разі незавершеності), або у готовому вигляді запроторювали на «полицю», повернення з якої відбулося тільки наприкінці 1980-х років.

Імовірно, саме в ході такого бурхливого процесу в радянському кінопросторі й сформувалось уявлення про «авторський фільм як снобістський, елітарний, зрозумілий лише незначній частині аудиторії», для якої такі кінострічки-«щасливчики» (що уникли славнозвісної «полиці») роками демонстрували обмеженим числом копій у невеличких кінотеатрах, зали котрих завжди були заповнені. Знаменням найвищого рівня естетики авторського кіно виявились об'єктивно складні фільми А. Тарковського, що часом викликали активне неприйняття

як у публіки, так і в тогочасного керівництва різного штибу. Цікавим є факт, що в межах такого собі дещо штучного конфлікту: зрозумілого – «народного» й незрозумілого – «інтелігентського» кіно – виростало не одне покоління радянських (а згодом й українських) кінорежисерів зі своєю філософією опору. Тоді як головною доблестю режисера-автора (який фільмував, між іншим, за державні кошти) вважалося (та й досі вітається на пострадянському просторі) презентація кінооповіді, створеної навмисне ускладненою мовою. Звісно, що сприйняття таких кінокартин вимагало від глядачів певного «рівня освіти, толерантності, уміння сприймати нове, вправності в розумінні кінематографічних контекстів». Крім того, в 1960–1970-х роках у радянському кінопросторі сформувалась і своя ідеологія безумовного небажання бути зрозумілим, популярним, робити масове, жанрове кіно, тим паче, що в радянські часи кінематограф проходив через ідеологічне відомство. Тогочасний «авторитетний» режисер-автор вважав чи не ганьбою бути фаворитом у влади, що в середовищі радянських інтелектуалів сприймалося як безчестя і сором, тоді як пережити гоніння вважалося чи не почесною місією митця [Роднянский ЭР-б].

Нагадаємо, що в переламний в історії радянського суспільства період відлиги загін кінематографістів поповнили молоді жінки-режисерки: Л. Шепітько, Т. Ліознова, К. Муратова, котра, можливо, найбільш гостро відобразила у своїх фільмах буття людини, що певним чином створювала себе сама, свою екзистенцію. У роботі «Етимологія абсурду. До естетики та етики фільмів Кіри Муратової» О. Радинський зазначає, що на тлі кінематографу пострадянського періоду вказана мисткиня чи не єдина, котра навіть у досить непростих умовах 1990-х років не знеславила себе ані гнітючими творчими фіаско, ані кардинальними змінами у творчому почерку, ані принизливим для режисера вимушеним німуванням. Дослідник вказує, що розмисли про непросту творчу долю К. Муратової підштовхують до висновків, що саме цій майстрині вдалося віднайти ключ до рівноцінного відтворення сучасної реальності, яка виявляє спротив усіляким намаганням міметичного (а надто кінематографічного) відображення. Автор вказаної статті доводить, що таким ключем є рідкісний муратовський стиль (жодна характеристика якого не обходиться без атрибуту «абсурдний», «безглуздий» тощо), а також винятковий світогляд, що знаходить своє екранне віддзеркалення в роботах режисерки [Радинський 2004, с. 134–135].

Зі свого боку зазначимо, що вже в перших кінострічках («У крутому яру», «Наш чесний хліб»), дарма що створених у співавторстві, К. Муратова прагнула змодельювати свій неповторний і загадковий екранний світ, у якому відобразилось би її особисте світосприйняття, світорозуміння, була би виражена її життєва позиція, презентована в діях і вчинках її героїв, і водночас знайшли б оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми. При цьому ранні самотійні кінострічки «Довгі проводи» та «Короткі зустрічі», де жіночі образи інтерпретовані в дусі ідей екзистенціалізму та феноменології, а буттєва самотність героїнь вивела їх на межу абсурдного існування [Зубавіна 2001, с. 71], виявили особливості індивідуального стилю молодій мисткині, її віру у певну систему ідеалів, що сформувались у неї на основі власного й духовного досвіду, її «здатність до критичної

позиції» героїв, які намагаються вільно визначити себе в житті й наділені індивідуальною суб'єктивністю. Без сумніву, це дало змогу «віднести Кіру Муратову до філософського кінематографу екзистенціалістського напрямку» [Чміль 2003, с. 241]. Показово, що мистецтвознавці охоче досліджували світоглядні засади творчості режисерки-початківці. Так, приміром, угорський дослідник кіномистецтва Імре Сіярто переконаний, що в кінострічці «Довгі проводи» (з якою мисткиня дещо забарилась вийти в міжнародний кінопростір) К. Муратова порушила проблему про самоствердження власного «я» своїх героїв – матері та сина, про співжиття власних інтересів з інтересами близької людини. Дослідник вказує на той факт, що подібне акцентування на колізіях власного «я» з'явилося на теренах радянського кіно чи не вперше. Крім того, І. Сіярте зазначає, що тема поваги до свого «я» та «я» іншого в майстрині не постає проблемою індивідуального егоїзму, оскільки неприховано занурена в суспільну сферу – у «я» соціуму [Кіно 2003, с. 57].

Розвиваючи наші міркування, відзначимо, що вже в ранній період творчості мисткиня активно долала й розсувала кінематографічні межі у вивченні внутрішнього світу людини, зокрема жінки, котра являла собою своєрідний «розгримований» персонаж, який руйнував усталений міф про радянську жінку. У роботі «Переживання статевої проблематики людини» І. Зубавіна артикулює думку про те, що «амбівалентний суперечливий образ героїні «Довгих проводів» (створений актрисою З. Шарко) не мав нічого спільного зі звичними стереотипами. Героїню, яка опинилась в екзистенціальній ситуації духовного зламу й, передчуваючи неминучість самотнього старіння, поводить себе дещо сумнівно з позицій усталеної моралі, глядач любив і ненавидів водночас. Цей жіночий персонаж мав стати наочним запереченням міфу про радянську жінку і став, але лише 1987 році, коли фільм нарешті отримав дозвіл на демонстрацію» [Зубавіна 2001, с. 71].

Помічено, що дослідники ранньої творчості мисткині звертали особливу увагу на ту специфічну модель авторського кіно, з допомогою якої режисерка утверджувалась як неординарна мисткиня. Як потужна непересічна особистість, вона шукала орієнтири в кінематографічному просторі, активно вивчаючи, розсуваючи й презентуючи об'єктивні і суб'єктивні межі людини. Отож, виявляється, що «форма не оболонка для змісту, а виявлення суті, – пише Л. Аннінський. – Стиль – людина <...>. Прийде час, і цей стильовий принцип у нашому кіно буде доведений до віртуозності: у Германа, у Сокурова, у Балаяна». Але, як переконаний дослідник, у 1960-ті такий творчий вияв «ще рідкість, і в Муратової в ту пору є, мабуть, тільки один орієнтир – Хуцієв. Так, у Марлена Хуцієва зовсім інший емоційний лад; у нього душа злітає, бринить, мріє “у сні і наяву”. У Муратової ж душа немовби знаходиться в полоні, у завісі. У неї павутина дріб'язків, що збивають, в'яжуть» [Аннинский 1991, с. 217].

Екзистенціальний мотив, презентуючи суб'єктивність автора-індивіда, поступово стане домінуючим в авторському кінематографі Кіри Муратової, перетвориться на ту своєрідну духовну призму, крізь яку мисткиня пропускатиме, переломлюватиме свої інтелектуально-духовні запити, осмислюватиме й переживатиме все існуюче та в такий спосіб реалізуватиметься як творча особистість, що своєрідно прагнутиме відтворити як людську всезагальність, так і її індивідуальну неповторність.

Варто нагадати, що одним з adeptів екзистенціалізму в слов'янському світі (що розглядає людину в її унікальній всезагальності як своєрідну низку різноманітних її вчинків, певну сукупність відносин, з яких складається її буття) слід вважати Федора Достоєвського. Так, у романі «Біси» вустами головного героя, котрий керується своїми цінностями, автор проповідує таку релігію, у якій «Бог є біль страху смерті. Хто перемаже біль і страх, той сам стане Богом <...>» [Достоевский 1973, с. 124]. При цьому німецький філософ-ідеаліст Мартін Гайдеггер, описуючи структури екзистенції, вводить такі модуси (або ж різновиди) людського існування, як страх, передчуття (переважно трагічні), совість. Своєю чергою основою страху є «страх смерті, а його продовженням – шлях людини до смерті: буття до смерті є страх». Страх і смерть М. Гайдеггер у своїй концепції поступово узагальнив у поняття «ніщо» [Гайдеггер 2008, с. 127].

Герої К. Муратової (як і сама мисткиня) не лякаються, а, імовірніше, граються і навіть захоплюються смертю, оскільки вона є повноправним, хоч і віртуальним персонажем, що, еволюціонуючи, набуває потужного самостійного статусу. З кожним наступним твором смерть буде намагатись зайняти якомога більший кінематографічний простір, створений авторкою, яка ретельно шліфуватиме свій мало не улюблений образ, занурюючи його в специфічну фактуру кадру й оточуючи пронизливою атмосферою потойбіччя. Імовірно, майстриня у своїх творчих пошуках послуговувалась думкою Л. Толстого, котрий був переконаний: попри смерть людини «її ставлення до світу продовжує діяти, до того ж, не так, як за життя, а значно сильніше. Її вплив на людей все збільшується, зростає, як усе живе ніколи не зупиняється і не знає спочинку» [Толстой 1949, с. 51].

Аналізуючи фільми режисерки, можемо констатувати її відчайдушні й разом з тим скрупульозні намагання знайти те підґрунтя, на якому й визріває «екзотична» жорстокість її кіногероїв (а передовсім героїнь, котрим не відомий стан відчаю), що дає підстави процитувати думку Ф. Достоєвського: «Я все життя не міг собі уявити іншої любові й до того дійшов, що іноді думаю любов – це те, що становить добровільно дароване від улюбленого предмета право його тиранити» [Достоевский 1973, с. 189]. Такими собі делікатними, але від того не менш жорсткими деспотами постають і героїні фільмів К. Муратової: симпатична маленька начальниця Валентина Іванівна з «Коротких зустрічей»; безглузда й зворушлива Євгенія Василівна з «Довгих проводів», котрій необхідний доказ жертвовної любові до неї; простувата демонічна штукатурниця Люба з кінострічки «Пізнаючи білий світ»; фальшива та прекрасна, як янгол, Марія зі «Зміни долі», котра, перебуваючи у в'язниці, розмірковує про смерть з надзвичайною легкістю, сприймаючи її як привід заборони в'язати гачком; холоднокровна убивця Офелія з «Трьох історій». У вуста останньої авторка навмисне вкладає такий текст: «Я не люблю чоловіків, я не люблю жінок, не люблю дітей. Цій планеті я поставила би нуль». Кінострічки К. Муратової (починаючи з фільмованої 1987 року «Зміни долі») різною мірою вражали й бентежили, травмували та шокували кінопубліку навдивовижу безжальним й агресивним поглядом на світ [Радинський 2004, с. 136]. Отож фактично кожна з муратовських героїнь – це сходинка в еволюції людської жорс-

токості й самодурства в інтелектуальному кіно режисерки, де авторка прискіплює, ніби в лупу, розглядає, вивчає та аналізує буття людини й ті недоліки її душі, котрі позбавляють оточення комфортного існування.

Глибоко досліджуючи героїв своїх фільмів, котрі, на перший погляд, нічого не обирають, проте все ж роблять свідомий вибір згубного існування в соціумі, К. Муратова, сукупність кінотворів якої органічно вплетена в її особисте життя, розглядає героїв як благодатний пізнавальний матеріал, представляючи не в зовнішніх, гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих рухах душевного життя. Спираючись у творенні кінообразів на широкий пласт осмисленого людського життєво-буденного досвіду, у якому «всі герої, всі типажі, всі епізодичні ролі (а їх у кожному фільмі авторки безліч) – неодноразово бачені нами в житті люди, от тільки Муратова доводить ці образи до такої міри правдоподібності, де закінчується реальність і починається сюрреалізм» [Радинський 2004, с. 139]. Схоже, що режисерка не відчувала страху, а, імовірно, тішилася і духовною загибеллю персонажів, і їхнім фізичним змертвінням, оскільки «буття людини – її екзистенція – раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім “переживанням”. Зрозуміти переживання можна, лише спираючись на художні засоби, якими користується мистецтво» [Левчук 1997, с. 127].

Вибудовуючи екранну оповідь, К. Муратова утверджує «право на відображення особистого світопереживання в пошуках особистісного смислу, право на переоцінку загальнозначимих традиційних канонів, ціннісних норм та ідеалів на підставі власного світопереживання, що й становить своєрідність змістової сторони її кіноробіт» [Богущий... 2013, с. 412]. Здається, що майстриня ніби й не використовує якихось особливих, одразу примітних художніх засобів, адже в погляді її кіноапарата «немає ні глузування, ні нескореності, він сповнений розуміння і співчуття» [Божович 1988, с. 9]. Однак саме тихе й ненав'язливе занурення в повсякденні турботи людей, їхній сум чи радість й виявляється її універсальним авторським методом, де стихія життєвого побуту стрімко набуває статусу художнього буття. При цьому виняткова делікатність, тонкість кінематографічного письма, натхненність простих речей становлять невід'ємні якості «муратовського» стилю, у котрому прагнення режисера розкрити індивідуальну психологію персонажів, знайти ключ до особистісного світовідчуття призводять до необхідності оточити їх специфічним предметним середовищем, наситити знімальні об'єкти витонченими деталями, поглибити мізансцену, створити багатопланове зображення. До того ж, не важливо, буде це інтер'єр середньостатистичної квартири, вишуканого торгово-розважального центру, запилених сценічних лаштунків, зловісної котельні чи екстер'єр закинутого кладовища, або брудної привокзальної площі. У такому старанно змодельованому авторкою кінопросторі на перший план виходять відчуття і переживання людини, яка не поспішає спиратися у власному виборі на загальнолюдські цінності, а сприймає власне життя як буття-проект. А це, відповідно, змушує героїв К. Муратової прагнути межованого існування та насолоджуватись ним до певної міри, болісно відшуковуючи відповіді на запитання, ким вони є в занедбаному світі з його інтерсуб'єктивністю. До того ж, іноді реальність, яку змальовує у своїх кінострічках авторка, являє

собою деяку модель клінічної смерті суспільства, як, приміром, у фільмі «Астенічний синдром», адже «вже від перших кадрів на кладовищі створюється потойбічна атмосфера, увага зміщується зі світу живих на світ мертвих» [Золоєва 2015, с. 92].

Моделюючи образи героїв нібито з відвертих і малозначущих дрібниць, К. Муратова перетворює це на особливий пізнавальний процес, авторський метод практичного опосередкованого пізнання, коли суб'єкт (у нашому випадку митець-автор) замість безпосереднього об'єкта пізнання вибирає чи створює схожий із ним допоміжний об'єкт-замісник (модель), досліджує його, а здобуту інформацію переносить на реальний предмет вивчення. Досліджуючи творчість майстрині, Л. Аннінський акцентує на відстороненому, іронічно-цинічному погляді авторки й зазначає, що іноді в її фільмах «людини ви спочатку начебто й не бачите. Рука з олівцем. Телефонний апарат на хиткому нічному столику. Рука тримає слухавку. Немитий посуд стоїть у кухні. Гітара висить на стіні. Змінюються крупні плани: деталі, деталі. Внутрішній монолог, у якому думка протискується крізь предметне наповнення кадру, зупиняється, оглядається, завмирає, застряє. Спершу незрозуміло, про що йдеться, хто говорить. Зміст тексту розкривається пізніше. Однак суть не в цьому, а в самому стані, у «сітці перешкод», у досвітньому чи опівнічному вдивлянні людини всередину самої себе, коли навіть не слова значимі, а дивакувате внутрішнє гикання, бурмотіння і скрипи в тиші, і подихи безсоння <...>, і душа – у невагомості» [Аннинский 1991, с. 216]. Дещо інакшої думки дотримується угорський історик кіно Іван Форгач, котрий вказує, що К. Муратова ніби навмисне позбавляє глядача надійної оповідної позиції, певної авторської точки зору на те, що відбувається на екрані. Дослідник переконаний, що оскільки в сюжеті фільму відсутній «справжній» герой як носій певного меседжу, його функцію перебирає на себе сам автор, що призводить до того, що в кінострічці неможливо відрізнити важливе від другорядного. При цьому, як вважає кінокритик, камера «вільно мандрує в зображуваному просторі, ніби ніяк не знайде свого місця в ньому і, як здається, весь час помиляється у виборі об'єктів зйомки. Скажімо, вона зовсім не показує “місто-герой” Одесу, натомість надовго зосереджується на якихось випадкових побутових дрібницях. І це, очевидно, художня стратегія: зробити камеру стороннім спостерігачем, просто присутньою при трансляції зображення, надати їй статусу невтручання» [Кіно 2003, с. 53].

Це дозволяє говорити про специфічну модель типології людини в К. Муратової, модель, відпрацьовану кіноавтором таким чином, що загальноприйняті вимоги щодо чіткості візуальних і вербальних визначень героїв свідомо порушуються. Таким є старий чолов'яга в кафе, мешканці, які очікують вселення в новий будинок, у «Коротких зустрічах», дідусь на пошті та школярі в «Довгих проводах», мешканці божевільні, яких раз по раз виводять на прогулянку в «Другорядних людях», пасажири в електропоїзді та на вокзалі, покупці в супермаркеті в «Мелодії для шарманки». Мисткиня навмисне презентує своїх героїв, що являють собою «штучно сконструйований, ретельно вибудований людський тип», постають ніби вихопленими з людського потоку, де кожен рух, будь-яке слово показово й зумисне протиприродні, позерські й афектовані [Радинський 2004, с. 139]. Примітно, що їх унікальність полягає в тому, що залишаючись зовні «людиною з юрби», внутрішньо всі вони є самоцінними, неповторними й, що важливо, такими, що віддають перевагу вільному буттю. Зважаючи на те, що почуття

бере свій початок глибоко в душі людини, а відтак започатковується її природою, режисерка робить постійні спроби позбавити виконавців емоційного вантажу колишніх переживань і працює як з професійними, так і непрофесійними акторами, прагнучи в такий спосіб досягнути народження «живих» (як здається самій авторці), «шорсткуватих» характерів. До того ж, навіть добираючи актора на роль, К. Муратова намагалася віддати перевагу таким типажам, які були би несхожими на акторів і зазначала, що їй необхідно було вилучити з нього саме неактора, тому мало говорила з ним про загальне рішення, про «зерно» ролі, а намагалася поставити в таке положення, щоб виконавець «проявився самостійно як неповторна істота» [Кобахидзе 1991, с. 10]. Однак основний парадокс полягає в тому, що манера й поведінка героїв (з їх ніби штучною суб'єктивністю, що мало не випирає і наполегливо презентується до усвідомлення як єдино можлива істина) у фільмах К. Муратової здаються «звичайними» й «життєподібними» лише в досить вузькому, мало не умовному розумінні цих понять, імовірно, лише в сприйнятті самої режисерки. Очевидно, що така авторська позиція небезпідставна, оскільки, «якщо митець, – міркує М. Дюфренн, – може встановити, що його прагнення здійснились, реалізувались у самій матерії твору, і якщо він одночасно сповнений відчуття, що сам перебуває всередині цього твору, то перед нами постає істинна творча особистість, справжній художник» [Dufrenne 1976, p. 116].

Керуючись особистим суб'єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, К. Муратова виводить на екран таких собі емоційно чутливих героїв, наскрізь просякнутих гіпертрофованою умовністю, рафінованою штучністю і навіть абсурдністю. Адже абсурд, як вказує Д. Золоева, «відкриває конфлікт людини зі світом, він є наслідком нездатності, неспроможності людей спілкуватися, розуміти одне одного через тотальну відособленість і самотність кожного індивіда. Зрештою, відчай і тривога випливають зі спілкування людини з незрозумілим і байдужим світом» [Золоева 2015, с. 153]. Водночас, розглядаючи тлумачення абсурду від латинського виразу *ad absurdus*, що означає «від глухого», О. Радинський звертає увагу на той факт, що саме таке розуміння поняття «абсурд» дає можливість більш чітко схарактеризувати авторський стиль мисткині, серед основних ознак котрого – своєрідний діалог, у якому герої «не чують одне одного, вперто, з незбагненою осмисленістю повторюючи одну й ту саму фразу» [Радинський 2004, с. 135].

Примітним для авторського кіносвіту К. Муратової є те, що абсурдний вигляд мають передусім її героїні, у яких за привабливою зовнішньою оболонкою вміло приховується зовсім не жіночна сутність. Більшість її кіногероїнь під тиском обставин переживають тяжку психологічну кризу, що, зазвичай, є наслідком незбігу інтересів особистості й нав'язаних їм суспільством поведінкових стереотипів. Невипадково Марія з фільму «Зміна долі», у якої спершу є і чоловік, і коханець, відверто, навіть з полегкістю зізнається, коли обоє, нарешті, відходять у вічність: «Я люблю самотність. У всьому прекрасному є стільки натяків на жахливе. Біль у мене живе, як ніжна красива квітка. Біль розквітає в мені, як ніжний красивий бутон». Очевидним є те, що авторка, ніби заново створюючи себе разом з кожним новим фільмом, прагне до побудови всезагального, як і дослідниця феміністичної проблематики Сімона де Бовуар, намагається через змодельованих

нею героїнь, іноді естетично привабливих, однак завжди морально нищих і трагічно самотніх, відповісти на смисложиттєві питання: чи може жінка реалізуватися в суспільстві; які шляхи перед нею відкрито, а які можуть завести в безвихідь; як здобути незалежність в умовах цілковитої залежності? При цьому режисерка спирається на екзистенціальний принцип суб'єктивності, що є домінантою всіх вчинків людини, зокрема й діяльності у сфері мистецтва, оскільки «існування передує сутності, або (що те саме) слід починати із суб'єктивності», – зазначав Ж.-П. Сартр [Sartre 1967, с. 35].

Своєрідно інтерпретуючи проблему художнього сприйняття, К. Муратова (як, власне, і К. Шаброль) моделює екранний образ самотньої «хижої» жінки, далекої від усвідомлення покладених на неї суспільством функцій дружини й матері, натомість надмірно захопленої власною жорстокістю і тиранією. На наше переконання, важливою для розуміння авторської позиції майстрині є репліка адвоката з фільму «Зміна долі»: «Очевидно, неможливо визначити, які варварські інстинкти закладені в найбільш порядній жінці». Однак, якщо в ранніх фільмах режисерки екзистенціальні мотиви виражаються в розгубленості й самотності героїв, а особливо в зосередженні уваги на показі самотності в юрбі, то поступово вони набувають більш загрозливих обрисів. Адже, починаючи з кінокартини «Серед сірого каміння» (вільної екранізації роману В. Короленка «Діти підземелля») головною «героїнею» кіноробіт Муратової стає смерть, а популярним місцем дії – цвинтар (закинутий чи доглянутий – байдуже).

Авторка захоплюється своїм улюбленим образом настільки, що зосереджує навколо смерті всі події, усіх «неголовних» героїв-людей, котрі нагадують переважно маріонеток, керованих сильною, невмолимою холодною рукою небуття. «Я заразився смертю. Я був нею хворий», – скаже один з героїв названого вище фільму, оскільки для К. Муратової, здається, саме кіно – природна форма смерті, де примітним для авторського почерку є перетворення героїв на тіні, на фантомів.

Чітко окреслений трикутник характерів простуватої робітниці Люби та її коханців зображено в програмному фільмі режисерки «Пізнаючи білий світ», у якому мисткиня вкотре демонструє свою здатність «дивувати магією перетворення аморфної, більше того, грубої, а то й мерзеної реальності» [Кудрявцев, с. 145], намагаючись (зі слів самої авторки) «естетизувати зовсім неестетизоване будівництво» [Матизен 2013-б, с. 374]. Назву ж кінострічки (що в літературному сценарії мала досить ліричне забарвлення, а саме «Шелестять на вітрі берези») можна тлумачити як симптоматичну для режисерки, яка пропонує глядачеві через погляд наївної, на перший погляд, героїні-штукатурниці (котра насправді має доволі хижацьку сутність) досягнути зовсім не привабливу, однак своєрідну світомоделю зі специфічною сукупністю образів, уявлень, переживань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів і поривань, за допомогою яких спробувати визначити сутність світу, власне ставлення до нього й у такий спосіб – своє призначення, сенс власного буття. Важливим є той факт, що низка самотніх образів, виведених у фільмі, котрі лише здаються такими, що не зовсім відповідають «естетичній сутності кінематографу Кіри Муратової» [Кудрявцев 1998, с. 145], цікавить мисткиню навіть менше, аніж те середовище, що їх оточує.

Дія стрічки «Пізнаючи білий світ», якій, на думку С. Кудрявцева, «не вистачає нервової чутливості», недаремно розгортається на тлі бедламу будівництва (де, приміром, глядач побачить дивакувату «активістку, яка виголошує вітальні промови молодят з кабіни “МАЗу” серед бруду і хаосу понівеченої будівельниками живої природи» [Кудрявцев 1998, с. 145]), у робітничих гуртожитках, де авторка «демонструє талант перетворювати сіру буденність на високе мистецтво» [Золоєва 2015, с. 90] і, спираючись на власну естетичну уяву, прагне заперечити стереотипи бачення світу, даючи змогу збагнути його в новому аспекті, ніби очима вільної від упереджень людини. Сповідуючи принципи мистецтва абсурду й демонструючи певний досвід свободи свідомості, режисерка зазначала: «Будівництво – це хаос, це сфера, де ще не створена культура, де немає понять “красиво-культура”, немає естетики (її треба буде ще створити). Хаос може здатися жахливим, а мені він уявляється прекрасним, тому що там немає жодних постулатів. Немає стилю, неможлива стилізація. Мені хотілося створити культуру, красу, що існує за межами вже існуючих канонів» [Божович 1988, с. 15]. З висловленням режисерки перегукуються міркування П.-П. Пазоліні, перекonanого в тому, що «автор у кіно не має словника, але має у своєму розпорядженні необмежені можливості: він бере свої знаки (образи-знаки) не з футляра, сховища, багажного відділення, але з хаосу» [Pasolini ER]. Своєю чергою А. Чміль зосереджує увагу на тому, що митець презентує глядачеві «зорові картинки, а ми бачимо те, що хочемо бачити. У цьому розумінні творчість Муратової іде в річищі екзистенціалізму: авторську позицію у її фільмах уособлює сама атмосфера картини, загальний тон розповіді» [Чміль 2003, с. 244]. Однак навіть найменша активність глядача дозволяє йому диференціювати отриману як візуальну, так і вербальну інформацію, відкинути її навмисну штучність. Саме через симультанний акт естетичного сприйняття реципієнт (упереджений чи навпаки) долає шлях від форми художнього твору до його змісту й у зворотному напрямку – знову до форми, найчастіше віддаючи перевагу таким її якостям, як упорядкованість, організованість і структурність. Адже досконала в художньому сенсі форма, що втілює в собі символ краси – це не елементарний сигнал, а позначене предметністю певне середовище. При цьому слід дослухатись до думки Дж. Хоудіна стосовно того, що «творчість є первісним актом, у якому невтримний хаос трансформується в животворний порядок» [Hawdin 1971, p. 71].

Наведені розмисли дають нам підстави стверджувати, що авторський кінематограф К. Муратової певним чином відображає вимоги екзистенціалістів розглядати митця як особистість, яка не має і не може мати – через властиве їй божественного одкровення – чітко схематизованого процесу мистецького творення, а крім того, має право ігнорувати існуючі стереотипи психології художнього сприйняття і творчості. При цьому логіка здорового глузду диктує твердження про те, що «в процесі сприймання мистецького твору реалізується тенденція до самопізнання, самовираження, самовдосконалення. Проте людина потрапляє у безвихідь: адже пізнати себе – означає вмерти» [Левчук 1997, с. 142].

Фільм «Астенічний синдром», де авторська оповідь свідомо спрямована на нескінченне плутання непривабливими, мало не огидними околицями Одеси,

начебто навмисне відволікає глядача (який наївно прагне зрозуміти режисерський задум) від головної лінії і так надмірно розпорошеного сюжету, а саме психічної хвороби центрального персонажа. Показово, що саме в такий спосіб авторка намагається максимально занурити реципієнта в такий собі божевільний світ, за яким спостерігає душевно хвора людина [Радинський 2004, с. 137]. Вказана кінострічка засвідчує, що К. Муратова, активно протистоячи світоглядному та кінематографічному мейнстриму [Радинський 2004, с. 136], остаточно намагається відійти від психології відтворення образів, мотивації їх дій як раціонального інструменту дослідження та відображення людських характерів, натомість виводить на екран персонажів, що нагадують механічних ляльок, для яких «інтелект», найімовірніше, абстрактне поняття, а це унеможлиблює творення людиною себе, вибір нею певних моральних устоїв. Слідуючи екзистенціальним установкам, авторка створює (передусім для себе) лише ілюзію істинного буття, а тому навмисне наділяє героїв гротесковою пластикою, неприродними інтонаціями, змушуючи безліч разів повторювати одні й ті самі репліки, фрази, демонструючи тенденцію власної творчості до деінтелектуалізації. Невипадково на головні ролі у фільмах «Три історії», «Другорядні люди», «Чеховські мотиви», «Два в одному» майстриня запрошує актрису Н. Бузько. Учасниця комік-трупі «Маски» та виконавиця ролі такої собі недолугої механічної ляльки-красуні в кінострічках К. Муратової не отримує завдання наповнити своїх героїнь живими деталями, зробити їх привабливими. Навпаки, акторка разом з режисеркою «механізує» персонажів, насичує їх злістю, агресією, із захопленням відтворює полишені змісту дії в абсурдних ситуаціях, у котрі постійно потрапляють герої, із задоволенням повторює алогічні фрази. В усьому, що створює майстриня, виникає «відчуття інформаційного шуму, що утруднює цілісне сприйняття тексту» [Бондаренко В. 2009, с. 22]. Таким чином, авторка не порушує підходи до творення абсурдного мистецтва, що «створюють “штучний”, “ілюзорний” світ і, виконуючи функцію компенсації, додають те, чого немає в реальності» [Левчук 1997, с. 142].

Іноді здається, що К. Муратова навмисне занурює в порожнечу буття своїх виснажених необґрунтованою агресією героїв, які неспроможні діяти в позитивному ключі й котрим авторка не заважає займати саме таку позицію, що є своєрідним виявленням її власного ставлення до негативних (з погляду екзистенціалізму) тенденцій нинішнього суспільства, що страждає на раціоналізм. Адже, беручи на озброєння теоретичну спадщину К'єркегора, сучасні естетики-екзистенціалісти бачать подолання «відчуженості» людини, ліквідацію роз'єднаності суб'єкта і об'єкта лише в межах ірраціоналізму. «Той, – писав А. Камю, – хто відкидає усякий детермінізм, окрім особистості і її бажання, усякий пріоритет, окрім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства та проти розуму <...>. Головне – розірвати пута, забезпечити торжество ірраціональності» [Камю 1990, с. 210].

Виводячи на екран абсурдних, виліплених власноруч чудовиськ у жіночій подобі, що залюбки бавляться зі смертю та невтомно воюють з ненависним світом, К. Муратова, естетизуючи зло, не приховує свого захоплення персонажами, котрі, безсумнівно, містять деякі риси їхньої авторки, імовірно, переконаної, як і А. Камю, що «творчість надає людині змогу привносити в абсурдний світ

дещо визначене власною свободою долі, хоча б у формі вигаданого світу» [Жукова Н. А. 2010, с. 151]. Таке прагнення – змодельовати у творі й художніх образах своє alter ego – властиве митцям-шістдесятникам. Хоч, звісно, такі намагання не без успіху здійснювали художники в різні епохи.

На переконання французького естетика М. Дюфренна, «художнє знання первісно властиве людині, що спочатку утверджує, обґрунтовує об'єкт, а вже згодом постає в суб'єкті певною здатністю відкривати його. Ця здатність структурує суб'єкт як суб'єкт» [Dufrenne 1957, р. 96], і, як наслідок, апріорне знання, яке первісно властиве людині, стає «виключно суб'єктивним» [Dufrenne 1976, р. 26], виявляється екзистенціальним, і його можна розглядати як предмет художнього пізнання. При цьому вчений артикулює думку, що «єдиним джерелом і достатнім підґрунтям» [Dufrenne 1957, р. 97] для сприйняття і творення мистецького твору може слугувати лише сам митець з його естетичним досвідом, точніше з його суб'єктивним баченням світу. Однак нагадаємо, що суб'єктивізм у творчості, породжений гіпертрофованим прагненням до самовираження і самоутвердження через певну мистецьку форму, іноді призводить до повного розриву між авторською ідеєю (навіть найблагодійнішою) і її матеріальним утіленням, між свідомістю і нехай уявною реальністю.

Чи можна відшукати риси авторки-режисерки в художній тканині фільмів «Астенічний синдром», «Чутливий міліціонер», «Три історії», «Захоплення», у кожному з яких фактично смерть постає як тотальна відсутність любові [Зубавіна 2001, с. 77]? Звісно, можна, оскільки кожний твір, і передовсім авторський фільм, є безпосереднім світоглядним відображенням здатностей, вчинків, норм мислення його автора або ж, навпаки, їх демонстративним запереченням. Адже, «мистецтво, яким би різним воно не було, завжди є пізнанням, зокрема й самого себе», – зазначає мистецтвознавиця І. Рубанова [Рубанова 1994, с. 36]. Поглибимо цю думку висловленням, що належить російському письменникові ХІХ–ХХ століть Глібу Успенському, котрий був переконаний, що «пізнання пізнанню різниця: одне випрямляє людину, інше, навпаки, руйнує його віру в себе й не може знайти хоч якогось переконливого виправдання» [Успенский 1956, с. 194].

Головний герой фільму «Чутливий міліціонер», де «є всі ознаки трохи божевільного світу Муратової» [Золоєва 2015, с. 93], у своїх міркуваннях і прагненнях здається зовсім далеким від тих проблем, які цікавлять майстриню. Адже тему таїнства дітонародження і відповідно відчуття щастя від цієї події складно назвати ключовою в кінематографі К. Муратової. Щоб зрозуміти, наскільки «близькою» є ця тема інтересам режисерки, досить згадати лялькову Марусю з кінострічки «Серед сірих каменів», демонічну глухоніму вихованку зі «Зміни долі» чи Офелію з «Трьох історій». «І це що, я повинна виношувати твого зародка? – говорить остання своєму партнеру. Але я не хочу виношувати твого зародка в собі <...> У мене окремих великий план у житті». Отже, світ, який постає в кожному кадрі муратовських фільмів, – «це світ переважно жіночий, точніше побачений, розкритий з точки зору жінки, у її ціннісному контексті. Але й світоглядні, і моральні, й естетичні, зрештою, навіть побутові цінності тут виявляються аж надто відмінними від узвичаєних для патріархального суспільства “жіночих” інтересів і соціальних ролей» [Агеєва 1994, с. 5]. Цікавим у контексті означеної

проблеми є і міркування І. Зубавіної, котра доводить, що оскільки в кінострічці «Чутливий міліціонер» мисткиня навмисне демонструвала нівелювання статі, «стертість», невиразність її проявів (зокрема знакова поява дитини в подружжя дітородного віку нетрадиційним шляхом), то в специфічній структурній побудові фільму «Захоплення» саме на знаки статі припадає смислове навантаження. Саме два жіночі персонажі – Віолета й Лілія – створюють поле напруги, у якому обертаються чоловіки зі своїми захопленнями. Вісь усього світу «життя – смерть» символізують саме жіночі постаті із символічними іменами [Зубавіна 2001, с. 76].

У наступних фільмах-«сходинах» майстрині добрі персонажі будуть з'являтися переважно як виняток, аніж правило. У вуста Офелії з «Трьох історій», де «критика відзначала брейгелівську вервечку сліпих» [Богуцький... 2013, с. 214], мисткиня вклала таку думку: «Я б не назвала себе доброю, я назвала би себе людяною». Здається, що сама авторка не обтяжує себе необхідністю тлумачити значення поняття «людяність», натомість представляє серію розсудливо сконструйованих героями вбивств, особливо не переймаючись тим, що людина має нести відповідальність за всі свої вчинки. Крім того, у кожній кінострічці (особливо пізнього періоду творчості, що сягає й нинішнього століття) К. Муратова «через постмодерністську орієнтованість її стилю» [Бондаренко В. 2009, с. 20] наполегливо демонструє глядачеві свою унікальну здатність витягати з кожної нормальної на вигляд людини ідіота, вдаючись до пародійності. Наслідуючи чи то сповідуючи таким чином показові тенденції європейського постмодернізму, де смакування мерзенними людськими схильностями чи вадами, естетизація потворного, а також введення в оповідь концентрованих маргінальних елементів сприймається з особливим пієтетом, майстриня доводить, що їй імпонує суб'єктивістський підхід до мистецтва, суб'єктивістське маніпулювання образним матеріалом. Водночас слід зважити й на думку О. Радинського, котрий зазначає, що у фільмі «Три історії» жертвами цинічно-спокійних і байдуже виважених вбивств постає не одноклітинний людський сурогат, як у численних пострадянських бойовиках, а впізнана жива людина [Радинський 2004, с. 141].

Зважаючи на те, що авторське кіномистецтво мисткині, як і «розвиток візуальних мистецтв у ХХ столітті, ілюструє і підтверджує наявність тенденції вибору між низьким і високим» [Богуцький... 2013, с. 214] і погоджуючись з думкою А. Казіна про те, що творчість «Фелліні, Бергмана, Антоніані, Шльондорфа, Кубріка, Ферера можна означити як “сходинки донизу” десятої музи» [Казин 1991, с. 42], додамо до вказаного переліку й кінематограф Кіри Муратової. Дослухаємось при цьому й думки І. Зубавіної, котра вважає, що, на відміну від простих архетипових послідовностей, які експлуатує масовий кінематограф, набуваючи рис шаблонності, авторський кінематограф апелює до несвідомого людини за допомогою більш складних сукупностей: систем, структурних будов, наприклад кінематограф Ф. Фелліні, А. Тарковського, К. Муратової [Зубавіна 2015, с. 77]. Адже очевидним є той факт, що, максимально звужуючи проблему об'єктивних критеріїв оцінки художніх якостей твору, майстриня також наполегливо прямує «від правди, що тлумачиться як вірність образу божому в людині, до злісного погляду на людей як на тварин» [Казин 1991, с. 43]. Недаремно в камері, куди саджають героїню з

фільму «Зміна долі», знаходиться тигр. Сама авторка в одному з інтерв'ю зізнавалась, що до тварин вона ставиться прихильніше, аніж до людей, оскільки краще розуміє їх. При цьому любить тих, кого жаліє. Своїх героїв режисерка зрідка любить і поважає, проте їй цікаво аналізувати їхні характери, долі [Матизен 2013-б, с. 374]. Імовірно, майстриня по-своєму зважено й шанобливо поставилась би до вислову Ф. Ніцше, який розглядав мораль як звіринець, передумовою котрої є те, що «залізні лозини можуть бути кориснішими, ніж свобода, навіть уже для спійманих; інша її передумова, що існують приборкувачі звірів, які не зупиняються перед найжахливішими засобами та вміють користуватися розжареним залізом <...>. Щоб мати правильне уявлення про мораль, ми повинні поставити на її місце два зоологічні поняття: приручення тварин і розведення відомого виду» [Ницше 2007, с. 174].

Крім того, можливо, наявність тварин і в інших фільмах («Захоплення», «Три історії», «Чеховські мотиви») – це неприхована демонстрація авторкою (котра давно зневірилась у людях) тваринних інстинктів людини, її агресивної сутності, непереможного потягу до вбивства або, навпаки, прагнення відшукати душевну рівновагу, а крім того, наявність псів у «Чутливому міліціонері» чи то мавпи й свині у «Другорядних людях» покликані авторкою асоціюватися з героями її фільмів [Радинський 2004, с. 142]. Вочевидь, дотичними до наших розмислів є і міркування Н. Жукової, котра, аналізуючи роботу іспанського філософа Х. Ортега-і-Гассет «Людина і люди», звертає увагу на те, що «людина вимушена контактувати з речами навколишнього середовища, але іноді саме це й відрізняє її від тварин, вона здатна самозаглиблюватись» [Жукова Н. А. 2010, с. 61]. Що ж до тлумачення поняття «автентичність митця», відповідність його особистості власному творінню, то таке постає адекватно й гармонійно до власного «екзистенціального апріорі», й оскільки «апріорі» характерне тільки для конкретної особистості, то кожний художній твір визначається своїм «суб'єктивним світом» [Dufrenne 1976, p. 67].

В авторській творчості К. Муратової фільм «Захоплення» можна назвати чи не вишуканою «естетичною паузою» між концентрованим на суспільні моральні вади «Астенічним синдромом» і глибоким зануренням у суть понять «низьке», «огидне», «трагічне» в «Трьох історіях». Попри схильність режисерки до захоплення категоріями огидного, потворного, хворобливо-жорстокого, непристойного й нищого (що, власне, дає їй можливість знаходити власну авторську нішу в річищі загальних культурно-мистецьких тенденцій ХХ століття) естетично виразна форма названого фільму вміщує в собі несподівану фіксацію режисеркою прекрасних пейзажів, змалювання героїнь, що ніби й справді наділені витонченою, а не ілюзорною красою і пластикою. Одна з них з'являється перед глядачем у тендітній балетній пачці, сміливо демонструючи ніжки бездоганної форми. Схожу на неї героїню (в образі Білого Лебедя з балету «Лебедине озеро») майстриня, повторюючи себе, знову на кілька миттєвостей виведе на екран (але вже на телевізійний) у «Чеховських мотивах», ніби вибачаючись за самоцитування. Хоча цитатність як метод художньої творчості – одна з характерних рис постмодернізму. «Люди, – зазначав Л. Толстой, – як ріки: вони то швидкі, то тихі, то глибокі, то мілкі. В одній людині стільки можливостей, стільки зав'язі» [Толстой 1949, с. 234]. З огляду на сказане здається, що авторка не приховує свого замилування банальною красою навколишнього середовища, ба навіть дивовижною статурою

коней, їхнім граціозним рухом у музичних ритмах Бетховена. Досконала в художньому сенсі форма кінострічки, що втілює в собі символ краси, могла би й надалі виступати у творчості майстрині не поодиноким сигналом, а перетворитись на нову предметність її світоглядних уподобань. Але, як виявляється, для режисерки занадто чужим є творення художніх образів саме в такий спосіб, коли домінуючими категоріями постають благо й гармонія. Щоб «підтримати свою свідомість і зафіксувати її стан» [Barret 1968, р. 64], авторка, спираючись на власний досвід інтуїтивного осягнення, сповненого страхів і передчуття смерті світу, як правило, полишеного сенсу, поступово наповнює екран дисгармонією, їдкою іронією, нещадним скепсисом. До того ж, примітним є те, що жорстоким руйнівником у названому фільмі ефектно постає прекрасна, як ангел, безіменна медична сестра, яка уособлює таку собі крижану стерильну красу, за якою проглядає поверховість, естетична вторинність.

Спершу здається, що поява в кінематографі К. Муратової справді красивої актриси – Ренати Литвинової – аж ніяк типажно не вписується в низку непривабливих неврастенічних персонажів, яких виводить на екран авторка, що завжди цінувала у виконавцеві його натуральний характер, а тому часто-густо складала нібито непоєднані акторські комбінації [Матизен 2013-б, с. 377]. Однак враження виявляється помилковим: занадто гарна й меланхолійна героїня, створена акторкою, має досить органічний вигляд у гіпертрофованій саркастичній атмосфері стрічок режисерки. Пізніше, у фільмі «Два в одному», розширюючи кордони виконавської майстерності, мисткиня представить актрису в ролі не богемної, не гламурної і не такої вже зовні привабливої жінки. Ламаючи уявлення про себе як акторку одного ампула, Р. Литвинова у своїй рафінованій непередбачуваній манірності зобразить героїню, яка справді комфортно почуватиметься в нових, запропонованих авторкою кінематографічних обставинах, однак попри всі глядацькі очікування залишиться штучною та неживою, фрагментарно сконструйованою.

У кінострічці «Захоплення», звільняючи героїню Ренати Литвинової від таких почуттів, як любов, милосердя, співчуття та примушуючи красуню глузливо вести жахливу розповідь про мертвого хлопчика, який висить на кафедрі патологоанатомії, і якусь там Риту Готьє, у розрізаний живіт якої вульгарний анатом кидає палаючий недопалок, К. Муратова неухильно слідує принципам екзистенціалізму, відповідно до яких творчість – це, по суті, полишений сенсу та якихось духовних цінностей ірраціональний акт, що передбачає обов'язкову реконструкцію естетичного суб'єкта. Майстриня і сама, подібно до лікаря-патологоанатома, абсолютно спокійно розтинає душі своїх героїв і з цікавістю розглядає їх. Пізніше, доводячи гіпертрофовану бездушність безіменної медсестри із «Захоплення» до абсолюту в новелі «Офелія» з «Трьох історій», де, здається, сама Смерть з'являється в образі холодної білявки, яка, особливо не переймаючись особистим злодіянням, убиває свою матір, авторка, імовірно, намагається довести, що «покликання художника полягає в об'єктивації цього світу, незважаючи на його незбагненність та ірраціональність» [Barret 1968, р. 94].

Можливо, представляючи гротескові варіанти різних абсурдних ситуацій у фільмі «Три історії», основу яких становлять жахливі в моральному сенсі вчинки – позбавлення людини життя, і неодмінно нагадуючи кожній жертві, що вмирати

(на відміну від народження), виявляється, зовсім не боляче, К. Муратова саме в такий спосіб прагне звільнити жінку від нав'язаних їй суспільством пут, орієнтуючи її на споживацьку естетику. Крім того, обираючи «лаконічну, економну мову фізіології» та сповідуючи принципи «філософії тілесності», запропоновані італійським теоретиком мистецтва А. Гульєлмі, майстриня розглядає життя як «історію тіла» [Guglielmi 1973, p. 97]. Саме «історії розкішного тіла» вбитої сусідки, що навіть мертва не дає спокійно існувати своєму оточенню, присвячена новела «Котельня № 6» з «Трьох історій». До того ж, доля героїні, котру полишили життя, ніби здобич, тупим кухонним ножом, як цинічно доводить авторка, не має особливого значення, вона суто формальна. Основний мистецький інструмент – це її представлене на весь екран оголене тіло, з перерізаним горлом, яке, виявляється, треба «по-людськи» поховати, таємно спаливши в кочегарні. Адже на кін свідомо поставлено деканонізацію традиційних цінностей, головною з яких є життя.

У новелі «Дівчинка і смерть», вдаючись до мови фізіології та самоусуваючись від актуальних життєвих подій, майстриня зосереджує свій мало не закоханий погляд на кішці, яка гарчить і натужно волочить випотрошену курячу тушку, що має асоціюватись із мертвим тілом дідуса, якого юна Ліля Мурликіна методично напуває водою з мишачим трупом. Маленька й навіть симпатична героїня викликає алузії з казкою Г.-Х. Андерсена про жорстокого оголеного хлопчика, який «віддячив» за гостинність старому чоловікові. Пригадаймо, як старий впустив знедоленого хлопчину до себе в дім, нагодував і напоїв гарячим вином, а той на знак подяки спокійно витяг з колчана стрілу та влучив старому в саме серце. Зрозуміло, що оголений малюк символізує кохання, адже колчан зі стрілами – атрибуту Купідона. Натомість оголена дівчинка, яка позбавляє життя старого за допомогою отрути, символізує «нелюбов», а отже, смерть [Зубавіна 2001, с. 77].

На наш погляд, героїня-дівчинка, чимось схожа на пухнасту кицьку, домагається свободи, навіть не підозрюючи, що, крім неї, існують ще й інші ціннісні критерії. Легко, піднесено емоційно, усунувши перешкоду в особі розбитого паралічем старого, вона йде гуляти й, наслідуючи кошаке шипіння, злісно (і як годиться в муратовському кіно, багаторазово) повторює: «Ні-зя! Можа! Усе можа!» Натякаючи на те, що саме вустами немовляти промовляє істина, авторка примушує говорити ці слова, що є ключем до розуміння сповнених прагнення цілковитої волі образів (передовсім жіночих), крихітну героїню. Цікаво, як роз'яснювали юній актрисі суть ролі, її надзавдання? Невже йшлося про те, що «мова, яка йде від тіла, впливає не на інтелект суб'єкта, який сприймає мистецький твір, а безпосередньо на його відчуття, враження, переживання, тобто експіаренс»? [Guglielmi 1973, p. 86].

Очевидно, керуючись думкою про те, що мова фізіології допомагає «відійти від способів художнього вираження, характерних для певного соціального середовища, і від інтегрованої мови, що первісно передбачає співзвучність творчого мислення митця із соціальним змістом того часу, у який він живе, творить» [Guglielmi 1973, p. 113], Муратова примушує головну героїню з фільму «Другорядні люди» тікати з кotedжного містечка з валізою, у якій міститься труп господаря одного з маєтків. Під час марних спроб поховати небіжчика втікачка, ніби

втрапивши систему координат, знайомиться з пацієнтом місцевої божевільні, котрий обіцяє посприяти в таємничій справі. Натомість з появою психічно хворого персонажа події фільму набувають виразно фізіологічного характеру, що граничить із шизофренією, а увесь зображуваний автором світ фрагментарно постає як велетенське звалище накопичених людством артефактів, старанно зібраних божевільним.

У фільмі «Два в одному», де майстриня особливо підкреслює свою схильність до театралізації буття, монтувальники, готуючись до вистави, виявляють тіло актора, який вкоротив собі віку, повісившись просто на декораціях. Ledь не дві третини екранного часу авторка, перетворюючи хаос на середовище існування людини, присвячує відтворенню неймовірної метушні навколо тіла, що перешкоджає підготовці спектаклю. Імовірно, К. Муратова, сама того не підозрюючи, солідаризується з думкою А. Гульєльмі про те, що використання у творі понять фізіології може «спровокувати в людини непереборну споріднену фізіологічну реакцію, що не має нічого спільного зі співпереживанням, співучастю в тому, що відбувається, з формуванням власних оціночних суджень» [Guglielmi 1973, p. 99].

Ігноруючи як завдання, так й елементарні функції мистецтва, відповідно до яких, художній твір все ж таки повинен містити певні знання про дійсність, будуть це явища стосовно життєдіяльності людей, чи оцінка її митцем, чи ж супутні естетичному сприйняттю емоційні переживання, авторка фільм за фільмом представляє глядачеві кривавий ляльковий театр, де ляльками постають люди-маріонетки. Однак, на наше переконання, творча наповненість «мистецтва прихована не в якихось особливих достоїнствах художньої діяльності, а передусім у його здатності акумулювати людський досвід і піднімати його до такого рівня, на якому він одночасно проявляється і як універсальна загальність, і як індивідуальність та завдяки цьому стає доступним для засвоєння людиною. Саме в цій ролі мистецтво виступає як своєрідне організуюче начало для всіх видів творчої діяльності» [Искусство 1979, с. 51]. Проте К. Муратова як досвідчена майстриня, упевнена у своїх діях, уміло деконструє та навмисне спотворює жіночі образи, віддаючи перевагу творчості позасвідомій, інтуїтивній, ірраціональній, що «виражається в імітаціях, пародіюванні, помноженнях, перераховуваннях, епатажі, надмірності й переривчастості» [Бондаренко В. 2009, с. 21]. Упевнена в хаотичності навколишнього світу авторка віддає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами й демонструє неприкрите захоплення і духовною, і фізичною смертю своїх персонажів. Аналіз стрічок К. Муратової зміцнює нас у переконанні, що у своїй невтомній фантазії режисерка свідомо позбавляє героїнь «негативних» рис і водночас стереотипних прочитань, змушує їх, відмовившись від пристрастей кохання, материнської турботи й опіки, нещадно нищити сімейні устої, руйнувати усталену ієрархію загальнолюдських цінностей і здобувати бажану абсолютну свободу, відірвавшись від реальності. Можливо, на виправдання творчим уподобанням мисткині, яка просто таки фонтанує парадоксальними ідеями та образами, частково погодимося з досить суперечливою думкою М. Мерло-Понті, що саме таким чином «мистецтво забезпечує безсмертя митцеві, виконуючи певну компенсаторну функцію» [Мерло-Понті 2001, с. 27].

Виводячи ніким не приборканих привабливих чи, навпаки, огидних кіногероїнь у той вимір, де немає не тільки суму, а й радості, авторка з неприхованим задоволенням занурює їх у порожнечу небуття, у якій панують холод і смерть, очевидно, намагаючись бути суголосною досить спірному твердженню В. Баррета стосовно того, що «художник <...>, який може передбачити результати своєї діяльності, може бути гарним ремісником, але не творчою особистістю» [Barret 1968, p. 25]. Резонно виникає запитання: чи таки й справді К. Муратову, яка відкрито демонструвала своє бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування, зовсім не цікавили результати психоемоційного й морально-естетичного впливу її фільмів на глядача? Адже оскільки у творі об'єктивовано ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття реципієнтом цього твору характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. При цьому бажано, аби художно-естетичне мислення глядача в процесі сприйняття фільму солідаризувалося з творчою уявою режисера. Тож важко погодитись з думкою А. Чміль, що кінокартини авторки «орієнтовані саме на сприйняття – співтворчість, емоційний відгук у глядача <...>, без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця» [Чміль 2003, с. 247]. Оскільки переконливими вважаємо міркування німецького вченого Г. Лютцелера, не знайомого із творчістю мисткині (що, на наш погляд, просто таки приречена була вести сама із собою «внутрішній монолог»), що «у вмінні сприймати твори мистецтва відіграє роль оцінка твору самим митцем, тобто його власне суб'єктивне бачення, суб'єктивна спонтанність» [Lützelер 1975, p. 482], котра у творчому процесі художника й перетворюється на початковий інформаційний матеріал для формування морально-естетичного судження глядача. Однак перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує його принципової здатності до інтерпретації, до розуміння множинності смислів кінотексту, тобто відповідного інтелектуального естетичного, духовного досвіду. А тому не поділяємо думку авторів колективної монографії «Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення» Ю. Богуцьким, Н. Корабльовою, Г. Чміль, котрі впевнені, що «герменевтично-структуралістські методології дозволяють тлумачити стрічки К. Муратової як гіпертекст, коли вибір глядача створює актуальний стан перегляду» [Богуцький... 2013, с. 216].

Тож чи можуть бути прогнозованими з точки зору блага чи добра дії глядача, якому митець пропонує за допомогою часом божевільних персонажів-тиранів (які з легкістю чи ні, але позбавляють людину життя) вирішити деякі «простенькі» смисложиттєві питання, що хвилюють його як художника, зрештою, як громадянина? При цьому йдеться не стільки про інтелектуалізацію змісту кінострічки шляхом насичення сценарію дискусіями щодо гострих соціальних проблем чи урізноманітнення драматургії глибокими філософськими монологами, діалогами героїв (що неможливо через демонстративне «смакування» авторкою їхніх розумових чи психічних відхилень), скільки про продукування специфічного авторського фільму, який навмисне спотворює глядацьке сприйняття мистецького твору. У роботі «Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури» українська дослідниця Катерина Станіславська відмічає, що

«людина ХХ – початку ХХІ століття фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем». Авторка переконана, що «сучасне видовище, зокрема мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі в дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця» [Станіславська 2013, с. 182]. При цьому змістом фільмів К. Муратової, з її упередженим ставленням до канонів драматургії, є не сюжет, не долі й характери героїв (що давно перетворились на допоміжні елементи), а непередбачений рух стрімких потоків підсвідомого. Відстоюючи основні принципи екзистенціалізму в кінематографі, авторка багаторазово намагалася переконати передусім себе, а вже потім глядачів, що в художника, який «дає можливість підсвідомому взяти гору над свідомим, може вийти щось цікаве, оригінальне» [Barret 1968, р. 25]. Однак дозволимо собі нагадати, що «мистецтво, – як зазначав Віктор Шкловський, – спосіб пережити процес реалізації твору» [Шкловський 1983, с. 42]. Тоді як позиція митця, що сприяє перетворенню сприйняття твору на пасивне споглядання та особливо не переймається проблемою, що домислює собі глядач у результаті хоча би віртуального спілкування з героями, а також проблема того, на які вчинки ці домисли його (глядача) спонукають, є такою собі негативною ознакою масової культури з її «запаморочливо формальною досконалістю» [Рязанов 1995, с. 502], якій, як зразок, протиставляють авторську творчість. Однак, як виявляється, « мистецтво для режисера – не засіб виходу із соціальних колізій, не єдина надія в цьому абсурдному світі, а можливість зафіксувати суб'єктивне, несвідоме національного архетипу, засіб перевершення буття» [Чміль 2003, с. 247].

Ніби схаменувшись, К. Муратова створює 2004 року фільм «Настроювач», де, здається, максимально дбаючи про глядача, без натужних рефлексій намагається розповісти історію чотирьох героїв, які, на диво, не містять у собі подібності з таємним механізмом, що в несподіваний момент раптово дає вибух чи збій. У названій стрічці дивацтва людської натури поступаються місцем багатству барв і відтінків характерів, що, утворюючи поліфонію, іноді й суперечать один одному. Режисерка прагне й досягає злагодженого та добре темперованого акторського ансамблю, незважаючи на такі не схожі виконавські школи й приналежність артистів до різних поколінь. Однак, ніби втомившись продукувати фільмовий матеріал, де легко читається як сюжет, так і образи, К. Муратова доводить (передовсім собі): єдине, що імponує її світовідчуттю в «Настроювачі», – це його чорно-біла колірна основа. Не в змозі зрадити своїй особливій манері відсторонення від реальності, від побутового матеріалу майстриня прагне перетворити на фантасмагоричне видовище все, що потрапляє в зону її бачення, інтересів. Адже ще в ранній період творчості саме режисерка доводить, що «відсторонення стає тим прийомом, що дає змогу авторові подолати хаотичний побутовий шар, перенести оповідь на символічний глибинно-смысловий рівень, змінити «звичну» (побутову) течію часу й представити трактування власного світу» [Бондаренко В. 2009, с. 21].

На наше переконання, фільми, створені К. Муратовою в першій декаді нинішнього століття, демонструють відверте ігнорування та ізоляцію митця від запитів й інтересів соціального життя, навмисне самовиведення із суспільної структури,

а також дають підстави констатувати свідоме спрямування творчості режисера в бік дегуманізації мистецтва й естетизації смерті, стираючи відмінності між життям і смертю, добром і злом, прекрасним і потворним, активно демонструючи цинізм героїв, який заперечує будь-які загальнолюдські цінності [Рязанов 1995, с. 304]. Сама мисткиня, неодноразово повторюючи, що їй самій іноді хочеться когось убити, із впертістю, яку важко виправдати, але якій можна позаздрити, розглядає вбивство собі подібних як вчинок, через який людина повертається до себе і який дає можливість вирватися їй із власної оболонки. Однак резонно виникає запитання, чому б режисерці на підставі власних переконань не примусити своїх неприкаяних героїв спробувати позбавитись від осоружної тілесної «оболонки» через самовбивство? Щоправда, у першій новелі фільму «Два в одному» герой-актор таки вкорочує собі віку, повисившись на сценічному штахеті. Такого висновку, здається, доходить і сама К. Муратова. Невтомно розробляючи проблему особистісної свободи й моделюючи її варіації у своїх фільмах, авторка поступово нівелює протистояння вбивця – жертва й, об'єднуючи їх, виводить на екран серію самогубств. У «Чеховських мотивах», де оповідання А. Чехова «Важкі люди» та п'єса «Тетяна Рєпіна» виявились лише поштовхом для «скалічення літературного першоджерела» [Рязанов 1995, с. 91] і претензійного самовираження майстрині, з'являється привид колишньої дружини, котра, засвідчуючи свій протест безпросвітному життю, отруїлася і була похована при загадкових обставинах. У фільмі «Два в одному», конструюючи авторську кіномову, специфіка якої полягає у відсутності здатності відображати соціальну дійсність і, відповідно, аналізувати реальні процеси і явища, режисерка, суворо смикаючи героя-актора за мотузку з-за лаштунків життя, примушує його вкоротити собі віку просто на робочому місці, серед театральних декорацій.

Моделюючи свою картину світу, К. Муратова в кожному фільмі фіксує свій рівень пізнання об'єктів, які цікавлять її. Звертаючись до моделювання, майстриня постійно намагається переконати глядача, що досліджувати дійсність з усією сукупністю її властивостей недоцільно, незручно й неможливо. Імовірно, саме тому, втомившись боротись із життєвими негараздами, десятирічний герой кінострічки «Мелодія для шарманки» (якому авторка не дорікатиме довільністю вибору, здійсненому у відчай) навічно, а головне, зовсім несподівано, засинає, напнувшись поліетиленовим покривалом у новобудові.

Таким чином, розпочавши дослідження екзистенціального підґрунтя світоглядних моделей авторського кіно в наших попередніх наукових текстах [Погребняк 2013-е; Погребняк 2013-ж; Погребняк 2017-б], у цьому підрозділі ми висловлюємо переконання, що Кіра Муратова як унікальний автор-режисер своїми фільмами впевнено доводить, що її кінематограф є передусім цікавим з точки зору виявлення залежності знакової природи кіномови та впливу її на утворення символічних абстракцій як засобу передачі творчого задуму автора, точніше його душевного стану в тому світі, у якому він перебуває і з котрого постійно прагне вирватись, відсторонитись. Адже, як зазначав німецький філософ-містик Р. Шнайдер, «ми протиставляємо себе світові, як самостійна істота. Всесвіт з'являється перед нами у двох протилежностях: Я і Світ. Проте ми ніколи не повинні втрачати відчуття, що ми й самі належимо до світу, який існує як зв'язок, котрий пов'язує нас із ним, що ми являємо собою істоту не поза, а всередині Всесвіту» [Штайнер 2011, с. 166].

3.2. Відображення національної ідеї в моделях авторського кіно

У сучасному мистецтвознавстві особливу увагу приділено дослідженню національної культури, зокрема категорій «національна ідея», «національна тема». Можемо стверджувати, що національна тема розкривається в мистецьких творах лише за умови, коли народ глибоко усвідомлює свою внутрішню єдність, історичне призначення, сутність характеру, шанує традиції, зберігає духовні цінності, а головне, саме цим визначає особливості своєї самосвідомості, мотивує волевиявлення і поведінку. При цьому до певної міри універсальну, як-то: історичну, філософську, політичну й етнічну – категорію національної ідеї слід розглядати як своєрідний комплекс національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, систему ціннісних орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів усіх верств суспільства, усіх народів [Корнієнко 2011, с. 258].

Вивчення досвіду розвинених країн укотре доводить, що послідовна й цілеспрямована державна політика у сфері культури й мистецтв активно сприяє кристалізації національної ідеї, котра опосередковано торкається всіх сфер життя демократичного суспільства: «економічної, політичної, духовної, культурної» [Корнієнко 2011, с. 258], а потужним чинником успішної розбудови новітніх моделей соціального й культурного устрою, на переконання Н. Жукової, є «відповідність вимогам часу та врахування культурних традицій – як національних, так і загальнолюдських». При цьому великого значення, на думку вченої, слід надавати суб'єктивному фактору, з належною оцінкою діяльності «конкретно-історичних «носіїв» і творців традицій, культури взагалі, а також результатів діяльності [Жукова Н. А. 2010, с. 5].

У роботі «Кінематографічний імідж України й українців: західна складова» Л. Новікова зазначає, що переважна більшість європейських країн усвідомлює значення кінематографу як стрижневого фактора, що впливає на авторитет громадської думки «про себе у світі і є інструментом маніпуляції свідомістю своїх сусідів та економічних партнерів», а тому ретельно фінансують спеціальні інституції, котрі піклуються про неухильне піднесення та «просування національного кінопродукту». Розвиваючи свої міркування, дослідниця називає такі фінансовані з державного бюджету установи, як ЮНІФРАС (Франція), Джерман Філмс (Німеччина), Австрійська кінокомісія, Угорський кіносоюз або кінофондації й кіноінститути Швеції, Норвегії, Данії, Фінляндії й Ісландії, що прикладають чималі зусилля для створення «таких уявлень про свої країни й народи, котрі сприятимуть реалізації економічних і геополітичних інтересів їхніх урядів» [Новікова 2009, с. 203].

Водночас вважаємо доцільним вказати, що прагнення зберігати, розвивати й примножувати національну культуру є досить важливим стимулом для тих країн, котрі, як вказує О. Бучковська, «розглядають інтернаціоналізацію як спосіб поважати культурне розмаїття і протидіяти сприйняттю гомогенізації як ефекту глобалізації» [Бучковська 2016, с. 152]. Водночас важливо враховувати той факт, що в сучасних державотворчих процесах для формування цілісного духовного простору, утвердження морально-етичних цінностей, реконструкції національної самосвідомості як «пізнання нацією своєї власної сутності» [Баранівський 2011-б, с. 261] і виховання національного характеру роль культури й, зокрема,

кіно як її важливої складової не заперечна. На думку ж М. Бердяєва, «від демократизації культура всюди знижується у своїй цінності, вона робиться дешевою, доступною, ширше розлитою, кориснішою і комфортабельнішою, але й більш пласкою, зниженою у своїй якості, непривабливою» [Бердяєв 1994, с. 136], а крім того, не можна лишити поза увагою твердження філософа, що демократичним шляхом не можуть створюватися науки та мистецтва, творитись філософія та поезія [Жукова Н. А. 2010, с. 56].

У роботі «Із нотаток про “народництво” Олександра Довженка» В. Скуратівський відмічає, що «за певними, суто семіотичними, законами цивілізаційного розвитку кожне із національних, широко кажучи, мистецтв ХХ століття обов’язково трансформується в кінематограф на основі саме екранного перетворення найбільших і найсильніших попередніх своїх інтенцій, стратегічних своїх устремлінь» [Скуратівський 2017, с. 45]. Відомо, що кіномистецтво справляє один з найпотужніших впливів на національне виховання, націлене на формування духовних ідеалів суспільства, крім того, справжній мистецький твір завжди «відображає національні риси, духовну сутність народу. Натомість фільм, полишений національних рис, завжди має неповноцінний характер. Однак ці риси неможливо привнести в кінокартину штучним шляхом. Якщо ж вона правдиво зображує народне життя, то обов’язково відобразить і національний характер» [Кіно 1989, с. 225]. Отже, національний кінематограф, будучи надзвичайно дієвим засобом ідеологічного впливу, охоплює значний обсяг соціокультурного простору. Тому слушною вважаємо думку про те, що «кінофільм належить ідеологічній боротьбі, культурі, мистецтву своєї епохи, – зазначає Ю. Лотман. – У цьому сенсі він пов’язаний з численними сторонами життя, котрі як для історика, так і для сучасника деколи виявляються більш суттєвими, аніж власне естетичні проблеми» [Лотман 2000, с. 116].

Важливо враховувати той факт, що кінематограф як невід’ємний складник національної культури, що водночас являє собою «спосіб існування загальнолюдської культури» [Горенко 2011-б, с. 258], володіє специфічними аудіовізуальними пластичними особливостями у відображенні національного світогляду, будучи своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів, адже «життя нації не можливе без високих духовних устремлінь» [Тарковский 1989-а, с. 124]. При цьому відтворити цілісну історію будь-якого народу, мистецтво якого «в міру свого розвитку слугує показником його морального стану» [Рескин 2008, с. 32], неможливо, не дослідивши не тільки процес розвитку кіномистецтва, а й те, яким чином відображена в ньому національна ідея. Адже, «маніпулюючи міфологічними зразками, кінематограф впливає на свідомість і сфери несвідомого глядача, тим самим сприяючи його самоідентифікації і водночас транснаціональному взаєморозумінню між представниками різних культур» [Зубавіна 2015, с. 77].

Примітним є той факт, що в українському мистецтвознавстві ситуація ускладнена тим, що національний кінематограф ще не має цілісної концепції свого розвитку: належним чином не вивчені його напрями у висвітленні й дослідженні зображення на екрані саме національної ідеї, пов’язаної з усвідомленням «нацією, народом своєї значущості, сили, ваги, потреби в тому, щоб її поважали і з нею рахувались інші» [Корнієнко 2011, с. 258]. Нинішня криза, яку переживає

«десята муза» в Україні, є наслідком не тільки економічної та соціально-політичної нестабільності в країні, але й відсутності яскравих та одночасно глибоких ідей у презентації як національної ідеї кінематографічними засобами, так і демонстрації національного інтересу, що «дає змогу виокремити державу із загальної картини світу, визначити її неповторність й індивідуальність» [Копієвська 2014, с. 143] Адже в кіномистецтві може бути своєрідно представлено так званий «національний» вимір ментальних та етнічних ознак народу, держави, бо ж «однією з важливих соціальних функцій кіно є репрезентація національної картини світу, відображення уявлень суспільства про своє місце у світі» [Канівець 2016, с. 16]. Особливо це важливо, коли йдеться про світоглядні засади авторського кіно, оскільки «на формування світогляду здійснює вплив ментальність, що є результатом багатовікової взаємодії історичних, культурних природних, релігійних та інших чинників» [Копієвська 2014, с. 131].

Витоки відображення національної ідеї як «явища, що <...> відбиває загальні потреби всієї нації, вона ж визначає й усвідомлює завдяки власній історії, культурі, традиціям і через них» [Корнієнко 2011, с. 258], в українському кінематографі слід шукати в поетичній неповторності авторської творчості Олександра Довженка, котрий вважав, що в кіно він переважно поет, а поетичність і слід вважати тим, що вирізняє його кінострічки [Довженко 1984-б, с. 114]. Проте поетику творчості майстра не слід аналізувати як таку, що не змінюється в часі, оскільки вона неухильно «розвивалася, збагачувалася, еволюціонувала під впливом різних плідних джерел» [Пашкова 2009, с. 141]. Досліджуючи спадщину митця, В. Горпенко відзначав, що «всеосяжний масштаб думки в поєднанні з романтичною інтонацією та багатим національним колоритом – ось три «кити» його поетичності» [Горпенко 2015, с. 98]. Водночас слід врахувати й протилежну за змістом думку В. Скуратівського про те, що «кінематограф Олександра Довженка з надзвичайною достеменністю відбиває і zenit, і водночас приєднує всієї першооснови національної культури» [Скуратівський 2017, с. 47]. Показово, що режисер, «возвеличуючи етнокультуру й національний дух у мистецтві» [Історія 2013, с. 250], водночас свідомо ігнорує «інтернаціональні» жанрові кліше комерційного кінематографа, – як вказує О. Пашкова в роботі «Кінообразність О. Довженка в контексті авангардистських течій мистецтва 20-х років ХХ ст.», – суть яких розкривається в обширі драматургічної структури та зверненні до загальнолюдського психологічного тлумачення вчинків, у нескладних емоціях, що перетворює кінотвір на доступний для сприйняття, розуміння та співчуття пересічному глядачеві, незалежно від його ментальної приналежності [Пашкова 2009, с. 144]. Крім того, видатний майстер, «виходячи з позицій естетики “світовідношення” як традиційного та навіть архетипового стрижня в українській філософії мистецтва» [Історія 2013, с. 251], визнаючи колективний характер кінематографічної творчості й прагнучи працювати зі «своїм» оператором, художником, акторами, у співдружності з якими й народжувались найбільш яскраві в авторському розумінні фільми, не заперечував і колективної роботи над сценарієм, пропонуючи особливий термін для визначення її кінематографічної природи – «багаторазова обкатка» [Горпенко 2015, с. 101].

Спираючись на розмисли щодо національного підґрунтя і спрямування творчості О. Довженка, який, «змальовуючи “національне обличчя” України з позицій естетики благоговіння перед життям, звертався до життєствердного пафосу народу в його праці, піснях, свободі, боротьбі за національне визволення» [Історія 2013, с. 249], мовити про кінематографічну модель авторства як про культурно-мистецький національний феномен слід у контексті українського поетичного кіно, естетика котрого була нав'язана імпресіоністичними мотивами та прийомами, що інтегрувалися в романтично-реалістичну тканину художньої кінообразності [Історія 2013, с. 248]. Водночас, за влучним зауваженням І. Зубавіної, «в українському кіно яскравими проєкціями національної “матриці архетипу” стали фільми міфопоетичного напрямку, з притаманною їм фантастичною міфологічністю та метафоричністю (картини О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Ілленка) [Зубавіна 2015, с. 77].

Зазначимо, що поняття «поетичний фільм» увійшов у науковий обіг у 1920-ті роки. Коріння поетичного кіно глибоко сягало «стилістичного екзерсису, здебільшого щиро поетичного й натхненного» [Pasolini ER], і було пов'язане з виходом на перший план особистості автора: термін «поетичний» виникав з «авторського» і виражав максимальний ступінь його виявлення – перехід «кількості в якість» [Зайцева 1978, с. 5]. Важливо врахувати загальну властивість «поетичного кіно», яку визначає П.-П. Пазоліні, котрий зазначав, що такий напрям у кіно породжує фільм, «двоїстий за своєю природою» [Pasolini ER]. Водночас А. Тарковський у роботі «Закарбований час» висловлював переконання, що «поетичне кіно» слід розглядати як такий кінематограф, що у своїх образах сміливо віддаляється від тієї фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і разом з тим стверджує свою власну конструктивну цілісність. Митець висловлював занепокоєння стосовно того, що мало хто з режисерів замислюється над тим, що в цьому факті криється небезпека для кінематографа віддалитися від самого себе. Режисер-автор, наголошуючи на тому, що «поетичне кіно», як правило, породжує символи, алегорії та інші фігури цього роду, був переконаний, що останні якраз і не мають нічого спільного з тією образністю, яка, природно, властива кінематографу [Тарковский ЭР-а]. Продовжуючи міркування щодо виявлення сутності поетичного кіно, в одному з інтерв'ю митець висловлював міркування щодо поетичної атмосфери фільму, яку навмисне прагнуть ретельно створити й часто густо, на жаль, пов'язують з авторською недомовленістю. Проте, на переконання майстра, поетичну атмосферу не варто навмисне творити, оскільки вона обов'язково є супутньою головним режисерським завданням, ідеї, яку митець хоче донести. Тож що точнішим є основне завдання, поставлене автором, розкритий його зміст, то більш значимою виявиться атмосфера, котра виникатиме в контексті авторських завдань [Мир 1990, с. 320].

На початку 1960-х років молоді тоді Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика помітили в кіно, передовсім українському, можливість і гостру потребу виразити власну авторську позицію, а тому прагнули у своїх фільмах, що виконували в глядацькому соціумі «певну репрезентативно-презерваційну функцію» [Канівець 2016, с. 16], до максимально повної репрезентації символічного національного простору. Крім того, в український кінематограф, коли «на зміну “раціональній” спрямованості соцреалізму прийшов поетико-метафоричний

стиль» [Зубавіна 2001, с. 69], молоді митці принесли нове світовідчуття, нову якість авторства, позначеного «печаттю неповторної людської індивідуальності, що заявила про себе з незвичною до того часу силою та сміливістю» [Лемешева 1987-а, с. 15]. Представники поетичного кіно по-різному презентували власний кіносвіт: «чи то в авторській формі відтворюючи на екрані елементи традиційної культури, що зникає (“Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Камінний хрест” Л. Осики), чи то в завуальованій формі показуючи травматичні моменти національної історії та сучасності (“Вечір на Івана Купала” і “Криниця для спраглих” Ю. Ілленка, “Пропала грамота” Б. Івченка), чи то намагаючись передати національний характер, причому із широким застосуванням засобів гумору й гротеску, що тут виступали, зокрема, як захисний механізм проти цензури (“Пропала грамота” Б. Івченка, “Вавилон ХХ” І. Миколайчука)» [Канівець 2016, с. 16]. Крім того, режисери української моделі авторського кіно («поетика яких сягала загальним корінням у кінематограф раннього Довженка й глибше – у традиції раннього Гоголя, і ще глибше – в епічну культуру українського народу: у його думи, пісні й казки, у його міфи та перекази» [Лемешева 1987-а, с. 15]), освоюючи національну культуру, традиції свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка давала б можливість розширювати й розкривати межі людських почуттів, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. При цьому поняття «ментальність» слід розглядати як своєрідну характеристику «специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних об’єктів, уособлених у певних соціокультурних феноменах» [Кримський, Заболоцький 2002, с. 369]. Адже, як стверджують автори колективної монографії «Історія української естетичної думки» за редакцією В. Личковаха, розвідина підґрунтя для «національного відродження через звернення не тільки до історичної, але й до міфологічної традиції, є однією з провідних тенденцій духовного поступу сучасного світу» [Історія 2013, с. 23]. Слід врахувати той факт, що «повернення до «вічних» питань та етнографічної давнини в картинах міфопоетичного напрямку стало одним з полюсів моделі українського кінематографу 60-х років» [Зубавіна 2001, с. 69]. Молоді режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [Дзюба 2014, с. 20] і розкриваючи духовну сутність людини, що стала головним об’єктом мистецьких досліджень, не розглядали індивідуальну психологію саму по собі (оскільки свої чуттєві, сповнені романтизму образи майстри синхронно інтерпретували як суб’єктивні й узагальнені [Коваль 2004, с. 102]), проте намагались розкрити кризь неї сутність часу, відтворюваного в кінострічках.

Особливості світовідчуття С. Параджанова, Ю. Ілленка й Л. Осики, які гордо виконували місію – спонукати до усвідомлення національної ідентичності [Коваль 2004, с. 102], обумовили вибір ними саме авторського формату кінотворчості. Специфіку такого світовідчуття, на переконання Л. Лемешевої, «можна назвати поетичним, а супутній йому настрій – романтичним, але із застереженням: пам’ятаючи, що всі ті терміни, навіть загальноприйняті, умовні, і що вони не вичерпують ні суті, ні багатства явища. У нашому випадку, імовірно, слід мовити ще й про авторське естетичне світосприйняття» [Лемешева 1987-а, с. 15]. У кінострічках вказаних майстрів, де було відображене їх жагуче бажання розвідати,

розкрити й виразити можливості кіномистецтва у відтворенні національної своєрідності людини, її непоборного духу, була використана специфічна система знаків кінопоезії, що народжувала феномен, який, зазвичай, «фахівці визначають банальним висловом: “Дати відчутти камеру”» [Pasolini ER] або ж оволодіти камерою, ніби «ліричним пером» [Суркова 2012, с. 191]. Як, приміром, камера Ю. Ілленка у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (і не тільки), що була «наділена майже магічними властивостями» [Мусієнко 2011, с. 211] й такою, що «була не просто засобом знімання, а повноправним учасником дії, свого роду персонажем, дійовою особою» [Брюховецька Л. 2006-б, с. 51]. Вона вступала в активний діалог з героями, сперечалася з ними, «вболівала за них, кохала, страждала, ненавиділа разом з ними» [Gazda 1970, s. 17], вона дивилась очима людини, «безмежно закоханої в прекрасний край – Гуцульщину» [Дзюба 1989, с. 4], її мужніх гордовитих людей. Але, «будучи учасником драми, залишалась шляхетною в освоєнні естетичного простору, зокрема, до того часу практично не вживаної в кінематографі фольклорної стихії» [Брюховецька Л. 2006-а, с. 94]. Польський кінотеоретик Януш Газда так відзначав філігранну операторську роботу Ю. Ілленка: «Камера танцює в божевільному темпі, падає з дерева, летить через лісові хащі, кривавиться разом з героєм, проникає через імлу, є маятником, танцюристом, дзигною, яка крутиться без пам'яті. А іноді кінокамера раптом завмирає – завжди в претензійно компонованому кадрі, аби дозволити глядачеві помислити в прекрасному пейзажі, оформленому сільською загорожею, інтер'єром гуцульської хати чи корчми» [Gazda 1978, с. 131].

Відомо, що в кінострічках найяскравіших представників українського поетичного кіно (С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики) були відтворені «моделі національної психології, життя персонажів невід'ємно від природного універсалу, від природного круговороту буття, з чого випливали моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, створення матеріальної культури» [Брюховецька Л. 1989, с. 56]. Показово, що попри візуальну несхожість фільмів представників італійського неореалізму й творів режисерів українського поетичного кіно, у цьому підрозділі ми здійснимо спробу дослідити ідейно-тематичну суголосність у відображенні національної ідеї в українській та італійській моделях авторського кіно, де було «відтворене реальне, достеменне народне життя з винятковою жвавістю, природністю і повнотою» [Антониони 1986, с. 8]. При цьому варто взяти до уваги думку Г. Чміль, котра вважає, що «першим на стежку авторського кіно ступив Р. Росселіні, створивши фільм «Франциск менестрель божий», де, відмовившись від зображення конкретного суспільства, намалював свій, придуманий світ, до того ж, дуже правдоподібно» [Чміль 2003, с. 242]. Ідеться про витоки авторства в італійському кіно саме в неореалізмі, основу котрого становлять «глибокі, вистраждані політичні, соціальні й моральні ідеї і почуття, що надавало йому широкого, справді національного та народного характеру» [Богемский 1989, с. 7].

Із середини 1960-х вказані вище молоді українські режисери прагнули увібрати й перенести у власну творчість усе те унікальне, автентичне, що несло в собі кіномистецтво (передовсім національне), щоби згодом репрезентувати на екрані неповторні, іноді складні для сприйняття авторські фільми, у яких можна було

би «творити власний художній світ <...>, власну неповторну кіномову» [Брюховецька Л. 1989, с. 58]. Нині можемо говорити, що український поетичний кінематограф (котрий має всі ознаки авторського), з його вишуканою піднесеністю, сміливим відтворенням непоборності людського духу, патріотичною налаштованістю та протестом проти прагматизму [Коваль 2004, с. 103], так само, як і неореалізм в італійському кіно, був, по суті, творчістю режисерів, котрі, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, були міцно об'єднані потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології у сфері культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції.

У роботі «Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця XIX – початку XX століття» Ю. Сабадаш відзначає, що «лише загальнодемократичні, гуманістичні ідеї антифашистського Опору визначили народження нового напрямку в кіно – неореалізму, який з часом вийшов за межі Італії і великою мірою вплинув на кіномистецтво інших країн» [Сабадаш 2007, с. 27], не оминувши й авторську творчість українських кінематографістів. Л. Брюховецька в статті «Прорив до вічного», характеризуючи український поетичний кінематограф, висловлює переконання, що таке «кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам» [Брюховецька Л. 2008, с. 28]. Тож в обох випадках варто говорити «про протиборство світоглядів, ідей, філософій, зрештою, про боротьбу ідеологій, про боротьбу політичну» [Богемский 1989, с. 9.]

Однак важливим вважаємо й той факт, що, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», й український поетичний кінематограф, й італійський неореалізм виходять у царину політичного [Пащенко А. ЕР]. Адже, на переконання В. Горпенка, «відсутністю чуття національної ідеї – не як вини, а як біди – обумовлював О. Довженко виникнення поганого виховання, духовного каліцтва, слабодухості, запродавства, дезертирства, за які не судити треба, а плакати через них» [Горпенко 2015, с. 104]. Тож нині маємо всі підстави вкотре констатувати, що в поетичних кінострічках С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, естетичною програмою яких постає «акцентація традиційної національної культури, поєднання духовного і матеріального її виразів засобами кіно» [Коваль 2004, с. 102], а крім того, «саме єство, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і долі» [Дзюба 2014, с. 19]. Своєю чергою Г. Богемський у статті «Долі неореалізму» ставить слушне запитання: «Якими ж були витoki нового, післявоєнного італійського кіно – неореалізму? Передовсім – національні» [Богемский 1989, с. 9].

Аналізуючи фільм «Тіні забутих предків», В. Скуратівський вказує: «Слід було шукати інший матеріал. Іншу культуру. Інший вік. Так режисерське око й зупинилося на гуцульському всесвіті – у найпізніших і найостанніших його сплесках. І зненацька всі зусилля, усі художницькі інтенції <...> зімкнулися в певній шаленій діалектичній цілісності, естетично найдовершенішому їхньому синтезі» [Скуратівський 2014, с. 39]. З певною мірою обережності так само можна було би розмірковувати й про фільми Л. Осики «Камінний хрест», Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Однак у часи хрущовської «відлиги» молоді українські митці усвідомлювали, що режисерові-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільноти, що обов'язково включає

«зв'язок з певною територією» [Пащенко А. ЕР], важливим був потужний, помножений на талант внутрішній потенціал найбільш повної реалізації «Я» як унікальної триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Тож подібно до неореалістів (матеріалом фільмів для котрих були справжні події тогочасного життя), що вивели на екран просту, незахищену людину в кінострічках «Рим – відкрите місто», «Земля дрижить», «Викрадачі велосипедів», «Гіркий рис» й ін. та «мовили про її життя, зіткнення з ворожим їй, несправедливим і жорстоким суспільством» [Богемский 1989, с. 5], українські кіноавтори обрали героями своїх раних фільмів персонажів «з народу» – зубожілих гуцулів (попри існування чи то засилля на радянських екранах знедолених персонажів). «У нас нічого немає, окрім рук», – зі смутком мовить Антоніо Валастро – герой фільму Л. Вісконті «Земля дрижить», де, на переконання А. Базена, «незважаючи на бідність рибальського помешкання, а можливо, навіть завдяки такій буденності, його зображення відрізняється незвичною поетичністю, інтимною і водночас соціальною» [Висконти 1986, с. 112]. Пізніше у фільмі «Рокко і його брати» (що, попри тривалі суперечки фахівців, підступну змову дирекції венеційського фестивалю щодо неприсудження головного призу, здобув шалений масовий успіх) режисер, розвинувши на новому рівні здобутки неореалістів, введе на екран злидених луканійських селян, що, відірвавшись від рідного коріння, подались у пошуках кращої долі у велике місто, яке, зрештою так і не прийняло їх. Презентуючи й водночас ретельно вивчаючи своїх безталанних персонажів, автор-режисер висвітлюватиме складні трагічні перипетії адаптації сім'ї Паронді в міському середовищі з позицій «тяжкого й гіркого соціально-історичного досвіду, у світлі позаособистісних закономірностей життя, котрі досить часто призводять людину до краху» [Козлов 1987, с. 57].

Розвиваючи міркування щодо особистісної реалізації героїв фільмів як української, так й італійської моделей авторського кіно, вкажемо, що Антоніо Річі з «Викрадачів велосипедів» В. де Сіки, наймаючись на роботу, також має лише працюючі руки та хіба що старенький велосипед, без якого неможливо хоч щось заробити. У тяжкій безпросвітній праці на рисових плантаціях минають молоді літа Франчески й Сільвани (у кінострічці «Гіркий рис» Д. де Сантіса). Наймитусь та бідує й Іван Палійчук з «Тіней забутих предків» С. Параджанова. Лише свої мозолясті руки продають на ярмарку старші сини старого Дзвонаря (з «Білого птаха...») Ю. Ілленка), а у фільмі Л. Осики «Камінний хрест» кожному грудку клаптика кам'янистої землі зрошує потом та обробляє своїми натрудженими руками Іван Дідух, сподіваючись нагодувати велику родину, проте згодом «змушений кинути свою рідну хату на рідній, але пограбованій землі, щоб знайти щастя за океаном, у Канаді» [Богуцький... 2013, с. 196]. Своєю чергою І. Сіярто не бачить естетичної цінності в стрічці Л. Осики «Камінний хрест», що, крім того, здається йому дещо нещирою за змістом, попри порушені філософські проблеми, пов'язані із землею, Батьківщиною. На переконання угорського мистецтвознавця, увесь їх розгляд обмежений показом обряду. Викликає в дослідника запитання і знаковість поставленого камінного хреста. «Відчуваю, – зазначає І. Сіярто, – що автор розраховує на те, що в цей момент усі глядачі будуть плакати, що взагалі вся публіка буде до глибини душі розчулена національною традицією, на якій ґрунтується фільм. Автор ніби свідомо не зауважує (і в цьому я бачу нещирість), що

сучасна людина дуже віддалилася від цих давніх традицій і не може на них реагувати настільки жваво і безпосередньо» [Кіно 2003, с. 53].

Водночас молода дослідниця М. Шевчук у статті «Історія і культура різних часів у фільмі “Камінний хрест”» з огляду на відомий факт живлення художньої естетики вказаної кінострічки з невичерпних надр творів О. Довженка, зокрема його «Землі», усе ж переконана, що за глибиною емоцій і кінематографічним текстом робота Л. Осики значною мірою несподівано виявляється віддаленою режисером від геніального довженкового кінополотна й «передовсім – через сприйняття взаємовідносин індивіда й землі». Авторка схиляється до думки, що, на відміну від О. Довженка, для якого вказані взаємозв'язки, попри трагізм ситуації, мають обнадійливий характер передовсім щодо утвердження віри в добро, а це й дає майстрові підстави зображувати землю «в променях певного пафосу, піднесення», у картині Л. Осики, упевнена дослідниця, земля зображена як щось безнадійно втрачене, таке, що тягне безпорадну людину в безодню безвиході, не даючи їй жодного шансу вижити й перемогти в поєдинку зі смертю. Імовірно, тому в означеному фільмі, пропри те, що «поетичне кіно як явище мистецьке, котре є виявом світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю [Брюховецька Л. 2008, с. 26], зображена суха змертвіла земля, така, яку «кидають на труну померлого», а на екрані своєю чергою постає усіяне камінням вихолощене поле Дідуха, не здатне дати врожай так само, «як не може продовжити свій рід на рідній землі й родина Дідухів, адже їхній зв'язок із нею назавжди втрачено» [Шевчук М. 2018, с. 43].

Януш Газда, польський мистецтвознавець, визначаючи в роботі «Українська школа поетичного кіно» характерні для авторських українських фільмів риси й окреслюючи їх мистецьку цінність, відзначав, що вони «перебувають у площині захоплення режисерів давньою народною традицією, фольклором, а також прагнення митців до того, щоб елементи народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм; схильності до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту, культу прекрасних речей, у яких криються людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас і ліризм, естетична рафінованість і віра в силу образів фільму» [Gazda 1970, с. 187–188]. Однак слід зазначити, що представники української моделі авторського кіно, на відміну від Р. Росселіні, Л. Вісконті, В. де Сіки, Д. де Сантіса, розвивають сюжет «не на зображенні долі поколінь, не в аналізі історії з її подієвістю» [Чміль 2003, с. 341], а передовсім як шлях морально-етичних шукань героїв.

У роботі «Сергій Параджанов. Тексти і контексти» С. Тримбач акцентує на тому, що «покоління шістдесятників відкрило для себе й світу неоднозначність народного буття, схильного до тотального контролю за поведінкою особистості. Власне, про це, зокрема, і знамениті параджановські “Тіні забутих предків”»: колектив висуває жорстокі вимоги до людини й карає за їх невиконання» [Тримбач 2014, с. 284]. При цьому відмітимо, що українські режисери-автори, спираючись на мотиви «національної психіки й естетики», розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [Дзюба 2014, с. 19], зображуючи людину як індивіда, усвідомлювали той факт, що «найглибший поетичний образ саме той, що має не одне

пояснення, а може бути без краю поглиблений усе далі» [Мельників 2000, с. 75]. Тож прихід С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики до авторського кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їхнє жагуче бажання розвідати, розкрити й оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва в зображенні людини, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення» [Франко 1986, с. 216], що дозволив би сміливо «подолати мистецькі бар'єри й перейти від кола поточних життєвих проблем і явищ у коло так званих вічних, загальнолюдських проблем» [Фомин 1989, с. 46].

Попри несхожу візуальну культуру й тяжіння представників поетичного кіно до ускладненої образності й символізму, у їх фільмах (як й у творах неореалістів) поряд з професійними акторами діяли непрофесійні виконавці, що презентували автентичну культуру мовлення. Так, у фільмі Р. Росселіні «Рим – відкрите місто» в групу «непрофесійних виконавців були вкраплені <...> Анна Маньяні й Альдо Фабріці, чії справді народні, суто римські темпераменти, характери, володіння римським діалектом допомогли їм органічно влитися в ансамбль непрофесіоналів, посилити їхню гру своєю майстерністю і досвідом» [Богемский 1989, с. 19].

У кінострічці «Земля дрижить», де зображальний ряд режисер визначив відповідно до реального середовища дії, Л. Вісконті як автор-наратор за допомогою власного інтелектуального досвіду досягає вершин поезії [Висконти 1986, с. 115] і замість професійних акторів знімає жителів містечка: рибалок, дівчат, наймитів, котрі для вираження своїх почуттів: протесту, болю, надії – користуються своєю мовою, мовою бідняків – сицилійським діалектом [Козлов 1987, с. 26]. Сам майстер в інтерв'ю Ж. Даніоль-Вакрозу та Ж. Домарши від журналу «Cahiers du cinema» 1959 року висловив скептичне ставлення до того, що використання непрофесійних виконавців є обов'язковою умовою неореалізму, коли «справжніх» людей, котрі би повністю збігалися з майбутніми персонажами, можна віднаходити, що називається, на вулиці. Режисер-автор згадував, що годинами працював із непрофесійними акторами, яких не бентежила присутність кінокамери. Цікавим у роботі з типажами є і той факт, що постановник не змушував їх заучувати текст, а, глибоко розкриваючи зміст епізоду й завдання ролі, окреслював лише штрих, пробуджував у виконавців емоції і давав можливість персонажам придумувати власний текст, говорити своїми словами, що й народжувало неперевершену природність образів.

Поживок для розмислів дає і той факт, що головну роль (Бруно) у фільмі Вітторіо Де Сіки також зіграв непрофесійний виконавець – токар заводу «Бреда» Ламберто Маджорані, проте Л. Вісконті, високо оцінивши художні якості фільму, усе ж вбачає режисерську помилку в тому, що означена роль була здубльована професійним актором, що призвело, на думку майстра, до прикрого факту, коли текст, що вимовляється, аж ніяк не збігається з обличчям виконавця.

Французький кінотеоретик А. Базен, високо оцінюючи роботу Л. Вісконті з непрофесійними виконавцями, вказував, що кінематограф уже не вперше використовує акторів-непрофесіоналів, проте ще ніколи (за винятком, можливо, екзотичних фільмів, котрі являли собою особливий випадок рішення проблеми)

вони не включались так повно у склад найбільш естетично довершених елементів фільму. Визначний теоретик, вказуючи на те, майстер прийшов у кіно з театру й зумів навчити своїх виконавців не лише тій природності, але й стилізації жесту, що являє собою вершину акторської майстерності, акцентував на тому, що коли персонаж залишався в кадрі іноді на кілька хвилин, розмовляючи, пересуваючись, діючи абсолютно природно, – він робив це з унікальною грацією [Висконти 1986, с. 113–224].

Невипадковим вважаємо в кінострічці «Найкрасивіша» те, що майстер створив витончений, дуже особистісний портрет жінки-матері (у виконанні А. Маньяні, у мистецтві якої живе народна стихія і за героїнею котрої, на думку В. Шитової, режисер пильно слідкує, поєднуючи тверезість і замилювання, іронію та ніжність, легкий смуток і натхненність. Водночас митець не приховує свого суто професійного, режисерського захоплення актрисою, що є надзвичайною, новою обставиною для італійського неореалістичного кіно [Висконти 1986, с. 126], де відображений досить жорстокий, далекий від ілюзій світ, а ролі виконують «справжні члени знімальної групи – співробітники Вісконті». Вони «грають самих себе в пропонованих обставинах», при цьому майстер подбав про те, щоби дати А. Маньяні свободу грати передовсім себе в умовах, запропонованих сюжетом. А тому достовірна оповідь про крах мрій та ілюзій пересічної римлянки перетворилась на своєрідний портрет жіночого й людського, національного та народного характеру [Козлов 1987, с. 27–28].

У контексті наших розмислів цікавим видається факт, що у фільмі «Солодке життя» Ф. Фелліні (режисера, котрий стояв біля витоків неореалізму й «сформувався як художник», однак невдовзі виборів свій унікальний авторський шлях) разом з професійними акторами знімалися «непрофесійні виконавці – справжні представники римської аристократії, письменники, художники» [Фелліні 1968, с. 34]. Варто відзначити, що з непрофесійними виконавцями через певні суб'єктивні причини беруться працювати далеко не всі режисери. Так, Е. Рязанов зізнавався, що у зв'язку з низькою продуктивністю співпраці акторів-непрофесіоналів майже ніколи не задіював їх у своїх роботах, хоч із захопленням спостерігав за їхньою творчістю в кінострічках, створених, приміром, італійськими чи то грузинськими кінематографістами. На думку майстра, є «нації (зокрема південні), що мають вроджений артистизм, здатні яскраво публічно виражати, виплескувати свої почуття». З недовірою ставився митець і до використання типажів, натурників, яких запрошують зніматись у кіно передовсім через характерну зовнішність. Проте, на переконання режисера, «самої лише зовнішньої виразності недостатньо для створення повнокровного художнього образу, тож вона (зовнішня виразність) має спиратись на внутрішню виразність, виростати з неї» [Кино 1989, с. 222–223].

У роботі «Візитна картка українського кіно» дослідниця Д. Коваль вказує, що в кінострічках представників української моделі авторського кіно поруч із поетичною умовністю зустрічаємо мало не документальну фіксацію народного побуту, мистецтва, звичаїв, що набувають життєвої достовірності. Однак, як вважає авторка статті, цей факт не заважає режисерам творчо підходити до предмету зображення, тим самим пропонуючи не саму життєву дійсність, а її творче відтворення [Коваль 2004, с. 102]. У фільмах «Тіні забутих предків», «Камінний хрест»,

«Білий птах з чорною ознакою» також знімалися місцеві жителі, котрі насичували твори «заекранними» розмовами гуцульського натовпу, що виявилися новаторськими, а екран пропонував нову функцію слова [Брюховецька Л. 2014, с. 26]. Зокрема, А. Пащенко відзначає, що в кінострічках поетичного кіно «принциповим стає максимальне зближення екранного образу із зображуваним. Це досягається і залученням до роботи над фільмом справжніх селян. Тож при створенні «Тіней» гуцули не лише консультували режисера, але й самі вбиралися в колоритні костюми, пильнували чітке дотримання виконання звичаїв. Їхня участь набуває статусу своєї історії, посівши міцні позиції в кінознавстві, зокрема як підтвердження «правдивості» тексту, рис документальності в ньому» [Пащенко А. ЕР]. Водночас І. Форгач висловлює свої зауваження щодо деякої штучності діалогів у фільмі Л. Осики «Камінний хрест», зміст якого краще розкривається без слів; тих нединамічних затягнутих напівдокументальних кадрів, у яких брали участь жителі того села, у якому фільмувалась стрічка [Кіно 2003, с. 51].

Такий особистісний підхід до реалізації авторського задуму італійських та українських режисерів дає підстави зробити висновок, що попри несхожість творчих манер і незалежно від сюжету й жанру твору режисери-автори постійно виводили на перший план людину як утілення певних національних ознак. «Найціннішим відкриттям фільмів так званого неореалізму, – зазначає М. Братерська-Дронь, – було, насамперед, відкриття людини як проблеми, особиста драма якої сягала космічних масштабів» [Братерська-Дронь 2009-а, с. 305]. Адже, незважаючи на різні драматургічні й режисерські прийоми в змалюванні національних образів-характерів, фактично основний мотив творчості представників неореалізму й поетичного кіно – це утвердження гуманістичних підходів до людської долі, дослідження важкого, але вибору людиною власного вистражданого життєвого шляху. Такий невідомий «вибір нерозривно пов'язаний із переживаннями, болем, розпачем, стражданнями, божевіллям, моментами осяяння, внутрішньої боротьби – з усім тим, що характеризує внутрішній світ людини» [Силенко 2010, с. 10]. Оскільки, незважаючи на «творчу самобутність кожного з авторів, загальною рисою мистецтва авторського жанру є орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на <...> усвідомлення героями самовтрат, неприязності й самотності людини, трагізму богозоставленості – у цьому суть авторського кінематографу» [Чміль 2003, с. 242], що, проте, не виключало його життєствердного характеру. Цьому певним чином сприяло й своєрідне використання митцями зображально-виражальних засобів, зокрема кольору, що створював особливий настрій кінотворів. Так, М. Антоніні, виходець із надр неореалізму, надаючи величезного значення середовищу (як-то, приміром, вороже, холодне середовище індустріального ландшафту, вкритого сіруватим туманом, як у стрічці «Червона пустеля» [Золоєва 2015, с. 151]), що оточує героїв, згадував, як для вказаного фільму «фарбував траву навколо будівлі, що стоїть на березі болота, щоби посилити відчуття відчаю, смерті, треба було передати реальність пейзажу – колір мертвих дерев» [Антониони 1986, с. 167].

Своєю чергою, розглядаючи у фільмах Ю. Ілленка поєднання внутрішнього потаємного зв'язку між людиною і її оточенням, спільність і нерозривність

їх емоцій, наведемо думку нині визнаного майстра С. Якутовича, який ще школярем «був на похваті в художників-малярів» на зйомках фільму «Вечір напередодні Івана Купала» й розповідав, як «розписували хати “потьомкінської деревні”, розмальовували «ружами білого панського коня, фарбували корів у різні кольори, коней фарбували у золотий колір. І пшеницю теж перетворювали на “золото”. Фарбували гори й пагорби, змішуючи зелений колір українського літа, посипаючи його тирсою, а подекуди спалюючи траву на пагорбах» [Якутович 2010, с. 5].

Сьогодні можемо констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролись на державному й особистісному рівні, як це випало на долю неореалізму (напрям, представники якого прагнули репрезентувати нове органічне бачення і розуміння світу) в Італії чи поетичного кінематографу в Україні. Примітно, що, як вказує Г. Богемський, «разом з ідейними й художніми супротивниками неореалізму його намагались поховати заживо й деякі “друзі”». До того ж, зазначає дослідник, окрім цензурних переслідувань і браку коштів, дав знати про себе ще й прикрий факт так званої «самоцензури», коли навіть такі визнані режисери, як Вітторіо де Сіка й Чезаре Дзаваттіні змушені були вилучати зі своїх стрічок майстерно відзняті та блискуче змонтовані динамічні епізоди страйків і мітингів. Так, приміром, добровільно-примусовим скороченням піддавали фільми «Умберто Д.» і «Дах». При цьому постановники, на жаль, згодом наражались на несправедливі й мало не образливі закиди критиків (котрі не заглиблювались у суть проблеми творчої несвободи) щодо відсутності в неореалістичних картинах зображення «організованої боротьби трудящих» [Богемський 1989, с. 34–37]. Однак показовим є і той факт, «що коли через низку причин у середині 50-х років настає криза в неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план» [Сабадаш 2007, с. 32].

Цікавим, на наше переконання, є те, що фактично пророчий фільм Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» спіткала мало не трагічна доля. Свій режисерський дебют сам митець розцінить так: «“Криниця...” – то ексклюзивно мій суто естетичний жест, який своєю силою перевершив усі політичні, етичні й прагматичні інвективи свого часу <...>. Це була моя персональна Коліївщина. Мій бунт» [Ілленко 2008, с. 234]. Нагадаємо, що вказаний кінотвір «поклали на “полицю” за окремою постановою ЦК Компартії України від 30.06.1966, яка не публікувалась в пресі, а тому за прийнятими (коли і ким?) правилами партійної дисципліни, не можна було про неї навіть згадувати» [Безклубенко 1995, с. 69]. А крім того, кінострічка мала ще й вирок Постанови №3 Держкінокомітету України від 10.03.1967, як така, що містила ідейні збочення, а тому не могла бути випущеною на екран. Кінотвір було показано аж через двадцять два роки. С. Марченко згадував: «Фільм іде в тиші, на одному подихові, після перегляду лишається відчуття причетності до чогось нового, до явища, що могло б ще в середині 1960-х естетично вплинути на кінопроцес» [Марченко С. 2011, с. 237].

На зарубіжний екран вказаний фільм потрапив тільки 1988 року, його демонстрували в США, Канаді й інших країнах. «Якби “Криниця для спраглих” вийшла своєчасно, то у світовому кіно вона посіла б місце як фільм феноменальний, – зазначав канадський композитор і продюсер Вірко Балей. – Адже там є багато такого, що інші потім імітували» [Балей 1991, с. 15].

Не менш прикрий був і той факт, що зняли з екранів і новаторський, надзвичайно цінний не тільки в художньо-естетичному, а й в морально-етичному плані фільм «Вечір напередодні Івана Купала». «Напевне мої знання, – з гіркою писатиме Ю. Ілленко, – моя пов'язаність з естетикою мого народу, з його моральними засадами – справа складніша, ніж видається. Саме вона в багатьох випадках підказує відповідь на такі прості питання: так – ні, така плівка чи інакша, цей актор чи інший, давати репліку зараз чи згодом? За мною історичний досвід, моральний досвід мого народу, життям якого я живу, який навіщо мене породив, висунув» [Ілленко 1987, с. 43].

Широкого прокату вже в незалежній Україні не була удостоєна навіть остання кінокартина Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», у якій художникові вдалося піднятися до вершин повного самовираження. Названий фільм, безперечно, «один з найсильніших у національному і світовому кіно, зоряний час якого далеко попереду» [Скуратівський 2010, с. 5], слід розглядати як «абсолютно довершену естетичну систему, як справжнє мистецтво, що випередило свій час, запропонувавши нову мову, до якої не тільки глядачі, а й більша частина критиків не були готові, бо ж звикли до вербального тексту, до того ж не пробачили режисерові безжальної розправи і з хрестоматійною історією, та із самим собою, і зі своєю улюбленою поетикою» [Багатогранність 2011, с. 17]. Репрезентуючи кіногромадськості такий неординарний фільм, він прагнув, як це не пафосно звучить, пробудити національну свідомість, «втягнути в скандал максимальну кількість людей <...>. Коли почнуть ламатись списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватись обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення» [Брюховецька Л. 2006-а, с. 195].

Однак національного «самоусвідомлення» в молодій державі тоді, на жаль, так і не відбулося. С. Марченко в статті «Юрій Ілленко – працелюб українського кіно» відзначала, що «художник в нашому суспільстві – ніби дзвін, але без'язикий, нефункціональний. “Молитва за гетьмана Мазепу”, як і “Криниця для спраглих”, не стала дзвоном пробудження» [Марченко С. 2011, с. 240]. При цьому визнаного світовою кіногромадськістю кінорежисера звинуватили в тяжких гріхах марнотратства державних коштів, а особливо в гріху «політнекоректності» й фактично вже назавжди заборонили знімати кіно. Оскільки, як вказує С. Тримбач, «нічого схожого на молитву в картині немає, позитивні, гармонізовані цінності тут практично повністю відсутні. Чи не всі персонажі фільму – кожен на свій лад – божевільні. І майже для кожного не існує норм моралі – тієї межі, якої вони б не могли переступити. У Петрі I, у Карлі XII, Кочубеї та Кочубеїсі автор шукає (і знаходить) безумця та амораліста». На переконання критика, «Мазепа не може не зануритися в це різноклаптикове пекло, він сам загубився на цій сцені життя, у цьому театрі маріонеток, де втрачає здатність розрізняти живе і мертве, прекрасне і потворне» [Тримбач 2008, с. 57]. А тому, на жаль, невдовзі після прем'єри Ю. Ілленко фактично «опинився в становищі зображеного ним гетьмана Мазепи» [Брюховецька Л. 2010, с. 16]. Що може відчувати режисер, «фільм якого ще не вийшов на екран – а вже з'являються обвинувачення, організовуються громадські обговорення, міністр культури сусідньої держави та преса оголошують фільмові анафему» [Марченко С. 2011, с. 241].

Здається дивним, як після такого, мало не дикого «шаленства нетерпимості» [Брюховецька Л. 2010, с. 17], виявленого як вітчизняною, так і зарубіжною критикою до фільму «Молитва за гетьмана Мазепу», на кшталт такої: «До незлагодженого хору «ксенофобів» приєднався Юрій Ілленко з його сагою про Мазепу» [Караваєв 2003, с. 46], митець дихав, жив, писав книжки, прийшов у політику? Однак слід зважити й на таку думку Т. Адорно: «Видатні твори завжди розкривають якісь свої нові рівні» [Адорно 2002, с. 318].

Не впадаючи в крайнощі апологетики, констатуємо, що «абсолютно авторський фільм» [Якутович 2010, с. 5] «Молитва за гетьмана Мазепу» був «потоплений у морі розмаїтої кон'юнктури різного штибу» [Скуратівський 2010, с. 5] передусім тому, що став «дзеркалом національної долі» [Скуратівський 2010, с. 4], виявом «абсолютної творчої свободи режисера» [Брюховецька Л. 2010, с. 18], свідченням того, що інтелектуальне кіно все ще може й повинно торувати шляхи розвитку, оскільки «кіномистецтво в пошуках форми не вичерпало себе» [Брюховецька Л. 2011-а, с. 198].

Спостерігаючи наразі невтішну ситуацію в сучасному українському кіно, пов'язану з недолугою державною політикою реанімації національної кіновиробничої галузі (на жаль, без активних спроб розбудови розгалуженої кінопрокатної мережі, що, власне, гальмує, а в переважних випадках унеможливорює просування вітчизняної кінопродукції до глядача й тим самим нівелює саме поняття національного інтересу як сформованої системи прийняття стратегічних рішень [Копієвська 2014, с. 143]), відзначимо сплеск авторської творчості й прагнення створити молодими митцями колективну модель Нового українського кіно. Що ж поєднує кінематограф режисерів-авторів минулого століття із сучасними моделями авторського кіно? Поживок для розмислів у контексті нашої проблеми становлять міркування Т. Ковтун, котра вказує, що реальна практика кіно останніх десятиліть (включаючи новітній період державних новоутворень) доводить, що кіновіт, попри тенденції яскравих спалахів національної художньої самобутності, попри прагнення довести свою винятковість, рухається теоріями кінокласиків, що вже напрацювали фундаментальні методологічні принципи розвитку кінематографу [Ковтун 2004, с. 230].

Очевидним є бажання кіномайстрів, використовуючи сучасні кінотехнології, вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначенням людини, а і їх активне прагнення втілити власні міркування в такі твори, у котрих діють живі автентичні образи, що сповідують і захищають загальнолюдські цінності. Такі українські режисери, як М. Слабошпицький, В. Васянович, М. Врода, І. Стрембіцький, М. Степанська, Ю. Речинський та ін. показують непривабливе обличчя України. Роботи вказаних авторів, як і майстрів поетичного кіно, є своєрідним і, можливо, своєчасним «режисерським бунтом» (вислів М. Слабошпицького), що має на меті привернути увагу міжнародної спільноти до України й української кіногалузі, а тому навмисне фільмуються на непримітних поруйнованих задвірках міст і селищ, іноді в злидених помешканнях пересічних українців, або ж, навпаки, представляють кращі традиції святкової культури, як, зокрема, у стрічці «Красна Маланка» Дмитра Сухолиткого-Собчука.

Відмітимо, що в способі відображення звичаєвої культури одного з багатьох тисяч районів України, де мешкають, до того ж, етнічні румуни, задіяні всі сфери й рівні свідомості митця, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності – національної самосвідомості. У суворих українських кінореаліях виробництво фільму «Красна Маланка» тривало понад чотири роки. Однак, можливо, саме це сприяло тому, що в художній картині світу, представлений на матеріалі підготовки й проведення свята Маланки, сформованій у почуттях, думках, ідейних спрямуваннях режисера-автора, його емпіричних враженнях, об'єктивна реальність виникла як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця.

З огляду на незаперечність твердження про те, що суб'єктивне ставлення митця до світу є тим підґрунтям, що уможливорює, хоч і не гарантує, з'яву художньо-мистецьких цінностей, гідним поваги й уваги є прагнення кіноавтора представити в кінотворі таку картину світу, яка би найкраще демонструвала гармонійність відносин людини зі світом і забезпечувала б рівновагу всіх сфер її життєдіяльності. Це потребує від митця історично конкретної та соціально детермінованої системи художнього відображення дійсності, як-то, приміром, у фільмі «Звичайна справа» Валентина Васянович, де режисер досліджує болісний і трагічний пошук героєм (що тільки на перший погляд здається соціально й морально адаптованим, захищеним) гармонії із самим собою, навколишнім світом. При цьому відмітимо надзвичайну точність і прискіпливість автора у виборі життєвого матеріалу, щирість і відкритість у змалюванні не лише роздумів, прагнень персонажів (таких собі аутсайдерів), а і їх численних вад. На переконання Сергія Пролеєва, «за темою аутсайдерів постає проблема пошуку героя українського кіно». Однак дослідник обачливо застерігає, що в «контексті української дійсності слід обережно застосовувати слова “аутсайдери”, “маргінал”, “другорядні люди”». Учений робить висновок, що «все українське суспільство на три чверті складається з людей, які ледь забезпечують своє життя, не мають плідної перспективи, часто бідують. Українська людина надто обмежена в можливостях знайти та гідно й забезпечено жити» [Кіно 2003, с. 231]. Герой наступного фільму В. Васяновича «Рівень чорного» Костя, попри престижну й високооплачувану професію також посідає маргіналізоване становище, адже, долаючи п'ятдесятилітній рубіж, з'ясує, що так нічого й не досягнув у житті, яке фактично було полишене сенсу. А. Пашенко, аналізуючи в роботі «Сімдесят? відтінків чорного» фрагментарність кінематографічної оповіді, наповненої холодно-байдужими сценами, звертає увагу й на безсторонність та «об'єктивність» камери як уособлення авторського погляду на непривабливого героя, «якому нічим зацікавити глядача – хіба що своєю нецікавістю». При цьому, виокремлюючи сповнені глибокого змісту символи, з особливим щемом представлені режисером (шведської стінки та стіни старого укріплення, яку долає персонаж у картині) як персональної голгофи чи то духовного зростання персонажа, дослідниця робить висновок, що, зрештою, автор і не намагається привернути увагу до нього чи змусити його полюбити: він просто проводить свого фотографа колами маленького буденного пекла, насичуючи його життя все новими відтінками чорного» [Пашенко А. 2018, с. 11–12]. Водночас відмітимо, що, прагнучи захистити й разом з тим висміяти своїх героїв,

В. Васянович утверджує власне ставлення до світу й прагне до того, щоби фільм, позитивно впливаючи на публіку, виконував тривалу морально-виховну роботу, спонукаючи глядача до роздумів про сенс власного життя.

Тож чи можемо ми говорити, що й донині у ХХІ столітті українське авторське кіно, хоча б опосередковано, відчуває на собі вплив авторських фільмів минулого століття? Попри заперечення можливих опонентів, спробуємо відповісти ствердно. Адже творчість (теоретична чи практична) передбачає винаходи й випробування, перевірки та зіставлення найрізноманітніших неіснуючих або невідомих до певного часу зв'язків, взаємозалежностей, комбінацій, асоціацій. Крім того, художня творчість, що немислима без несподіванок і випадковостей, пов'язана зі встановленням якісно нових взаємодій і взаємозалежностей як у межах створеної матеріальної чи духовної системи, так і при взаємовідносинах цієї системи з природою і суспільним середовищем. Водночас у своєму пізнанні й відображенні мистецтво (авторське кіномистецтво зокрема), за висловом Ю. Лотмана, «переносить людину у світ свободи і цим самим розкриває можливості її вчинків» [Лотман 2008, с. 236].

У контексті вказаного вище існує переконання, що сучасні українські режисери-автори, демонструючи дивовижну стійкість, чинять неймовірний опір так званій «національній ідеології», знімаючи авторські фільми (у яких особливого значення надають почуттям «безпосередньої причетності до долі свого народу, своєї країни, любові до Батьківщини, до національних історій, культур і традицій») [Корнієнко 2011, с. 258] не завдяки, а всупереч. Таким фільмом є і робота Владислава Чабанюка «Чорний козак», знята за мотивами казки Сашка Лірника «Про Чорного козака, вдову Ганну Шулячку та страшне закляття». Незважаючи на те, що творення стрічки без державної підтримки силами народної кіностудії «Мальва» та громадської ініціативи «Толока Легедзине» (а отже, «власним коштом і вмінням своїх друзів, та просто добрих людей – меценатів, що поставили умову – не розголошувати, як і годиться їхні імена» [Годованець 2012, с. 28]) затяглось аж на довге десятиліття, це не завадило репрезентувати автору-аматору (істориком за фахом, який нині опікується як директором Державним історико-культурним заповідником «Трипільська культура») самобутній, справді національний твір, сюжет і структура котрого не полишені стрункості й логічній послідовності, попри відверте тяжіння до традицій українського поетичного кіно з його схильністю до калейдоскопічності наративу, мозаїчності композиції і депресивності. Тривалий термін виробництва й неодноразова заміна як операторів (а отже, і знімальної техніки, різної за якістю), так і загального складу знімальної групи, звісно, не найкращим чином позначилися на аудіовізуальній культурі фільму. Адже іноді впадають в око певні стилістичні неоднорідності, а то й невправності, починаючи від помітної розбалансованості кольору, світлотіні, розфокусування в кадрі до неточностей ліпсінгу й постановки масових сцен, відтворених учасниками клубів історичної реконструкції (джигітування козаків, їх боїв на шаблях, стрімких пересувань на конях, вторгнення татар (чи то половців), взяття в полон юнаків і дівчат тощо). Однак, попри вказані огріхи, режисер без кінодиплома, але із вродженим чуттям мови кіномистецтва (і далеко не новачок у кіно) разом із друзями, дотичними до вітчизняного кіновиробництва й телебачення фахівцями,

людьми, знаними в українському культурному середовищі) [Годованець 2012, с. 28], активно втілює свою роками виплекану мрію – зняти не надумане, а живе автентичне кіно. В одному з інтерв'ю В. Чабанюк відверто зізнався, що до роботи над стрічкою його підштовхнуло величезне бажання знімати саме те, що хотів би бачити сам, те, чого не демонструє поки що екран, попри величезну кількість пропонованих фільмів. Тож саме жагуче бажання висловитись про рідний край і людей, з їх віруваннями, забобонами, традиціями спонукало відчайдушного режисера-самоука взяти до рук камеру та почати знімати, а знявши, усвідомлювати й мучитись, що не все вдалось так, як було задумано, але й водночас радіти з того, що кіномистецтво все ж дає можливість відтворити на екрані певні авторські фантазії, давно вигадані й виплекані історії [Бурда ЕР].

Попри доволі критичне ставлення самого В. Чабанюка до художнього рівня власного фільму, як режисер, він «за покликом серця» (котрий, за свідченням очевидців, не сидів під час зйомок в оточенні почту на іменному стільці перед монітором, не лаявся, як начебто і «личить» постановникові на кіновиробництві) представив глядачеві справді цікавий фільм, ущерть населений повнокровними образами-архетипами, до яких одразу виникає щира довіра. За участі у стрічці лише однієї професійної актриси Марини Юрчак, яка виступає в ролі вдови Ганни Шулички (зростаючи як досвідчена виконавиця в затяжному процесі кіновиробництва) до виконавської діяльності були залучені й жителі сіл, прилеглих до місць фільмування стрічки (Легедзине Тальнівського району та Піківець на Уманщині, як і годиться для української (та й італійської) моделей авторського кіно. Крім того, деякі ролі виконали режисери (як-то і сам В. Чабанюк), американська кіноавторка Неомі Умань, яка створила образ татарського мурзи, актори-аматори, котрі є доволі відомими діячами культури й мистецтв: книговидавці Віталій і Дмитро Капранови, художниця-модельєрка Людмила Тесленко-Пономаренко, сам поет-казкар Сашко Лірник, Денис Богуш (більше відомий як політтехнолог), музиканти етногуртів «ДахаБраха», «Тінь Сонця», «Гуляйгород» та ін., що дає підстави схвально та з непідкупним інтересом поставитись до їх кіноробіт. Таким, приміром, постає фактурний Василь Середенко – виконавець ролі Чорного Козака, знаний в Україні як натхненник і керівник авторського проекту Козацька чайка «Пресвята Покрова». Маючи характерний погляд і своєрідний козацький світогляд, що відповідно зумовлює і специфічний стиль життя, цей непрофесійний (але, як виявляється, водночас і досить професійний) виконавець – зі справжнім оселедцем і вусами, котрий виступив ще й художником по костюмах (більшість з яких належать приватним колекціям або ж були створені майстернею Р. Павлюка «Шляхетний одяг») і постановником сцен бою, не грав, не перевтілювався у козака в названому фільмі, а (відкинувши пафос) в образі козака-характерника, навіть не маючи потреби змінювати портретним гримом зовнішність, увійшов на екран просто з реальності, у якій і нині козакує, навчаючи молодь думати і діяти по-українськи, при звичаюючи її до родового ставлення до справи, до відповідальності за вчинки [Бурда ЕР].

Репрезентувавши у фільмі «Чорний козак» своє авторське бачення національної ідеї через «мікс героїки, кохання, містики й патріотизму», В. Чабанюк,

показуючи тяглість і непереможність українського духу в доволі цікавому динамічному кінотворі, намагається акцентувати увагу глядача на тому, що сім'я, продовження роду, самопожертва заради інших – це ті святі речі, на яких базувалося і має базуватися життя всіх людей на землі, де реальне й містичне існують паралельно [Соколова 2011, с. 9].

З огляду на складність роботи над фільмом «Чорний козак» автора-аматора нагадаємо, що нині в Україні кінематографічну творчість слід розглядати як своєрідну боротьбу, де митець усвідомлює власну гідність і цінність волі, і таку, що в ідеалі постає як нерозривна єдність певних суб'єктивних та об'єктивних моментів, зумовлених передусім наявною незалежно від діяльності митця дійсністю. Однак якість творчої роботи залежить не тільки від можливостей художника, а й від тих національних умов, у яких він працює. Хоч відомо, що справжній мистецький твір завжди відображає національні риси, духовний склад народу, бо ж фільм, позбавлений національних рис, має вигляд неповноцінного творіння. Крім того, ці риси неможливо привнести в кінострічку штучно, адже якщо вона правдиво відображає народне життя, то обов'язково відобразить і національний характер [Кино 1989, с. 225]. Тож молода кіногенерація України, створюючи, передовсім авторські фільми, мужньо протистоїть поки що недалекоглядній державній політиці управління кінематографічною галуззю. При цьому специфіка художньої творчості перебуває в площині констатації того факту, що суб'єктивний її момент визначає сам художник, а також може бути виявлений через спрямованість до тих чи інших сторін об'єктивної дійсності, пошуки таких зв'язків і комбінацій, на котрі спроможна окрема індивідуальність і які будуть цікаві, корисні суспільству в певний період розвитку. Окрім цих, переважно суспільно обумовлених суб'єктивних моментів, не слід залишати поза увагою присутність у художній творчості неповторних особистісних аспектів. А вони залежать від своєрідності митця: його розуму, фантазії, емоційності, волі, енергії, життєвого досвіду, естетичної природи. «Навіть красі потрібно допомагати, – наголошував Б. Грасіан, – навіть прекрасне постане потворністю, якщо його не прикрасити мистецтвом, що усуває вади й полірує гідність. Природа кидає нас на поталу долі. Звернімося ж до мистецтва! Без нього й чудова натура залишається недосконалою» [Грасіан 2008, с. 9].

Отже, аналізуючи в деяких попередніх наукових розвідках проблему відображення національної ідеї в авторському кіно [Погребняк 2002; Погребняк 2012; Погребняк 2013-а; Погребняк 2015-а; Погребняк 2015-б; Погребняк 2015-г] і проєкціюючи наші розвідки на кінострічки сучасних українських кіноавторів, доходимо висновку: долаючи численні фінансові, технологічні й чиновницькі перепони, ведучи запеклу боротьбу за право залишитись у професії, режисери-автори в сумних кінореаліях України знаходять шляхи спілкування з глядачем, не байдужим до проблем як своєї країни, народу, «маленької людини», презентуючи фільми, що відстоюють загальнолюдські цінності, утверджують національні пріоритети. Адже «сучасний український кінематограф, існуючи в контексті української культури, змушений бути резонансним рупором української дійсності» [Наумова 2016, с. 17].

3.3. Зображальна культура авторського фільму

У численних пошуках характерних ознак авторського фільму, що часом вибудовують на запереченні законів масового сприйняття певної епохи [Матизен 2013-а, с. 526], домінує увага дослідників до особливого, суб'єктивного погляду художника на світ, пошук власної кіномови, презентації своєрідної зовнішньої (зображально-виражальної) і внутрішньої (драматургічно-композиційної форми кінематографічного твору, у якій було би відображено унікальність мистецького світосприйняття, реалізованого «майстерністю режисури – сукупністю консолідованих зусиль авторського колективу з використання відповідних засобів і способів втілення теми (необробленого життєвого матеріалу)» [Горпенко 2000, с. 4]. При цьому саме зображення є найважливішою і, безсумнівно, однією з найскладніших сфер кінематографічної виразності. Тоді як у пластиці екранного зображення, нагадаємо, синтезується результат колективного творчого процесу над драматургічним матеріалом (режисера, оператора, художника), кожен з учасників котрого оперує різноманітними системами виражальних засобів, а сам візуальний конгломерат, часом, виявляється настільки цілісним і непорушним, що досить точно визначити внесок кожного учасника творення зримого кінематографічного образу стає не простим завданням. Так, приміром, коли, творчий внесок оператора піддати аналізу досить легко, то вже ролі художника й режисера проявляються не так визначено та виразно, розчиняючись в екранному просторі. Хоч, звісно, внесок художника й оператора як авторів екранної візії слід розглядати з точки зору вираження зображальної концепції стрічки й основного стилістичного принципу її вирішення.

Тож варто погодитися з тим, що система зображально-виражальних засобів і прийомів служить режисерові-автору (що, очолюючи своєрідну спільноту однодумців, вирішальне слово залишає за собою) для втілення в художню тканину певних життєвих подій, важливих тем і проблем, оскільки засоби виразності відіграють роль своєрідного містка між автором і глядачем. При цьому в авторській кінематографічній моделі постановник як носій певних особистісних якостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави мовити про специфічне, властиве тільки йому відображення художньої картини світу, бо ж прагнення до «тотального контролю над зображенням: вигнання з кадру будь-яких випадкових елементів (або використання їх як прийому)»; активне намагання «навантажити складними комплексами значень будь-які елементи кінозображальності: від руху камери, ракурсу зйомки і монтажних ходів до світлових, кольорових і звукових рішень» [Самутина 2002, с. 52] – і є однією з характерних ознак авторського кінематографу, зокрема європейського.

Розвиваючи наші міркування щодо зображальної культури авторського фільму, вкажемо, що необхідно продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної художньої світомоделі. Своєю чергою відзначимо, що художність як ознака якості кінематографічних творів передбачає гармонійне поєднання глибокого змісту та відповідної йому досконалої форми, що виявляється не в показовій «візуальності» кінострічки й не повинна стати відвертою самоціллю

режисера, натомість має служити потужним засобом досягнення певного художнього результату, емоційного та виховного впливу на реципієнта. Крім того, «виразне зображення на екрані є не просто “красивою” та технічно грамотною картинкою, а й гармонійно вписується в композицію фільму, його стиль і драматургію» [Лебедев, Прядко 2013, с. 161].

Водночас вважаємо доцільним уточнити ті важливі комплекси й елементи виражальних засобів, котрі саме й входять у зображальну структуру кінострічки. Щонайперше зазначимо, що основу кінозображення становить предметно-матеріальне середовище кадру, в організації котрого беруть участь не лише художник-постановник, а цілий колектив художників, що під його орудою створюють картину. Крім того, ще одним найважливішим засобом виразності в кіно прийнято вважати композицію як стилістичний принцип організації кінозображення, що за останні десятиліття зазнала різких змін. Тоді як основні принципи композиційної побудови кадру в загальному стильовому рішенні майбутньої кінострічки виробляють у тісній співпраці режисер, оператор, художник. Зрештою, існують і такі зображальні засоби, що є прерогативою лише оператора-постановника й перебувають у площині, зокрема, організації внутрішньокадрової мізансцени, динаміки камери, освітлення тощо.

Таким чином, система зображально-виражальних засобів і прийомів слугує режисерові, з одного боку, втіленню в мистецьку тканину певних життєвих подій через поєднання реального й ірреального (звичайно, у межах допустимої міри використання кожного з них), а з іншого – виконує роль своєрідного містка між автором і реципієнтом твору. При цьому важливо, щоби «зображення і виразність не були самоціллю митця, а лише засобом досягнення значного художнього впливу» [Зайцева 1965, с. 55]. Тоді як на формування кіномови впливають найрізноманітніші чинники – від обдарування та індивідуальності автора до законів жанру й історичних закономірностей кінопроцесу. Драматургія, режисура, операторська майстерність, мистецтво актора, творчість художника, композитора – усі ці складники вкрай необхідні для розуміння кінематографічної мови. «Сучасне кіно спроможне відобразити будь-яку дійсність. Й особливо це стосується створення його кіномови, – зазначав Олександр Астрюк. – Для цього необхідно, звичайно, щоб сценарист сам знімав свої фільми, але ще краще, якби кінострічка взагалі не мала сценариста. У сучасному кінотворі відмінність між автором і постановником не має суттєвого значення. Автор пише своєю камерою, як письменник пером». Французький режисер і теоретик кіно резонно ставить запитання: «Чи можна в мистецтві, де зображення і звук слугують вираженню певного світогляду (незалежно від наявності сюжету) ототожнювати того, кому належить задум твору, і того, хто цей задум реалізував» [Astruc 1948, р. 24]. Примітно, що десь так за чверть століття до О. Астрюка про своє прагнення навчитись «писати не пером, а кіноапаратом» [Вертов 1966, с. 71] вказував Дзига Вертов.

Зважаючи на те, що «художня мова фільму залежить від природи таланту режисера, від його ставлення до інших мистецтв» [Кино 1989, с. 220], зазначимо, що режисери з активним авторським началом найчастіше зосереджують свій творчий потенціал саме на зображально-виражальних засобах фільму, користуючись незрівнянною свободою, з якою художники мають можливість поводитися

як з матеріалом, наданим дійсністю, послідовно організовуючи цей матеріал [Тарковський ЭР-а]. Часом текст сценарію постає для таких кіноавторів ніби початковим вихідним матеріалом максимального самовираження, як-то, приміром, можна спостерігати у творчості Федеріко Фелліні. На переконання П.-П. Пазоліні, своєрідна побудова митцем кожного кадру (мова котрого завжди некваплива, багатослівна, ґрунтовна), а також використання досить складного хитромудрого руху камери створюють навколо фільмованого об'єкта щось на кшталт діафрагми, що одночасно ускладнює цей об'єкт, дозволяючи пов'язати його з навколишньою дійсністю в найбільш ірраціональному й навіть магічному плані, і разом з тим дає змогу вихоплювати з дійсності живі, документальні матеріали (як-от прибуття кінозірки в аеропорт) [Фелліні 1968]. Тоді як український режисер-автор Валентин Васянович, маючи першу освіту кінооператора (тому й називає себе режисером-оператором), зазвичай, пише сценарій, спираючись на «погляд» і розташування знімального апарата та бекґраунду, і вибудовує історію та мізансцени, спираючись передовсім на зображення, а не на драматургічний матеріал. Таким чином, не надаючи драматургії фільму первісної та провідної ролі, митець не створює кінематографічну історію на папері, а, оперуючи кадрами, формує її з конгломерату вибудованих в уяві мізансцен, де є те, що більш цінне для автора – енергія, емоції і час. В одному з інтерв'ю режисер зізнавався, що, не маючи всеосяжного досвіду, не завжди може чітко спрогнозувати результат, а тому важливий момент народження фільму відбувається саме в локаціях, де можна віднайти підказки, як вирішити сцену саме на майданчику, що з успіхом (судячи із численних фестивальних нагород) поки що йому вдається [Бондарева ЭР].

Своєю чергою Кшиштоф Кесльовський зазначав, що в нього завжди добре складається робота з операторами. Режисер-автор, розкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, розповідав, що виробництво фільму вимагало від нього обов'язкового обговорення кожного вечора плану робіт (на наступний знімальний день) з оператором-постановником, котрий «у Польщі, на відміну від Франції», є співавтором, а не тільки найнятим для зйомок техніком. Такий творчий тандем, коли «оператор із самого початку роботи над сценарієм стає співавтором», властивий польській моделі авторського кіно. К. Кесльовський вказував, що коли в нього виникала ідея щодо фільму, він спершу приходив з нею до оператора, показуючи йому всі версії сценарію, щоби обдумати, як знімати картину. На переконання знаменитого режисера-автора, «оператор працює не тільки з камерою та освітленням», а й впливає на постановку, може «давати вказівки акторам», оскільки є тим фахівцем, у якого є ідеї щодо втілення режисерського задуму у фільм, що є спільною справою. Така система співпраці, як вважає К. Кесльовський, дала «прекрасних польських операторів, котрі люблять працювати саме таким чином» [Кесльовський ЭР]: Вітольд Собочінський, Єжи Вуйчік, Адам Холлендер, Славомир Ідзяк, Збігнев Рибчинський, Іоланта Дилевські, Павло Едельман, Петро Собочінський, Яцек Блаут, Хойте ван Хойтема, Войцех Старонь.

Беручи до уваги наведені вище розмисли польського режисера, вкажемо, що образна мова кінотвору виникає передовсім у того самотнього художника, котрий здатний не тільки відтворити певне явище, але й разом з творчими одно-

думцями відчути, помітити в ньому найсуттєвіше, найважливіше. У роботі «Парадигма кіно» Ю. Ілленко писав: «Здається мені, що кіномова є прамовою світу. Як і всі інші мови різних мистецтв, кіномова вмє робити багато дурниць, проте її езотерична роль націлена на головну діяльність, виправдана й виплекана однією метою: схопити, “висловити”, створити образ» [Ілленко 1999-а, с. 199].

У контексті сказаного нагадаємо, що вже в 1960-х роках розвиток операторського мистецтва в тандемі з режисерськими пошуками був позначений відкриттями в галузі зображального рішення фільму. Так, приміром, прагнення до життєвої достовірності кадру, бажання закарбувати невимушену атмосферу життя в її навмисній природній «невибудуваності», фільмування «під хроніку» визначили й надовго закріпили основні принципи «документальної стилістики» в ігровому кінематографі, які й донині з перемінними успіхом використовують режисери, зокрема, й українські (М. Слабошпицький, С. Лозниця, В. Васянович). Варто звернути увагу на те, що вплив документалізму виявився, передовсім, у зміні принципів композиційної побудови кадрів, а саме в прагненні до розкутих незавершених композицій, на перший погляд недбалих (як, приміром, у фільмах представників французької «нової хвилі»), таких, що занурювали події кінострічок у нібито випадково й зненацька вихоплене життя. Тією самою мірою вказаний підхід в організації зовні «неорганізованого» кадру стосувався творення світлової атмосфери картини. Так, приміром, навіть зумисні «засвітленості» в зображенні (що є очевидним технічним браком з точки зору загальноприйнятої і дотепер кінематографічної естетики) перетворились на ті потужні стилеутворювальні елементи, за допомогою яких досягалась ілюзія реального життя. Це зумовило розширення професійної операторської термінології, у якій з'явився термін «функціональна засвітленість». Таким чином ще в другій половині ХХ століття оператори й, передовсім, режисери-автори швидко опанували в ігровому кіно основні принципи «документальної естетики», а водночас палітра кінематографічних зображально-виражальних засобів розділилась на дві групи. Ідеться про те, що коли творці кінострічок «документальної» стилістики, як ми вказували вище, вивели зі свого арсеналу гострі прийоми, котрі би трансформували навколишню дійсність, то автори картини так званого «поетично-живописного» напряму, навпаки, усіляко прагнули подолати аскетизм начебто «хронікально-документального» кадру, використовуючи широкий спектр кольорової палітри – від відверто декоративної, орнаментальної до вишукано живописної. Цьому значною мірою сприяли не лише художньо-естетичні фактори, а й технічні, передовсім пов'язані з якістю кольоропередачі плівки й укрупненням зображення (що зумовило пошуки більш досконалої кіномови, яка відповідала би новому, як на той час, типу мислення). Своєю чергою новий кінематографічний простір зображення вплинув на зміну характеру використання кіномайстрами світла, кольору й спричинив пошуки нових для другої половини 1960-х років принципів композиційної побудови кадру, відкрив привабливі перспективи реалізації кращих традицій образотворчого мистецтва, як, це спостерігаємо, скажімо, в українській моделі авторського кіно (більш відомого як поетичне кіно), з його особливою колористичною гамою, композиційною і пластичною виразністю, неповторністю стильової форми. Од-

нак, як відзначає О. Ямборко, «в умовах радянської доби звинувачення в декоративізмі мало двоякий зміст», оскільки декоративне мистецтво в той час «стало територією певної творчої свободи для художників, даючи їм можливість працювати з умовними формами й говорити символічно-знаковою мовою». У роботі «Живопис кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво» дослідниця відзначає, що такий «прорив призвів до розширення стильової платформи, поглиблення візуальної семантики, зокрема образотворчого мистецтва та появи низки нонконформістських творів, як це відбувалося в поетичному кінематографі, за “езоповою мовою” асоціативних образів якого відкривались діаметрально протилежні офіційній кон’юнктурі ідеї та змісти» [Параджанов 2015, с. 49].

Як відомо, зі вказаним напрямом в українському кіно був тісно пов’язаний Юрій Ілленко, суб’єктивна камера котрого, а також «гра світлотіней і кольорів, динамічність та спроба вхопити знімальним апаратом настроїв і його найменші зміни» [Параджанов 2015, с. 17] у фільмі «Тіні забутих предків», попри розбіжність у поглядах із режисером Сергієм Параджановим, дійсно подарували митцям «у володіння всесвіт» [Ілленко 2008, с. 38]. Демонструючи свою «особливу увагу до форми, до інтелектуально ускладненого кінообразу, метафори, гіперболи» [Кошелівець 1964, с. 296], Ю. Ілленко вже в першій самостійній роботі «Криниця для спраглих», прагнучи фільмувати не сценарний текст, а «створювати дискурс» [Ілленко 2008, с. 116], лише підтвердив майстерне володіння відмінно засвоєними й особисто винайденими прийомами кіновиразності, а з кожною новою кінороботою примножував багатство кіномови, що, тісно пов’язана з національним досвідом минулого, увібрала багатовікові традиції національної культури. При цьому митець був переконаний, що «включення в мовний акт самих процедур актуалізації не є суто кіномовним феноменом, проте має кінематографічну специфіку, що відноситься до інструментарію кіномови: фокусування зображення, або різкість, глибина різкого зображення, вибілення, наплив, подвійна експозиція, трансфокативний наїзд, затемнення, витіснення, контрастування, фільтрація, розмивання, дифузія – усі ці актуалізовані в тексті прийоми стають мовними моментами, створюють інструментальний стиль висловлювання» [Ілленко 1999-а, с. 224].

Отож, дебютувавши як режисер, співавтор сценарію та оператор стрічки «Криниця для спраглих», де, узявши на озброєння такий важливий принцип поетичної виразності, як матеріалізація зображення сфери людської пам’яті, митець здійснив вдалу спробу розвинути авангардну, як для 1960-х років, лінію асоціативно-поетичного кінематографу. Польський дослідник Януш Газда в роботі «Українська школа поетичного кіно» зазначав, уява майстра «нелегко піддається правилам, вона шалена, розбурхана, ніби барокова, з легкістю перетинає кордони реалізму, послуговується поетично-казковими візіями, нестримна у своїй метафоричності й символіці» [Gazda 1970, s. 18]. Усі компоненти тодішнього авангарду були присутні на екрані: свідомо руйнація традиційної драматургії (кіноповісті І. Драча), наявність вражаюче чутливої пристрасної суб’єктивної камери, застосування асоціативного монтажу, мало не провокаційна демонстрація дивовижної пластичної свободи, використання найрізноманітніших, багатих за змістом візуальних інтонацій, гнучкого ритму, створення неповторної кольорової

(досить незвичної у своїй колористиці) гами, прагнення максимальної композиційної насиченості площини кадру. У фундаментальній праці «Парадигма кіно» сам режисер і теоретик відзначав, що зведення в єдину систему творчого акту особистих здібностей і професійного рівня щодо визначення монтажу: мети, яку митець ставить перед собою і яка відповідно формує ставлення до ідеї твору та вибір засобів її втілення; мотивації, що спонукає режисера до тих чи інших аргументів з контексту культури; «вибір матеріалу втілення (або новостворення засобів та інструментарію для виявлення образу) і пристосування всього цього апарату до реалізації вашої мети – все це безпосередньо і є монтажем твору, що переходить з підсвідомості у свідомість, яка існує поки що лише в уяві» [Ілленко 1999-а, с. 52].

Вдаючись до реформування кіномови, Ю. Ілленко як режисер й оператор, передовсім, перетворюючи у власних фільмах кінокамеру на повноправного учасника дії, «свого роду персонажа» [Параджанов 2015, с. 19], відстоював (чи то поновлював) право кінематографу бути мистецтвом «рухомого зображення з наголосом на зображенні» [Брюховецька Л. 2006-б, с. 50], тоді як поетику режисера-автора визначають його світовідчуття і світорозуміння, адже митець віддає перевагу тим виражальним засобам, котрі адекватно передають його особистий погляд на реальність. При цьому нагадаємо, що в структурі зображення поетичної моделі кіно відбувались характерні зміни в системі об'єкт – камера, коли митці, оперуючи потужними засобами трансформації реальності, вдавались до суб'єктивації не лише погляду знімального апарату, але й фільмованого об'єкту, створюючи, по суті, нову умовну реальність зображення.

Невипадково в кожній стрічці (як раннього періоду – «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана купала», «Білий птах з чорною ознакою», так і пізнього – «Лебедина озеро. Зона», «Молитва за гетьмана Мазепу») Юрій Ілленко, виявляючи власне розуміння світу, послідовно утверджував «право на відображення особистого співпереживання в пошуках особистісного смислу, право на переоцінку загальнозначимих традиційних канонів, ціннісних норм та ідеалів на підставі власного світопереживання» [Чміль 2003, с. 345]. Показово, що, відображаючи своє власне відчуття світу, майстер, навіть користуючись відомими формами кіномови, котрі вже склались у кіномистецтві, творчо переосмислював їх і пропонував свою авторську палітру виражальних засобів: зображальних, композиційних і звукових, вважаючи, що «пошук бездоганної форми – це завжди конфлікт зі звичною, як повітря, формою» [Ілленко 1999-а, с. 52]. Відповідно до такої творчої позиції режисер прагнув «укрупнення» кольору й, використовуючи спеціальні прийоми колірної освітленості: соляризацію, кольорові фільтри, задимленість, випалювання і перефарбовування природної натури (коли з метою підсилення кольору, перетворення його на більш жорсткий і локальний доводилось перефарбовувати пейзажі, що далеко не завжди надавало відповідного ефекту), тим самим досягав не лише гострої алегоричності кольору, а й, відчайдушно вдаючись до пошуків способів подолання натуралістичної кольоропередачі на екрані, змушуючи глядача до «активної участі у драмі не тільки за допомогою нарації, а й красою образів, стилізацією композиції і кольору» [Konrad, Korcelli 1973, s. 26], презентував його багатющі образні можливості.

Щодо творчості кіномайстра нині «необхідно мовити про парадоксальне, на перший погляд, сусідство двох начал: з одного боку, нестримна просто-таки жага до життя, чуттєвість зору, слуху – джерело могутніх пластичних і музичних образів; з іншого боку, спроби передати все з допомогою споконвічних зразків і стійких ритуально-обрядових форм життя», – писала Л. Лемешева. Критикеса переконана, що такий підхід «не властивий розкутій розімкнутій сучасній свідомості, архаїчний за самою своєю суттю, тож пошуками пластичної мови, яка б органічно витікала з національної традиції, з глибин народної культури і водночас була максимально наближена до психіки й свідомості сучасної людини, і взявся з рідким творчим азартом Ю. Ілленко» [Лемешева 1987-б, с. 16], долаючи традиційну систему образності, властиву, приміром, літературній прозі, що часом підмінювала собою кінематографічне мислення.

Слід вказати, що доволі складні шукання Ю. Ілленком зображальної кіноформи, звісно, не обходились без прикрих поразок, оскільки в синтезі кінематографічних виражальних засобів особливе місце посідає процес побудови та збереження загальної інтонаційної лінії кінотвору. Ідеться про таку умовну лінію, що уможлиблює розподіл своєрідної сили «звучання» і найбільш вдалого місцеположення драматургічних акцентів, динаміки й діапазону дії, розмаїтої системи тональностей, темпу, ритму тощо. На переконання американського критика Д. Стоуна, у ході творчих експериментів далеко не завжди нові зображально-виражальні засоби у творах митця перебували в оптимальній для глядацького сприйняття єдності зі змістом, попри ту «могутню медитативну манеру режисера, що відкривала незвідані просторові перспективи, розчиняючи умовні кордони проміж “зовнішнім” і “внутрішнім”, між дійсним та уявним» [Stone 1989, с. 24].

Нині унікальну авторську творчість Ю. Ілленка (вплив якої на сучасне авторське українське кіно ще вивчений недостатньо) слід розглядати в контексті тих новітніх технологічних процесів, що відбуваються в останні десятиліття в кіномистецтві. А про зміни в гармонічному складі сучасного екранного зображення свідчить значне розширення діапазону виражальних засобів, інтенсивність і гострота візуальних інтонацій, сміливе введення своєрідних «дисонансових» сполучень, підкреслена графічність і контрастність зображення, потужні наростання і несподівані спади дії, протиставлення ритму, динаміки й статичності, що в контексті невпинного оволодіння кіномайстрами естетикою простору кінозображення мають відкривати взаємозалежні форми комунікації з глядачами, зокрема, і через опанування та вільне володіння технологіями творення аудіовізуального продукту.

У контексті теми специфіки зображальної культури авторського фільму відзначимо, що інтерес до творчості Андрія Тарковського (у фільмах котрого кіноапарат був тим особливим засобом, що дозволяв авторові відтворювати свій унікальний погляд на світ), завжди був значним. Кінострічки майстра, якому був притаманний свій, тільки йому властивий (передовсім візуальний) стиль, почерк [Тарковский 1989-а, с. 101], тривалий час привертала увагу як публіки, так і фахівців. Глядацький і дослідницький інтерес до творчості кіномайстра не знизився і нині, хоч за тридцять років творчої діяльності художник створив тільки сім ігрових

фільмів, у яких виражав свої ідеї, свою філософію, порушував свої проблеми, намагаючись вирішити їх [Тарковский 1989-а, с. 169].

Слід вказати, що кінотвори А. Тарковського, котрі давно стали надбанням світової культури, виявились надзвичайно живучими, їх неможливо сплутати з роботами інших представників авторського кіно, навіть у разі неможливості прочитати титри. Імовірно, значний інтерес до робіт автора певною мірою обумовлений тим, що головним естетичним принципом, на думку самого майстра, повинна бути зображальна форма, здатна виразити конкретність і неповторність реального факту, а необхідною умовою будь-якої пластичної, зображальної побудови у фільмі є життєва автентичність і фактична конкретність [Тарковский 1990-б, с. 104].

Кожен повторний перегляд кінокартин майстра, де, здається, кожен кадр, образ вивчений та описаний, дає новий поштовх для роздумів, спонукає дослідників урізноманітнювати методи наукового аналізу, відшукувати й вивчати незвідані грані творчої спадщини кінорежисера, про що свідчать праці таких мистецтвознавців, як М. Болдирев, Л. Бояджиєва, П. Волкова, Н. Зоркая, В. Михалкович, М. Братерська-Дронь, І. Зубавіна, О. Мусієнко, О. Суркова, М. Туровська, С. Фрейліх та ін. Імовірно, пояснення тому можна відшукати у висловлюванні самого режисера: «Кожен художник під час свого перебування на землі знаходить і залишає після себе якусь частку правди про цивілізацію, про людство <...>, художник свідчить про істину, про свою правду світу» [Тарковский 1989-б, с. 75]. Тому можемо стверджувати, що теми, які хвилювали свого часу режисера, ідеї, які він прагнув донести, а також художні образи й виразні засоби, що використовував А. Тарковський, успадковують або навіть копіюють кінематографісти різних країн, шкіл, поколінь, які прагнуть якомога глибше проникнути в зображальну культуру його кінематографічних творів. Кожен, хто стикається з творчістю режисера, намагається осягнути глибини світоглядної культури його авторського кінематографу, що постає єдиним цілісним образом світу, створеним багатою уявою майстра. «Захлест фантазії Андрія – величина не скінченна», – згадував кінооператор В. Юсов [Юсов 1989, с. 72].

Витончена художня картина світу, зіткана кінематографічними засобами у фільмах майстра, живе за своїми законами, існує в неповторних пластичних формах, звуках, просторово-часовому вимірі (хронотопі). Адже А. Тарковський, який рухався своїм, відмінним від інших шляхом, ніс у собі прикмети свого часу, він виражав його у своїх уподобаннях, симпатіях і запереченнях [Тарковский 1989-а, с. 169]. При цьому вкажемо, що авторський кінематограф художника не був і не міг бути дзеркальним відображенням дійсності. Об'єктивна реальність через прискіпливі спостереження, враження та досвід пам'яті майстра лише давала матеріал і зміст для творчості, народження художніх образів, які несли в собі специфічну емоційну оцінку зображуваних явищ, були проявом його особистого ставлення до об'єктів і предметів відображуваного світу. «Сенс художнього образу може впливати тільки зі спостереження, – стверджував майстер. – Якщо не ґрунтуватися на спогляданні, то художній образ замінюється символом, тим, що може бути пояснено розумом, і тоді способу не існує: адже він уже не відображає людство, світ. Справжній художній образ повинен відображати світ. Але не світ художника, а шлях людства до істини» [Тарковский 1989-б, с. 77].

У своєму специфічному погляді на навколишній світ, на самого себе як людину і художника А. Тарковський, упевнено й до певної міри наполегливо створюючи свій власний кінематографічний світ, об'єднав безпосередність живого почуття з узагальненістю мислення, поріднив іманентне і трансцендентне, з'єднав внутрішнє і зовнішнє, загальнолюдське й індивідуальне. У формі специфічної кінооповіді режисер-автор декларативно й навіть ревно зрівнював у правах дві «реальності». Одна з них була пов'язана із внутрішнім поглядом художника, і її відтворювали на екрані; інша, як правило, оточувала його. Так, приміром, у кінострічці «Іванове дитинство» митець також презентує дві протилежні взаємопроникні реальності, що постійно переходять одна в одну від світлих, прозорих образів світу, через деякий сумбур подрібнених видінь народного лихоліття до суворої стійкості фронту. Саме в цих, окреслених нами реальностях живе жорстоко та непоправно травмована душа малого Івана, силоміць вирвана з теплої, материнської турботи й опіки та кинута зі світлого літа в темні воєнні події, щоб їй (дитячій душі) знову знайти себе в нещадній помсті, ненависті, в усвідомленні своєї необхідності на війні [Мир 1990, с. 24].

У роботі «Жертвопринесення Андрія Тарковського» М. Болдирєв вказує, що майстер за допомогою ока-камери, яке може уособлювати чи то погляд відлюдника, чи то монаха, здійснює споглядання і навіть «слухання», візуалізує «самоцінні акти-процеси, таємничі й невимовні форми буття, котрі ніби абсолютно не пов'язані з тим, що саме слухається або споглядається» [Болдырев 2004, с. 6]. Тож показово, що художник не тільки не ототожнював дві «реальності», але й протиставляв їх. До того ж, вважаємо не випадковим, що дійсно неповторне фантастичне перетворення слугувало режисерові потужним експресивним засобом вираження того, чим відштовхувало, болісно зачіпало, вражало й навіть лякало його реальне життя, а саме механічністю та фатальною зумовленістю існування людини у світі, її відчуженістю, трагічністю долі таланту. Така мистецька позиція режисера, наділеного владною творчою волею [Мир 1990, с. 30], дозволяла сприймати реальні явища такими, якими вони були в житті, розкриваючи їх цінність. При цьому додамо, що його світоглядна незалежність, безкомпромісність, безмежна впевненість у своїй правоті оточення іноді сприймало як крайній ступінь егоцентризму [Тарковский 1989-а, с. 83].

У кінокартинах різних періодів А. Тарковський, один з тих художників, котрі намагалися виразити кінематографічними засобами те, що не можна висловити словом [Тарковский 1989-а, с. 169], створював свій ірреальний світ за допомогою унікальних художніх прийомів: більш прямолінійних і знакових, як в «Івановому дитинстві» або в «Андрії Рубльовому» (фільмі про «жахливі глибини морального падіння і велич духовної сили, болісні роздуми про моральні цінності – совість, сором, провину, покаяння і спокутування» [Братерська-Дронь 2012, с. 132]), витончених і завуальованих, як у «Дзеркалі», «Солярисі», «Сталкері», «Ностальгії», «Жертвопринесенні». Н. Зоркая, досліджуючи кінематограф майстра й, зокрема, аналізуючи фільм «Іванове дитинство», вказувала, що названа стрічка ще раз доводить, що нове приходить у мистецтво зовсім не з темами, котрих ще не торкались митці. Дослідниця переконана: оскільки рух мистецтва – це передовсім зміна погляду художника на відомі явища, а тому, що більш знайомим є певне

явище, то помітнішим виявляється те нове, що несе твір і його автор. Крім того, мистецтвознавиця, намагаючись виявити сутність авторського кіно, вказує, що картина «Іванове дитинство» може слугувати яскравим прикладом саме такого кінематографу, котрий активно розвивається і пробиває собі дорогу [Мир 1990, с. 24].

Отож у всіх фільмах режисера – різножанрових і ніби несхожих – сутнісні риси авторського екранного світу завжди залишалися незмінними, відрізнялися цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, смислових і стильових ознак. Тоді як головна особливість відображеного в кінострічках образу світу полягає в тому, що режисер занурював у матеріальні просторові форми приховані рівні існування людського духу, найбільш незвідані, у які спроможна проникати тільки творча інтуїція.

Дослідження особливостей світогляду А. Тарковського (котрий безжально руйнував загальноприйняті художні авторитети, критикував те, що вважали досягненнями мистецтва [Тарковский 1989-а, с. 83]) дає право стверджувати, що фільми майстра залишаються результатом трансляції його духовної енергії на площину кадру у формі зримих просторових образів. Характерним для стилістики кінострічок майстра було те, що насправді він фільмував не сюжет, не акторів, не низку логічних вчинків героїв, а намагався відтворити ту унікальну енергію, що випромінює світло, її шляхетну, проте непостійну природу. У його кінострічках закони акторської гри, її основні принципи надзвичайно складно розшифрувати непідготовленому сучасному глядачеві. Крім того, постійним місцем подій фільмів, перетворених А. Тарковським на інтелектуальні ігри, постає деякий загадковий простір, що має, на перший погляд, хаотичну й навіть химерну конструкцію. Однак заглиблений погляд дає нам змогу стверджувати існування в авторських стрічках упорядкованої просторової структури, зосередженої навколо певного умовного центру – своєрідної уявної зони. Змістова й візуальна структура таємничої та емоційно напруженої місцевості варіюється, змінюється, але в основних рисах залишається незмінною. У системі світоглядних поглядів режисера своєрідна просторова сфера виникає на екрані і як неіснуюча замкнута територія магічного мікросвіту, і як неосяжний космічний простір для філософських роздумів автора-режисера. Саме умовна місцевість – своєрідна зона як зображення ідеального й ірреального, потойбічного і містичного на землі – виникає у фільмах А. Тарковського як своєрідна модель світу. На думку В. Шитової, у рік виходу фільму «Сталкер» така зона виступала деяким фантастичним припущенням, необхідним режисерові «полігоном» для випробування фундаментальних морально-етичних ідей, а вже через десять років вказана просторова зона перетворилась на пророцтво страшної біди [Мир 1990, с. 142]. Тож можемо припустити, що простір у картинах режисера – це завжди авторська таємниця, що нагадує своєрідне чистилище або священний храм, який має вигляд давно покинутої будівлі.

Прикметно, що в центрі авторського сюжетного простору знаходиться уявний світ, представлений у фізичному й емоційному сприйнятті. Поєднуючи різні бачення світу (реального й ірреального), А. Тарковський у зображенні певної загадкової сфери прагне нівелювати межу між особистим і суспільним, свободою і неволею, упевненістю і страхом, красою і потворністю, піднесенням і земним. Режисер, якому була властива деяка замкненість, медитативне самозаглиблення,

своєрідна «відсутність» у цьому вимірі [Тарковский 1989-а, с. 83], уперто намагається за допомогою зони-моделі налагодити найтонший контакт між минулим, теперішнім і майбутнім. Однак такий зв'язок існує тільки в теперішньому часі за допомогою деякого тонко змодельованого індивіда – представника сучасного суспільства, що, на жаль, невмолимо руйнується зсередини.

Аналізуючи фільми режисера, можемо констатувати певне божественне начало кожного героя, який одночасно є і жебраком, і багатієм, і панує, і підкорюється. На наше переконання, простір (що постає в контрасті відкритого і замкненого), включаючи і його своєрідний священний центр, у картинах А. Тарковського не слід сприймати як фізичне явище – це скоріше своєрідна протяжність споглядання як самого автора, так і його рефлексуючих героїв. У кожній кінострічці майстра емоційно напружений віртуальний простір змінюється, інакше характеризується, але зображується як безмежність прагнень героїв. При цьому вкажемо, що простір кадру за своєю композицією, фактурою предметів, колоритом, світлотінню іноді навмисно майстер вибудовує не як кінематографічну, а як застиглу живописну завершеність. Такою є фресковість кадрів у фільмі «Андрій Рубльов». Споглядаючи, приміром, початкові моменти кінострічки «Дзеркало» (де, власне, дзеркальність відчувається вже в самій зображальній системі твору, насиченого полірованими, скляними, блискучими поверхнями), помітимо жінку, яка сидить на тлі живописної далечі напівобернута до глядача. Камера, імітуючи погляд людини, укрупнює масштаб кадру (межі якого сприймаються як рамка картини) так, ніби глядач у галереї намагається наблизитись до полотна й роздивитись його детальніше, з різних боків. Автор не приховує своє вишукане вміння так спрямовувати погляд на світ і героїв крізь віконну раму, дверний проріз чи то відображення в дзеркалі, щоби в глядача виникали асоціації сприйняття картин станкового живопису – пейзажу, портрета, натюрморту тощо. Л. Баткін, досліджуючи в роботі «Не боячись свого голосу» особливості зображальної культури творів А. Тарковського, упевнений, що режисер-автор презентував такий «кінематограф, котрий збагачується не тим, що підкорює і розчиняє в собі старі форми художнього мислення, а тим, що дає їм місце всередині себе, залишаючи їх також на власних місцях, виступаючи як поле взаємодії між собою і з ними самими» [Мир 1990, с. 136–137].

Аналізуючи виражальні засоби творчого доробку режисера-автора (котрий через особливу прискіпливість й упередженість до його фільмів керманичів від кіно часом був пригніченим і переживав розпач), звернемося до міркувань Т. Манна, котрий, розмірковуючи про себе й власну творчість, а також намагаючись інтерпретувати сон як найвище благо [Оніщенко 2011, с. 247], відзначав: «<...> ніколи не сплю я глибше, ніколи прагнення повернути в рідне лоно сну не видається мені солодшим, ніж коли я нещасливий, коли робота не налагоджується, коли відчай пригнічує мене й відраза, викликана людьми, штовхає мене в темряву» [Манн Т. 1960, с. 26]. А тому ми маємо можливість відзначити, що, переносячи концепцію свідомості у сферу естетичного відтворення, просторово-часова протяжність у режисера-автора – це своєрідне породження його снів, марень, фантазій, спроектованих на площину кадру – похідну підсвідомості автора. Однак, на нашу думку, сні в кінострічках майстра не химерні й не довільні, а є достовірними

спогадами героїв, як інша реальність – надреальність, що існує в площині екрана. Показово, що І. Бергман вважав: А. Тарковський, збагачуючи зображальну культуру кіно, був єдиним із режисерів, хто зумів проникнути у світ сновидінь. До того ж, прикметно, що той світ, який сам І. Бергман лише інтуїтивно намацував, А. Тарковський зумів втілити в кіно [Тарковский 1989-а, с. 224]. У такому контексті особливо очевидними здаються слова А. Базена: «Кіно більш ніж інші види мистецтва здатне уподібнюватися сновидінням і, зображуючи реальні речі (видимий світ), перетворювати їх в образи невидимого, уявного світу», оскільки «кожен образ повинен сприйматися, як предмет, а кожен предмет, як образ» [Базен 1972, с. 46].

Симптоматичний вважаємо те, що в кінострічках А. Тарковського помітний характерний для автора-режисера прийом: емоційні хвилі-сплески героя перетворюють сконструйований автором витончений перехід величезного простору в просторово-часову протяжність уяви, у позачасову сферу, що перетворюється в художню реальність у формах, які об'єднують природне і рукотворне. Принагідно відмітимо, що майстер вважав кіно єдиним мистецтвом, котре може відтворювати реальність у часовому вимірі, де фільм – мозаїка часу (певна структура, на яку нанизані всі фільмові елементи, відбір яких може здійснювати тільки сам режисер [Тарковский 1989-а, с. 337]), а таємничий простір є особливим емоційним станом внутрішнього змісту автора й героя. Поживок для розмислів становить те, що просторово-часова зона в авторському кіноsvіті А. Тарковського – це його інтелектуальна вигадка, латентний простір уяви, а не конкретний відбиток світу. При цьому умовну місцевість кіноавтор оцінює через стан героя, зверненого до потойбічного світу. Зона-модель підкоряється його волі й бажанням в особливому сюжетному просторі, де панують образи-символи, алегорії, метафори. Відчуття, переживання мучеників-аскетів (будь то Іван з «Іванового дитинства» або Андрій Рубльов з однойменного фільму, або ж Олександр із «Жертвопринесення»), занурених режисером в умовний ірреальний світ, трансформують простір і час, наповнюють усі форми, предмети, явища своєю концентрованою енергією. Таким чином, простір і час у світі різноманітних об'єктів і предметів у фільмах А. Тарковського, вбираючи в себе риси особистості режисера-учасника, набувають космічних властивостей і перетворюються у своєрідну астросферу. При цьому просторові й часові з'єднання драматургічних планів в авторському кінематографі майстра утворюють специфічну поліфонію, поглиблену множинністю змісту. Таким, приміром, є у фільмах режисера явище повтору, що проектує на час властивості просторових відносин, що фіксує всюди-сущна кінокамера, яка перетворює простір у час і навпаки. При цьому кіноапарат у таємничому просторі перебуває ніби в стані шоку. Його «реакція» ідентифікована з реакцією персонажів, що вступають з волі автора-режисера на невідому територію. Підкреслено чемний, проникливий погляд кіноапарата надає всьому в кадрі ореол містичності. Камера й просторово-часова сфера в кінострічках А. Тарковського являють собою дивовижний тандем, що дозволяє пильно розглядати таємничу місцевість, яка то ховається, то виникає перед ним, проявляючись у несподіваних ракурсах. Водночас відзначимо, що для режисера кінематографічний ракурс – поняття в чомусь не технічне, а скоріше – світоглядне. Крім того, здається, що літературна складова його фільмів, де в діалогах відчувається

наліт деякої претензійності, дещо поступається пластичному ряду. Натомість унікальною постає пластика кожного кадру, що демонструє бездоганний естетичний смак майстра [Тарковский 1989-а, с. 233].

Дія кожного з фільмів А. Тарковського побудована на особистих стосунках незвіданого простору й героя, наділеного неповторним внутрішнім світом. Часто-густо знівечена картина світу, у якій автор відобразив зовнішні риси простору і часу, у результаті народжує видовище для себе. Герой існує як персонаж трагічної гри в реальність в певній просторово-часовій тривалості. Так, у картині «Іванове дитинство» створений уявний світ юного героя (його гра у війну для себе в підвалі), поступово перетворюється в страх замкнутого простору. Однак фільм не про війну, а про те, як сприймає і переживає її осиротіла маленька людина. Тим паче, що «зміна авторського “Я”, першої особи у фільмі порівняно з оповіданням – аж ніяк не композиційний і не сюжетний прийом, тим більше, що першої особи в прямому сенсі в кінострічці не існує» [Мир 1990, с. 25]. Отож простір війни-гри суб'єктивний, він належить тільки юному героєві та відображає повноту його почуттів, гостроту емоційного стану. Іван – єдиний персонаж вигаданої зони-моделі, яку він постійно створює для себе. Розгадку того слід шукати у своєрідному світовідчутті майстра, де людина, яка діє в просторовому обсязі, не віддільна від свого контексту і є такою ж незавершеною, як і світ, що оточує її. Розглядаючи кінематограф як своєрідний спосіб дослідження світу на рівні власних відчуттів і думок [Тарковский 1989-а, с. 176], цей світ художник підносить своїм героям не тільки як естетичне, а й етичне оточення. Переносячи концепцію свідомості у сферу художньо-естетичного відтворення світу, французький філософ Моріс Мерло-Понті відзначав, що «художник перетворює навколишній світ у живопис, віддаючи йому своє тіло». Яскравий представник феноменологічної естетики був переконаний, що «аби зрозуміти ці трансубстанціації, треба відновити діюче і дійсне тіло, що є не частиною простору, не набором функцій, а переплетінням бачення і руху» [Мерло-Понті 2001, с. 13].

Відзначимо, то в інших шести картинах А. Тарковського просторово-часова протяжність виникає як уявний світ гострих відчуттів героя, світ фантазії, який перейшов у реальність кадру і котрий постає як умовний центр, що організує простір фільмів. Використовуючи простір як потужний образотворчий елемент, режисер вдається до різних форм оперування його формами. Варто відзначити певну візуальну та смислову розмитість простору у фільмах «Солярис», «Сталкер», «Ностальгія» (з його тяжінням до роздвоєності авторського «Я»), хоча в межах художнього цілого в ньому локалізовані й чітко позначені об'єкти: космічна станція, місце падіння метеорита, басейн. У названих стрічках умовна зона існує як відображення внутрішнього світу персонажа, вона знову постає як загадка й лабіринт для нього. Без героя зона-модель таємниче зникає, натомість виникає дивна «метафізична» атмосфера інкомунікабельності, для створення якої режисер використовує прийом «відсторонення». При цьому простір автора відтворює відчуття, емоції, переживання, потаємні настрої героя, який прагне до досконалості, але задля створення атмосфери ірреальності має перебувати в іншому вимірі [Тарковский 1989-а, с. 165].

Як правило, герої А. Тарковського – це подорожні й мислителі водночас, які, прагнучи зрозуміти свій духовний світ, долають тяжкі випробування. Показово, що режисер не прагнув розглядати індивідуальну психологію героїв, проте намагався розкрити через неї певний відображений час, демонструючи своє стремління до історичного виміру картини світу. Віртуозно оперуючи простором як образотворчим засобом пластичного вирішення кінообразу, майстер міг ділити і множити його, згортати і розтягувати. У його картинах простір часто розділений навпіл плином річки на зону життя і смерті. Так, приміром, чорна, мертва, у зловісних спалахах ракет мертва річка (мало не Стікс), яку перепливає Іван в «Івановому дитинстві», символізує ворожий дитині темний світ мороку й страху, що на раціональному й емоційному рівнях відділяє його від того сповненого щастя дитинства, у яке героєві вже не доведеться повернутись [Мир 1990, с. 30].

Нагадаємо, як просторовий кордон у кінострічках майстер використовує і вікно. Відзначимо його досить стійку символічну функцію, оскільки саме цим пластичним елементом найбільш активно оперує автор у зображенні умовної межі між двома світами – реальним та ірреальним, демонструючи, на думку Н. Зоркої, тонке відчуття філігранної, витонченої кінематографічності, віртуозного у своїй непомітності внутрішньокадрового монтажу, досягаючи при цьому ідеальної єдності природи й дії, дії та середовища [Мир 1990, с. 190].

Наявність просторово-часової сфери можна простежити й у таких фільмах, як: «Андрій Рубльов», «Дзеркало», «Жертвопринесення», у яких стверджувати існування зони досить ризиковано. Розгадка криється в тому, що передбачувана незвідана місцевість має абсолютно однорідну природу з простором розгортання сюжету кінематографічних творів автора. Так, приміром, у «Сталкері» не відчувається різниці між сутністю простору кімнатки станційного доглядача й забороненою територією, яка, безперервно породжуючи себе, утворює авторський кіносвіт А. Тарковського. Умовний простір у кінострічці «Андрій Рубльов», що «вражала глядачів не тільки силою таланту режисера, художніми чеснотами, а насамперед – глибиною філософської думки» [Братерська-Дронь 2012, с. 132], – це стара церква та символічна дорога до неї, де й зосереджена внутрішня енергія автора та героя, представлені відчуття, думки, бажання і пошуки основного персонажа. В іконопису й житті Андрій Рубльов шукає ту божественну лінію, яка виникає, як промінь світла, і може врятувати, змінити світ, відобразити його в часі. «У картині “Андрій Рубльов”, – згадував оператор С. Юсов, – ми відчували потребу прорватися крізь час, побачити те далеке життя без поволоки й завіси століть, заманити туди глядача» [Юсов 1989, с. 72].

Автономний простір у картині «Дзеркало» також не одразу вдається матеріалізувати й візуалізувати. З певною часткою ризику його можна диференціювати так: батьківський будинок, розташований на деякій умовній межі природного та створеного людиною. Герой, що з волі автора знаходиться на роздоріжжі, намагається розгадати свій внутрішній світ. Сенс такого прийому слід шукати в специфічному поєднанні драматургічних планів у кінематографі А. Тарковського, який породжує просторово-часову поліфонію, поглиблену множинність змісту. Таким є у фільмах режисера-учасника прийом повтору, який проектує на тимчасові

параметри просторових співвідношень. Звідси й постійне уявне повернення в дитинство, сповнене світла й надій. Центром дитячих вражень героя автор упевнено, проте дещо приховано робить саме рідну домівку, оточену ландшафтом. Так режисер-автор представляє основний осередок умовної просторової сфери, її існування в хронотопі картини «Дзеркало».

Варто вказати, що простір у кінострічках А. Тарковського не зводиться лише до візуалізації його на екрані, а, природно, має певну протяжність, вимірювану кінематографічним часом. Однак «хід часу, – читаємо в німецького філософа Г.-Г. Гадамера, – нагадує процес фільтрації, що залишає трохи, але надовго» [Гадамер 2001, с. 63]. Імовірно, тому майстер завжди використовував час як надзвичайно пластичний елемент, що не має обмежень. «Простір-час як матеріал утілення – то єдине, із чим стикається кіновитвір, – вказував яскравий представник українського авторського кіно Ю. Ілленко. – Пізнання часу, утілення часу, створення образу часу – і більш нічого» [Ілленко 1999-а, с. 207].

Тимчасові зрушення, незвичайна послідовність перетікання подій у кінострічках А. Тарковського перебувають у площині не тільки асоціативного монтажу та композиції, але й тих авторських завдань, які майстер прагнув вирішити в кінострічках. Сутність такого завдання режисер-автор визначав як створення у фільмі образу світу, у якому легко встановлювався зв'язок між реальним та уявним, минулим, сьогоденням і майбутнім. «Минуле, – був упевнений А. Бергсон, – зберігається автоматично. Щомиті воно слідує за нами, бо все спрямоване до сучасного, готове до нього приєднатися, усе тяжіє над свідомістю, яка відмовляється видати йому перепустку» [Бергсон 2005, с. 4]. Підтвердження цьому знаходимо у фільмі «Дзеркало», де молода мати героя – це провідник у світ минулого, як і криниця – місце перетину часових просторів.

Необхідно вказати, що літораль у «Жертвопринесенні», на відміну від зображення її в інших фільмах автора (присутність якого ледь вловима), не має здатності породжувати значний простір навколо себе, проте час там теж нерухомий. Автор представляє певний мертвий просторовий осередок світу, локалізований у затоплене узбережжя біля будинку головного героя, дотримуючись власного принципу, що «архітектура має бути продовженням природи, а в кіно й вираженням стану героїв та авторських ідей» [Тарковский 1990-б, с. 104]. Цим режисер підкреслює, що масток героя-мистецтвознавця давно не живе повнокровно. Добротна на вигляд будівля внутрішньо нестійка й непомітно руйнується. Тому у фіналі Олександр спалює свій будинок, щоб урятувати світ від нещирості й тягара існування, від перебування в рідній, але такій, що стала чужою сім'ї, від лицемірства вимушеного спілкування. Головний герой, змучений духовними роздумами, приносить себе в жертву, щоб знайти й повернути життю його істинний сенс. Духовна енергія Олександра, на відміну від Андрія Рубльова, спрямована, не на творення, а на нещадне руйнування в ім'я здорового глузду, високої ідеї. В епілозі фільму згорілий будинок постає в дивовижній тиші спокою затопленого припливом морського узбережжя і заповнює весь простір кадру. Цей спокій, як і дерево надії і віри, посаджене героєм, – проєкція душі героя, який, читаємо в А. Шопенгауера, «усвідомлює себе в момент найбільшого потрясіння, несподіваного існування після тисячоліття неіснування: він живе лише коротку

мить; а згодом знову слідує в період, що відповідає небуттю, у якому й змушений існувати далі. Серце повстає проти цього». На переконання німецького філософа, «незрілий інтелект не в змозі усвідомити подібний феномен без моторошного передчуття, що час – це щось ідеальне в природі» [Шопенгауер 1993, с. 205].

Режисер і мислитель А. Тарковський, «схильний візуалізувати ті виміри світу та людини, що перебувають за межею свідомості», жив вірою в ідеальний світопорядок, у можливість його існування, «намагаючись осмислити свій підхід до кінематографу в категоріях пластичних кодів» [Зубавіна 2006, с. 178], підтвердження чому слід шукати в поезиці кожного кадру його авторських фільмів. Адже «мистецтво несе в собі тугу за ідеалом і має поселяти в людині надію і віру, навіть якщо світ, про який розповідає художник, не залишає місця для сподівань» [Липков 1991, с. 7].

Сила режисера-учасника, здатного створити та втілити в художній тканині твору оригінальну естетичну програму, яку нещадно випробовує час, прихована не тільки в таланті. Вона міститься ще й в унікальній гармонії світогляду та психології творця, сміливості його самовираження і наполегливості самовиховання, дисципліни пізнання та пошуку, здатності обирати важливі для людства теми, у невичерпній вимогливості до своєї майстерності, в умінні впевнено й неперевершено поєднувати традиційне і нове. «Художникові, – на думку А. Тарковського, – вдається створювати шедеври тому, що він здатний бачити якось пильніше за інших, з радістю чи болем, але перебільшено сприймати світ» [Липков 1991, с. 8]. В авторському кінематографі геній А. Тарковського, терплячи муки сумнівів, прагнув знайти спосіб виразити ті глибинні духовні процеси, які відбувалися в ньому самому під впливом життя, долучаючись до інтелектуального діалогу навколо стрижневих проблем своєї епохи. При цьому від сумнівів можуть бути вільними, на думку К. Зануссі, лише ті митці, чий незначний талант здатний підказати тільки одне рішення, ті, що не знають мук вибору, боротьби хорошого з кращим. На переконання польського режисера, поняття «геній» слід тлумачити не як упевненість у собі, твердість руки і легкість творення. Натомість досконалість генія проявляється із досвіду – апостеріорі, коли в готовому творі відчувається подих необхідності й виникає переконання, що саме він містить гармонію і сенс [Мир 1990, с. 383].

Здавалось би, що може об'єднувати чи то навпаки роз'єднувати творчість визнаного кінематографічним світом режисера-автора А. Тарковського й сучасного німецького кінопостановника Себатьяна Шиппера, який активно рухається в бік авторської режисури? Відповідь проста – зображальна культура фільму, точніше чи не одна з її унікальних складових – рух, що є не тільки «наслідком синтетичної сутності кіномистецтва, а й найважливішою і невід'ємною рисою реальності. Адже рух – це життя. А відтворення в пластичному мистецтві задовольняє основний закон кінотворчості – створення максимальної ілюзії реальності» [Кино 1989, с. 236].

Вадим Юсов – кінооператор, з яким А. Тарковський створив більшість своїх стрічок і який переконаний, що рух у роботі знімального апарата обов'язково передбачає розвиток візуально-асоціативного ряду кінострічки та широкі можливості монтажу, коли поєднання двох кадрів, що стоять поруч, народжує нову,

зовсім іншу якість змісту, згадував, як за допомогою безперервного руху камери створювалось унікальне (як відомо сьогодні) зображення в кінострічках «Андрій Рубльов», «Солярис» та ін. Так, у фільмі «Андрій Рубльов» за допомогою досконаlih (як на той час) засобів знімальної техніки й високої майстерності оператора-постановника здійснювався складний рух кіноапарата для пластичного рішення епізоду, у якому відтворювався політ людини над землею. Операторові в злагодженому тандемі з режисерським рішенням необхідно було безперервно змінювати точки зйомки камери й ракурсу – від крупних планів людей, які метушилились в очікуванні дива, до загального плану, з висоти пташиного польоту, застосовуючи динамічну панораму для зміни тла, фіксуючи ще й точку зору самої людини, котра знялась у небо, її крупний план, призначений відтворити стан її душевного підйому, і, зрештою, раптова руйнація руху як жахливий наслідок падіння. Важливим, на переконання В. Юсова, було те, що й у статичному кадрі фільмовий рух не зникав, а давав відчутти себе внутрішньокадрово. Такого відчуття автори фільму досягали за рахунок легких струменів гарячого повітря, що полишали «вмираючу» повітряну кулю, бульбашок на воді, монотонних звуків. Слушною є думка названого оператора, що використання асоціативних властивостей кінообразу робить непотрібною зйомку інших деталей, пов'язаних із загибеллю людини.

Безперервний рух кіноапарата, а саме рух у нескінченному тунелі міста майбутнього, побачимо й у «Солярисі». У такий спосіб режисер й оператор, використовуючи безперервний стрімкий рух камери, насичений ритмічними, перспективними та світловими змінами, прагнули виразити велетенські масштаби й водночас унікальність рукотворного міста й світу одночасно, загрозу його байдужості, здатної пригнічувати людину, створюючи тим самим художній образ, що мав би емоційне й моральне забарвлення [Кино 1989, с. 237–238]. Цікавими є розмисли режисера й педагога Михайла Ромма (на курсі якого навчався А. Тарковський), який, розмірковуючи про творчість свого учня, зазначав, що ще до певного часу панорама у фільмі, котра здригається, вважалась технічним браком, нині ж панорами досить часто намагаються знімати ручною камерою, яку навмисне змушують «здригатися». Аналізуючи фільм «Іванове дитинство», майстер звертає увагу на те, що в одному з епізодів пробіг героя (лейтенанта) лісом оператор В. Юсов знімав ручною камерою під час бігу. При цьому кожен крок, рух людини знімальний апарат повторював, демонструючи коливальні рухи і тим самим імітував людський біг, так ніби кінокамера стала людиною [Мир 1990, с. 341].

Свої непомірні, на наш погляд, претензії щодо унікальності зображальної культури фільму завдяки безперервному руху кіноапарата, що нескінченно здригається з натяком на так звану документальну стилістику, має й автор фільму «Вікторія» С. Шиппер, що зібрав щедрий урожай нагород 65-го Берлінського міжнародного кінофестивалю. Шокуючи глядача, по суті, візуальною антикультурою, режисер розповідає трагічну й водночас банальну історію «правильної» дівчини, яка зазнала неймовірних страждань, потрапивши в «погану» компанію, мало переймаючись ігноруванням чи не основної мистецької заповіді (що належить А. Тарковському) про те, що художні прийоми не мають бути навмисне акцентованими автором твору, не повинні бути помітними [Тарковский 1990-б,

с. 102]. Актуальне донині підтвердження тому знаходимо у висловленні данського режисера й теоретика кіно минулого століття Урбана Гада, котрий був переконаний, що попри той факт, що жоден сучасний фільм «не може нині обійтись без сильних ефектів, які замінюють слова, показником нерозвиненого художнього смаку є саме використання отих самих ефектів заради самого себе, коли автор уявляє, що дія рівнозначна пригоді» [Гад 1924, с. 10–11]. До того ж, мотивацію молодої піаністки, яка, не вірячи у власні сили, полишає консерваторію та, опинившись у чужій країні, віддає перевагу роботі офіціантки з низькою зарплатнею в дешевому кафе та не прагне реалізувати свої здібності, приміром, у якомусь неформальному музичному гурті, важко оцінювати з точки зору здорового глузду.

Показово, що сумна й, на жаль, неоригінальна історія (що спонукає до численних алюзій) героїні Вікторії і її випадкових знайомих (Зонне, Боксера, Блінкера й Фуса), змушених пограбувати банк, стрімкий і невідворотний розвиток їхніх стосунків, катастрофічна безперспективність яких одразу прогнозована, здається, найменше цікавить постановника. Слідуючи примітивному дванадцятисторінковому сценарію, де актори вдаються до імпровізацій, митець вводить глядача в оману й пропонує «затягнуті незручні діалоги і ніби безцільне недорозвинення сюжету» [Щербина ЭР]. Натомість головна ставка автора-режисера зроблена на «спонтанність» [Горбенко ЭР] і примат мало не хворобливого тандему з оператором-дебютантом, як наслідок, епатажну зображальну форму, вкотре переконуючи в істинності ніцшеанських міркувань, що людський розум іноді й справді не спроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [Ницше ЭР].

Зображальний ряд кінострічки, його «візуальна концепція» [Горбенко ЭР], не тільки шокує, а й підриває довіру глядача до творців у їх потребі (що навіть викликає заздрість) самовиразитись у будь-який спосіб, примушуючи миритися з тим, що «на рівні форми відбувається “розкартинювання” сталої структури» [Алфьорова 2008, с. 21] кінематографічного твору. С. Шиппер, навмисне нехтуючи терпінням глядача, натужно й мало не агресивно намагається змусити його чи то, нудьгуючи, дрімати, чи то терпляче очікувати жаданої розв'язки, чи то апелювати до специфічної природи кіномистецтва з його технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [Черков 2010, с. 129].

Поставивши перед знімальною групою (і передусім перед оператором) складне творче й виробниче завдання – без обману створити фільм одним кадром (начебто творячи засобами операторського мистецтва «пластичний еквівалент кінематографічному образу» [Кино 1989, с. 235]), режисер намагається оточити передбачувані сюжетні повороти й імпровізаційний розвиток характерів ореолом настирливої візуальної загадковості, забуваючи, що «аудиторію не варто приголомшувати атракціями, видаючи їх за суто кінематографічну мову» [Кино 1989, с. 202]. Митець нав'язливо прагне переконати спантеличеного глядача, що ще «модерна доба <...> створила соціокультурні умови для руйнування сталих кордонів у сфері візуального та створення нових зв'язків між елементами зображальної форми» [Алфьорова 2008, с. 21]. Зйомки ручною камерою, метою яких було нібито занурити глядача в документальну реальність, залучити його в таку собі «живу»

дію героїв, які вештаються вулицями міста, через нестійкість і невпинне мерехтіння кінематографічного зображення перетворюються не лише в болісне випробування вестибулярного апарата, а й нескінченне розпізнавання локацій Фрідріхштату, приправлених думками про численні незручності, яких доводиться зазнавати операторові, котрий, обираючи різноманітні точки зору камери (ракурси) і випробовуючи технічні можливості сучасних оптичних систем, «протягом більше двох годин ходить, бігає, літає і їздить на авто разом з акторами, які в реальному часі перебувають в образах» [Генинг ЕР].

У контексті нашого аналізу відзначимо, що документальний стиль зображення сам по собі ще не гарантує художньої достовірності кінострічки – його ідей, конфліктів, образів, характерів. Звісно, режисерові в тісному тандемі з оператором необхідно творчо використовувати такі відомі ознаки документальної стилістики, як композиційна незавершеність зображення, несподівані ніби «непередбачені» світлові ефекти (як-то контрасти світлотіні, «засвітлення», відблиски тощо), надзвичайна рухливість і розкутість знімального апарата, навмисна «невибудуваність» кінематографічного матеріалу, відсутність ретельно продуманих мізансцен, щоби створити на екрані відчуття природності життєвої течії. Однак можемо констатувати, що в тому то й справа, що у визначних митців зображальна стилістика завжди не лише тривалий час «виношена», глибоко продумана й організована, але певним чином вистраждана, тому й не здається штучною.

Ставши як глядач співучасником режисерсько-операторського експерименту, котрому з усіх сил хочеться опиратися, частково погоджуємося з думкою Є. Ухова, на переконання якого безперервний кадр дійсно «створює жорсткі тимчасові рамки, звужує горизонт можливостей гри з планами, позбавляє спрощених і стандартизованих «вісімок» та інших кінематографічних штампів» [Ухов ЕР]. Однак заради чого? Щоби, героїчно презнявши стрічку тричі «без штампів», зрештою, констатувати прикрий факт, що у ХХІ столітті «все це має вигляд кустарний, але чарівний» [Горбенко ЕР], що «цікавий і вражаючий кінематографічний експеримент, який, безперечно, вдався, як досвід, але не зовсім склався як гостросюжетний фільм» [Беликов ЕР]?

Укотре звертаючись до унікальної зображальної культури фільмів А. Тарковського, пригадаємо одну з останніх найскладніших сцен (що без жодної монтажною склейки триває шість хвилин екранного часу) «Жертвопринесення», зняту встановленою на автомобілі камерою, котра неухильно слідує за героєм у момент підпалу будинку. Цей кадр, на переконання французького режисера Кріса Маркера, не був примхою режисера-віртуоза, оскільки в ньому митець досягнув присутності всіх чотирьох стихій: зіткнення землі й води, навмисно розпаленого вогню та велетенського простору, що кінематографічною мовою не випадково називається «повітряним». Таким чином, зйомки цієї сцени численними короткими кадрами (об'єднаними згодом у монтаж) з нижнього ракурсу, імовірно, спотворили би єдине авторське ціле, що й обумовило необхідність фільмувати цю сцену одним монтажним шматком, де встановлена на машині суб'єктивна камера постає питанням не морального, а метафізичного плану [Маркер ЕР].

Повертаючись до стрічки «Вікторія», відзначимо, що, вказавши у фінальних титрах передовсім ім'я оператора Стурла Брандта Гревлена, режисер С. Шиппер ніби добровільно усувається від авторства і презентує своєрідну зображальну антиформу авторського фільму, яка, на жаль, повністю поглинає зміст, глибини якого, власне, і не вистачає цій кінороботі. Тож виходить, що «конкретна, індивідуальна неповторність події набуває банального змісту тому, що йому надано тривіальної насильницької форми». При цьому глядачеві доводиться мало не примусово торкатись уявної «стелі» думки режисера [Тарковский 1990-б, с. 101]. Такий режисерський підхід до поняття «авторська кіноформа» призводить до мимовільного (чи навпаки запрограмованого) зміщення акцентів кінострічки у фіналі. Адже замість смутку про марно втрачені людські життя, деякого співчуття до нехай і негативних персонажів, які так легковажно віддали себе на поталу наглої смерті, нехтуючи «посередництвом між Богом і світом Логоса» [Алфьорова 2008, с. 13], глядач залишається байдужим до цілого спектру емоцій, пропонувананих екраном: ейфорії, страху, ніжності, паніки, стриманості [Горбенко ЭР]. Натомість він відчуває неймовірну радість полегшення від того, що затяжний мистецький експеримент, у якому «концепція смерті автора знаходить вельми своєрідне переломлення», де «режисер помер, хай живе оператор!» [Горбенко ЭР], нарешті припинився, не обминувши при цьому актуальну проблему «ідентифікації камери» щодо того, чию точку зору вона все ж таки здатна й повинна виражати – автора, героя чи глядача? Так, приміром, на переконання С. Герасимова, одного з відомих режисерів і педагогів ХХ століття, пріоритет у кінематографічному зображенні має належати авторському погляду, оскільки саме він завжди залишається суб'єктом дії, тоді як «справжнє диво кіномистецтва полягає в тому, щоби глядач не помічав авторської присутності, а все, що ставалось на екрані, відбувалось ніби саме собою, ніби без авторської участі, однак насправді розвиток дії постійно диктує позиція автора [Кино 1989, с. 198].

Розвиваючи наші розмисли стосовно зображальної культури авторського фільму, укотре наголосимо, що, коли йдеться про неповторність авторської моделі в кіномистецтві, кожен автор дивиться на світ унікально, як, власне, і презентує його, адже кадри з їхніх фільмів легко відрізнити з-поміж інших. Можливо й не всі, але більшість. «Коли я задумую черговий фільм, то уявляю світ, у якому буде відбуватися дія», – вказує один із яскравих представників авторського кіно Вес Андерсон [Нелепо ЭР]. При цьому авторський стиль для глядача починається з візуального сприйняття кінострічки, а отже, з операторської роботи – тобто, з того, що глядач бачить й одразу сприймає. Так, приміром, в екранних роботах американського кінорежисера В. Андерсона такий підхід виражається в симетричній композиції, що є нібито порушенням правил побудови кадру, але його фільми (зокрема культові «Готель “Гранд Будапешт”», «Королівство повного місяця») хочеться передивлятися передовсім саме завдяки такій композиції кадру. Звісно, що в цьому режисерові-авторі допомагає оператор-постановник, проте його робота працює на режисерський задум, сприяє авторському самовираженню. Як, приміром, симетрична композиція кадру працює на створення атмосфери лялькового будиночка в кінострічках В. Андерсона, котрий також створює об'ємну анімацію, тобто лялькові мультфільми, й адаптує своєрідний анімаційний

стиль в ігровому кіно. В одному з інтерв'ю режисер зазначав, що всі його фільми так чи інакше – особисті, від початку до кінця. Митець не ставить перед собою мету дослідити якийсь конкретний аспект своєї особистості, однак кожен раз виходить по-новому. Так, приміром, незважаючи на те, що кінострічку «Королівство повного місяця», кінокритики назвали «спогадом про фантазії» сам митець вбачає в означеній роботі лише загальні власні емоції [Нелепо ЭР].

Здається, що кожен яскравий автор створює свій власний Всесвіт і його фільм – це лише маленька частинка, віконце, через яке дозволяють зазирнути глядачеві. Таке враження складається унаслідок сприйняття і творчого відображення того, що оточує автора, адже він не може брати творчий задум нізвідки, а черпає ідеї з реальності й того, як сам на неї реагує. Наприклад, японський режисер-мультиплікатор Хаяо Міядзакі чи не завжди зображає у своїх фільмах міфічних істот – духів-охоронців дерев, гір, річок. Адже в релігійній культурі синтоїзму, базованій на анімістичних віруваннях давніх японців, об'єктами поклоніння котрої є численні божества й духи померлих, панує глибока пошана до природи, що й відображено в анімаційних картинах Х. Міядзакі. Формулюючи основні позиції авторського кредо, митець вказував, що дитячі душі успадковують історичну пам'ять попередніх поколінь. Згодом, коли вони починають дорослішати, пам'ять, що дісталася їм, стає все більш недосяжною, а тому режисер прагне створити фільм, здатний розбудити в людях цю пам'ять, що своєю чергою дасть йому можливість померти щасливим [Правила ЭР-б]. Більш характерним прикладом авторських уподобань у відтворенні світу є тема авіації, як, приміром, у його кінороботах «Порко Россо» і «Вітер дужчає», що певним чином є відтворенням тези самого режисера про те, що вся краса світу легко може поміститися в голові однієї людини [Правила ЭР-б]. Захоплення Х. Міядзакі авіацією помітне навіть у тому, що свої кінострічки режисер створює на студії «Ghilbi», заснованій постановником 1985 року, що відображає назву італійського розвідувального літака.

Зображальна культура авторської кіномоделі світовідтворення іспанського режисера Педро Альмодовара спирається на фемінність і прояви жіночого в культурі. Формулюючи основні принципи авторської режисури, майстер зазначав: «Кінематографу можна навчитися, але не можна навчити. Тут дуже мало правил, які можна швидко засвоїти. Усе інше – це твій погляд на історію, яку ти розповідаєш. Різниця між двома фільмами – у точці зору режисера. Це питання моралі» [Правила ЭР-а]. Тож основою чи не всіх його стрічок є саме жінка: вона головний герой його кіноробіт, навколо жінок і їхніх переживань постановник вибудовує сюжет, композицію кадру, адже жінок, зазвичай, і обговорюють у кадрі. Із фільму у фільм П. Альмодовар намагається зрозуміти жінок: якщо центральним персонажем виступає чоловік, то він може бути трансгендером, який намагається перетворитися на жінку всіма доступними методами й засобами і який, як правило, постає жіночнішим за жінку. У кінокартинах П. Альмодовара відсутня природна жіночність – така, яку ми звикли називати нормальною. Через не найкращі спогади про дитинство в католицькій школі в його роботах існує лише гіпертрофована жіночність, так само як і перебільшені переживання жінок з тих чи інших причин. «Я стаю фахівцем із жінок, – вказує режисер. – Я слухаю їхні розмови в автобусах і в метро, я висловлюю себе через них» [Правила ЭР-а].

Продовжуючи наші міркування, зазначимо, що у фільмах П. Альмодовара причиною для збурень (чи навіть божевілля, як, приміром, у «Жінках на межі нервового зриву») є чоловіки, що, на переконання самого режисера-автора, «приречені все своє життя грати роль мачо» [Правила ЕР-а]. Проте цю «причину» автор зобразив як своєрідну «тінь», що не займає значного екранного часу. Винятком є фільм «Поговори з нею», де головні героїні перебувають у комі, а їхні кохані виходять на перший план – але, знову ж таки, чоловіки обговорюють жінок, думають про них, чоловічі дії, помисли спрямовані на осмислення жінки і співпереживання їй. Фільм не дарма має назву «Поговори з нею», адже чоловіки (Беніньо й Марко) намагаються всіма силами вивести з коми своїх коханих.

Примітно, що навіть коли жінки не в кадрі, дія все одно обертається навколо них. У фільмі «Шкіра, у якій я живу» також головними героями нібито є чоловіки, однак їхнє життя обертається навколо однієї жінки. Крім того, чи не в кожній екранній роботі П. Альмодовара наявна тема гіпертрофованої жіночності, що переважно проявляється в стосунках жінок і чоловіків (або чоловіків, які хочуть стати жінками й перебільшують свої власні жіночі риси). У кінороботі «Джульєтта» акцент зміщено на стосунки матері й доньки. Аналізуючи кінострічку, можемо зробити висновок, що жінка не може нехтувати своєю дитиною, переживаючи через чоловіка. Отож тема жінки залишається у фільмі майстра, але переходить в іншу якість і площину.

Показово, що зображальна культура стрічок митця відрізняється перебільшенням кольору кадру: більшість з них яскраві, кожен кадр у кінороботах П. Альмодовара (особливо в ранніх) постає як калейдоскоп щонайяскравіших барв. В одному з інтерв'ю режисер, розкриваючи таємниці своєї творчої лабораторії, вказував, що «завжди цікавився естетичною частиною своїх стрічок», а фільмуючи, зазвичай, поводить ся «як художник, який творить у тривимірному просторі». Прикметно, що реалізація задуму розпочинається в митця з ретельного вибору забарвлення підлоги в широкій палітрі кольорів і відтінків. Надалі настає черга вибору обарвлення, фактури, форми меблів відповідно до кольору підлоги. Коли запрошують акторів, режисер сам одягає їх «у різні речі, постійно пробує варіанти», що робить його «незручним» у співпраці з асистентами та артдиректорами [Бассе ЕР]. Відзначимо, що у своїх пізніх роботах майстер уже не настільки зловживає кольором, проте яскраві елементи в кадрі завжди є. Сам же режисер зауважував, що його фільми – це його спадщина у всіх сенсах: у фінансовому, в емоційному та в художньому; це частина його життя, і, коли він починає писати сценарій, вони вже присутні в авторській уяві [Ривера ЕР].

Підбиваючи підсумок нашого дослідження в цьому підрозділі щодо специфіки зображальної культури авторського фільму (вивчення окремих аспектів цієї проблеми розпочато в наших попередніх наукових текстах [Погребняк 2012; Погребняк 2014-е; Погребняк 2015-а; Погребняк 2015-г; Погребняк 2017-б]), погодимося з українською дослідницею З. Алфьоровою, котра переконана в тому, що оскільки «домінування візуальної культури після Другої світової війни вже ніхто не ставить під сумнів» [Алфьорова 2009, с. 166], то в зображальній культурі кожного авторського фільму презентовано саме той сегмент дійсності, що цікавить режисера-автора, котрий, витягуючи зі світу іноді огидні, страшні й таємничі

складові, у такий спосіб виражає власне ставлення до тих явищ, до яких він виявляє невідомий інтерес і водночас здійснює «спроби глибокого саморозкриття» [Феллини 1968, с. 55]. Таким чином, відтворення світу в авторських моделях свідчить про те, що лише зрідка режисер-автор документально відображає реальність – натомість він обробляє її відповідно до власного світосприйняття та світовідтворення. У цьому контексті доцільно звернутись до міркувань А. Тарковського, котрий, сповідуючи в авторській творчості принцип «невип'ячування» режисерських прийомів і знахідок (як ознаки стилістики кінопостановника) і таких, що призводять до двозначності й шкодять режисурі, у власному аналізі фільму «Дзеркало» згадував, що намагався в тандемі з оператором показати в максимально делікатній формі зняті ледь помітним рапідом проходи героїні в типографії, не бажаючи при цьому навмисне підкреслити певну думку. Прагнучи викликати глядацьку напруженість, режисер волів, щоби глядач не помітив тих засобів, які викликають її, щоби спочатку в нього виникло невизначене відчуття дивності того, що відбувається, а стан же героїні розкрився лише згодом. У такий спосіб майстер жадав виразити стан душі героїні, не вдаючись до акторських засобів. Майстер був переконаний, що в разі, коли глядачі не розмірковують про причину, яка змушує режисера використовувати той чи інший план, він схильний вірити в реальність того, що відбувається на екрані, здатний довіряти художникові в його начебто «спостереженнях» за життям. Якщо ж глядач спроможний упіймати постановника «за руку, розуміючи навіть й заради чого останній вживає чергову “виразну акцію”, тоді він припиняє співпереживати тому, що відбувається на екрані й починає відчужено судити задум і його реалізацію» [Тарковский 1990-б, с. 101–103]. Слушною в цьому контексті є і думка В. Сидоренка, котрий вказує, що «сучасне візуальне мистецтво по-новому акцентує роль і позицію художника (автора), не роблячи “професійне авторство” певним імперативом». Практик і теоретик мистецтва переконливо доводить, що можливість формувати будь-які «естетичні об'єкти» за рахунок розповсюджених технологій практично має кожний, і в гонитві за перемогу в цьому змаганні «професійний автор» стає стурбованим заручником збереження, примноження та увічнення художньої форми як такої [Сидоренко 2016, с. 136].

3.4. Авторська творчість в екранному і сценічному просторі

Режисура як унікальний різновид художньо-естетичної діяльності дає можливість творчій особистості реалізуватись як авторові. Зважаючи на те, що саме «автор володіє, розпоряджається та керує художньою мовою в певному виді мистецтва, використовуючи його для формування образної системи мистецького твору» [Грабарчук, Медведева 2018, с. 51], у процесі режисерської творчості має бути створений новий твір – кінофільм або ж вистава, базовані на сценарії чи п'єсі. Проте чи буде кіно- або театральна постановка справді новим авторським твором, багато в чому залежить від того, наскільки потужним енергетичним і духовним центром стане режисер, виявляючи свій творчий потенціал у побудові тонких взаємозв'язків усіх учасників творчо-виробничого процесу [Ніколаєнко 2012, с. 4].

При цьому очевидним є той факт, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не може бути обмежений тільки екраном або ж сценічним майданчиком. Кращі твори постмодерної видовищної культури, у яких відтворено перцептивні й культурні пласти інформації [Алфьорова 2016-а, с. 4], часом свідчать про універсальність режисерської професії, що дає змогу талановитим митцям реалізуватись як у кінематографі, так і в сценічному мистецтві, виявляючи себе в авторському плані. Слушною в цьому контексті постає думка Кшиштофа Зануссі, котрий, однаковою мірою реалізований як у театрі, так і в кіномистецтві, застерігає від того, що «роботу над фільмом важко порівняти з іншими мистецтвами, адже інвестиції в кіновиробництво незіставні з вартістю постановки спектаклю або видання книги. Тому автор, мало затребуваний, повинен або перестати бути автором і робити тільки фільми на потребу, або гордо замовкнути, щоб не дати людям можливості переконатися, скільки вони втрачають без його творінь» [Zanussi 1994, s. 66].

Нагадаємо, що постійний взаємовплив і взаємодоповнення театру й кіно, їх активне та плідне зближення нині все більше ускладнює проведення своєрідного «водорозділу» між цими видовищними видами мистецтва, що однаково успішно використовують виражальні засоби одне одного. На думку ж одного із сучасних кіно- й театральних режисерів-авторів Кирила Серебреннікова, у театрі, у який вкладають менше коштів, постановник відчуває більшу свободу для експерименту. Проте через певну «відсталість» свідомості театрального глядача в сценічному мистецтві складніше вдаватись до радикальних режисерських засобів у роботі над виставою. До того ж, театральний принцип «тут і тепер» іноді спрацьовує не на користь спектаклю, котрий у разі його несприйняття публікою може швидко зникнути зі сцени. Натомість для будь-якого радикального фільму завжди знайдеться фестиваль, де його можна продемонструвати [Матизен 2013-б, с. 606].

Досліджуючи особливості авторської режисерської творчості в театральному й екранному мистецтві, звернемося до праці Наталії Владимирової «Адольф Аппіа: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше», що нібито опосередковано стосується наших наукових розвідок, проте дотична до проблеми специфіки сучасних оперних постановок, здійснених кінорежисерами, представниками різних авторських моделей. Тож, вивчаючи доробок швейцарського режисера, який належав до кола радикальних реформаторів західноєвропейської театральної культури межі XIX–XX століть і завзято розвивав власні естетико-художні концепти, а також активно включався до діалогу з філософсько-мистецтвознавчою думкою свого часу, дослідниця звертає увагу на те, що митець робив особливий акцент на значущості активного внутрішнього життя художника, наголошував на тому, що музика слугує вираженням людської душі, і, що найважливіше, крок за кроком наближався до мало не цілковитого ототожнення художнього твору з його автором [Владимирова 2009, с. 274–275]. Поживок для розмислів дає твердження режисера-новатора, що «твір драматичного мистецтва – єдиний твір мистецтва, що зливається зі своїм автором. Поема повинна бути прочитана, живопис, скульптура – побачені, музика – почута, твір драматичного мистецтва живе, автор його оживлює. Автор його висловлює, володіє ним і споглядає

його одночасно» [Аппиа 1993, с. 91]. На наше переконання, міркування митця дають підстави розглядати творчість таких кіномайстрів, як Л. Вісконті, І. Бергман, А. Вайда, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндер, М. Форман й А. Тарковський крізь призму авторської сценічної режисури.

Авторська фільмова творчість Лукіно Вісконті, який стояв біля витоків італійської моделі авторського кіно, базованої на кінематографічних здобутках неореалізму, давно стала предметом численних наукових розвідок. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавці) приділили тому факту, що в часи зародження та розквіту неореалізму відбулося становлення митця і як театрального режисера. «Зруйнована війною Італія, – вказує І. Зубавіна, – постає ідеальною декорацією світу, у якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм – напрям, украй стурбований пошуком втраченої реальності» [Зубавіна 2006, с. 109]. Що ж до розвитку тогочасної театральної культури доречними є розмисли Ю. Лотмана, котрому цікаво простежувати, як італійський неореалізм рухався в боротьбі з театральною помпезністю до повного ототожнення мистецтва й позахудожньої реальності. Учений акцентує на тому, що активні засоби неореалізму завжди були своєрідними й у чомусь жорсткими «відмовами», як-от: відказ від стереотипного кіногероя і типових кіносюжетів, професійних акторів, від монтажу й «залізного» сценарію, від побудованого діалогу, від музичного супроводу тощо [Лотман 2008, с. 118].

Отож 1945 року багатообіцяючим сценічним дебютом Л. Вісконті (який на той час уже створив свою першу кінострічку «Одержимість») стала вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто, у якій, як і в авторських фільмах митця у подальшій творчості, вражало «опрацювання візуального ряду» [Зубавіна 2006, с. 138]. Показовим для розвитку потужної авторської особистості був той факт, що, попри незначний творчий досвід, період з 1945 до 1949 року був досить плідним для молодого театального постановника. Невипадково саме «від театру кіно запозичує майстерність режисури й акторську гру» [Агафонова 2008, с. 5]. До того ж, молодий тоді режисер-автор, набуваючи досвід у постановці сценічних творів і співпрацюючи з відомими художниками, які самі по собі були яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффреллі), презентував на різних сценах Італії п'ятнадцять драматичних вистав («Жахливі батьки», «Друкарська машинка» Ж. Кокто, «П'ята колона» Е. Хемінгуея, «Антигона», «Еврідика» Ж. Ануя, «За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Адам» М. Ашара, «Тютюнова дорога» Д. Кіркланда за Е. Колдуеллом, «Одруження Фігаро» П. О. Карон де Бомаше, «Злочин і кара» Г. Баті за Ф. Достоєвським, «Скляний звіринець», «Трамвай “Бажання”» Т. Уільямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Кессіда» У. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі). В означених роботах майстер, демонструючи широке, творче розуміння реалізму [Вісконті 1986, с. 12] і, сміливо відштовхуючись від основних принципів кінематографічного неореалізму (як-от прагнення хронікальної документальності та художньої образності, що впливає з побутової вірогідності), активно й настирливо впроваджував принципи театального натуралізму, попри галасливі дорікання критиків, що вбачали в понятті «натуралізм» свідоме прагнення режисера до справжності фактур, до максимальної достовірності обстановки і речей на сцені. Л. Вісконті, усвідомлюючи,

що національна сцена, котра завжди вирізнялась талантами окремих акторів, уже з початку ХХ століття (через різні причини) відставала від розвитку європейського театру [Висконти 1986, с. 12–13], презентував нову своєрідну театральну естетику й у такий оригінальний спосіб значним чином вирізнявся серед постановників сценічних творів того часу.

На наш погляд, поживок для розмислів дають спроби Л. Висконті окреслити відмінності між екранною режисерською творчістю і сценічною (котрі він презентував у статті «Досвід режисера на сцені і на зйомках», опублікованій в авторитетному римському виданні «Cinema e teatro» 1957 року), які майстер передовсім вбачав у ставленні й використанні літературного першоджерела – п'єси чи то кіносценарію. Тож, на переконання митця, у кінематографічній діяльності найчастіше той, хто ставить фільм, і виявляється єдиним його автором. Оскільки покадрова розробка того, на що, зрештою, може перетворитися завершений твір, розпочинається заздалегідь, що й зумовлює стосовно першоджерела (літературного сценарію) низку радикальних змін. Свою позицію Л. Висконті аргументував тим, що, працюючи над сценарієм, він часто знімав фільми, котрі докорінно відрізнялися від пропонованого сценаристами тексту й поставали на екрані чимось інакшим, новим порівняно з матеріалом, первісно заданим на папері.

Розвиваючи міркування щодо відмінностей екранної та сценічної режисерської діяльності, художник вказував на те, що театральний постановник має усвідомлювати недоторканність тексту п'єси й ставитися до нього максимально обережно, трепетно, з повагою. На противагу вказаному вище драматургічному матеріалові кінематографічний текст, принаймні до того моменту поки він остаточно не реалізований на екрані, у самого Л. Висконті ніколи викликав поваги чи благоговіння. Тож митець вільно поводився зі сценарієм, докорінно його перероблював, відповідно до власного сприйняття реальності [Висконти 1986, с. 215–216].

У складні повоєнні часи митець, докладавши чималих зусиль, зумів сформувати власну трупку з правом працювати на кону римського театру «Елізео», що, проіснувавши близько дванадцяти років, став чи не одним з перших італійських режисерських (а отже, авторських) театрів, що витримав випробування часом. Пізніше в спогадах майстер відзначав: «Якщо відволіктися від нашого кінематографічного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм до тих пір, допоки це було можливо» [Висконти 1990, с. 393].

Відзначимо, що Л. Висконті був, по суті, своєрідним реформатором італійського театру, узявши на озброєння досвід В. Немировича-Данченка та К. Станіславського. Адже, борючись не лише за пунктуальність публіки (як-от заборонивши її з'яву в глядацькій залі після підняття завіси), а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився (ніколи не пожалкувавши) від послуг суфлера. Митцеві, що, збільшивши кількість репетицій (іноді доводячи їх число до шістдесяти), узвичаїв генеральні прогони вистав без публіки, відмінив вихід виконавців на аплодисменти між актами [Висконти 1986, с. 11], вдалося, перевиховати низку акторів нового покоління (серед яких Ріна Мореллі, Паоло Стоппа, Марчелло Мастроянні й ін.), які, не потребуючи роботи із суфлером, разом з режисером створювали ту плодотворну сценічну атмосферу, що уможливлювала народження вистави як унікального

цілісного мистецького твору. Свої новації режисер-автор, котрий з величезною повагою ставився до акторів, пояснював так: «Я проводжу дуже довгі читання п'єси за столом. Якщо потрібно, до 10–15 днів: це репетиції, під час котрих кожний вживається у свою роль й у свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи, перекроюючи, доводячи до блиску. Я надаю акторам свободу ґрунтовної роботи над роллю, спрямовуючи її в необхідне русло. Це вселяє в актора віру в себе, тобто дає йому можливість оволодіти роллю, звільняє від комплексів, якщо вони в нього є, від боязкості, якщо вона йому заважає. Коли ми переносимо репетиції на сцену й розпочинаємо роботу над мізансценами, тобто починаємо пересувати наших персонажів, знаходити їм потрібне місце, актори вже так освоїлися зі своїми ролями, що їм уже не потрібен суфлер. На цей час кожний знає свою роль напам'ять. Така робота вселяє у виконавця впевненість» [Висконти 1990, с. 405].

Поєднуючи роботу в кінематографі й театрі, Л. Висконті запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижну пластичність, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт і тим самим надавали виставі максимальної правдоподібності. З огляду на відмінності в роботі театрального й кіноактора варто звернутися до статті Л. Висконті «Досвід режисера на сцені і на зйомках», у якій майстер, порівнюючи означені види діяльності, вбачає в них несуттєву різницю, проте вказує на різні засоби творення сценічного та кінообразу й дистанціювання щодо глядача. Аналізуючи специфіку акторства в театрі, режисер-автор акцентує на тому, що робота постановника та виконавця над роллю розпочинається з поглибленого вивчення ними тексту. При цьому, на переконання майстра, власне постановча сценічна частина режисури розпочинається лише тоді, коли актори, скеровані режисером-порадником і помічником, повністю «звільнившись» від власної індивідуальності, вжилися у своїх персонажів і зжилися з ними. У статті «Бачити більше, ніж передбачити», опублікованій у виданні «La Table Ronde», митець, аналізуючи роботу з актором (у якому вбачає своєрідний початковий матеріал) у процесі кіновиробництва, вказує, що сама присутність, манера поведінки, вимовляння реплік виконавцями підказують режисерові, у який спосіб він має доповнювати ретельно продуманий і вивірений заздалегідь кадр, тим самим уникаючи надуманості кінопостановки [Висконти 1986, с. 216–226].

Постаючи одним з основоположників режисерського театру в Італії [Висконти ЕР], де особлива увага приділяли виконавській пластиці, майстер відзначав: «Актори драматичних театрів до недавнього часу були намертво прив'язані до стільця, до крісла, стола віковичної “театральної вітальні <...>. Я їх примусив зрушити з місця, пересуватися, танцювати. Сучасна вистава тяжіє до танцю не як до естетичної форми, а як до “розкутого” руху. Можливо, епоха Ібсена й Чехова вже закінчується і перед нами відкривається нова – епоха театру, у якому персонажі будуть розкриватися більш повно, природно й щиро» [Висконти 1990, с. 393].

Вибудовуючи фільм за фільмом свій власний авторський кіносвіт, Л. Висконті не пориває зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалось з театру, передовсім оперного.

А тому невдовзі після виходу кінострічки «Найкрасивіша» (1951), де чи не вперше змінювалось класичне для неореалізму співвідношення між художником і матеріалом [Висконти 1986, с. 125], митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» (1954) Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала, тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до означеного театру, для якого його батьки були покровителями. Поживок для розмислів дає той факт, що, здавалось би, логічним у постановці оперних вистав для майстра, який уже прославився як натхненник неореалізму в кіно, було би звернення до опери з метою її реформації. Проте Л. Висконті вчинив навпаки: він «не тільки зберіг усі умовності оперного спектаклю, але звів їх до рівня усвідомленого стилю, очищеного від рутини штампів і доведеного до естетичної досконалості. Стверджуючи провідну роль музики й співу та підпорядковуючи їм усі інші компоненти своїх вистав, він слідував основній традиції італійської опери XIX століття [Висконти 1986, с. 27].

Нагадаємо, що саме з оперної постановки «Весталка» розпочинається тісна й плідна співпраця майстра зі співачкою Марією Каллас, у таланті котрої унікально поєдналися дивовижної краси голос і драматичний дар. Із цією виконавицею було створено вистави «Сомнамбула» Вінченцо Белліні, «Травіата» Джузеппе Верді, «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Крістофа Віллібальда Глюка, у яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможлиблювала творення художнього образу за допомогою виражальних засобів кіно. Показово, що постановка «Травіати» митцем (котрий первісно все ж таки залишався кінорежисером, проте спромігся створити навдивовижу точні і яскраві музично-драматичні образи на сцені) виявилась найвизначнішою подією в музичному житті 1950-х років.

Вишукана зображальна культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Висконті тонко відчував, як «кіно, запозичуючи в музики звукове начало, перетворює та ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і, власне, музичний компоненти» [Агафонова 2008, с. 6]. Тож надалі режисер, творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, стихію яких він активно вбирав, знову звертається до кінематографічної творчості, фільмуючи 1954 року складну «костюмну» (у чомусь театральну) постановку «Почуття» (що стає своєрідним прологом до оперних робіт митця), неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі. Показово, що майстер навмисно розгортає дію в першому ж епізоді кінострічки в оперному театрі «Феніче», на сцені якого дають «Трубадура» Д. Верді. При цьому у вказаному фільмі, як зазначає в роботі «Назустріч Висконті» В. Ашер, «точка зору авансцени» дає змогу режисерові в потрібний момент з гідністю оголити не лише лицевий, але й зворотний бік усього того, що сприяє розвитку драми [Висконти 1986, с. 134].

Літературознавець і культуролог Ю. Лотман у роботі «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики», аналізуючи кіно- й сценічну творчість Л. Висконті, зокрема фільм «Почуття», вказував, що відірваний від контексту кінотвір вражає своєю театральністю та навмисне відкритим режисером-автором оперним драматизмом (як-то: кохання, ревності, зрада, смерть, що приходять на зміну одне одному), відвертою примітивністю сценічних ефектів й архаїчністю режисерських прийомів.

Проте, як підкреслює вчений, у контексті загального руху мистецтва, у поєднанні з фільмом «Земля дрижить» такий режисерський хід отримує інший зміст. Розвиваючи далі свої міркування, дослідник доводить, що так зване мистецтво «оголеної правди», яке прагне звільнитись від усіх видів художньої умовності, потребує для сприйняття величезної культури, оскільки демократичне за ідеями таке мистецтво стає надто інтелектуальним щодо його мови й часом змушує невідготовленого глядача нудьгувати. Водночас Ю. Лотман висловлює припущення, що боротьба із цим призводить до поновлення прав свідомо примітивної, традиційної, але близької глядачеві художньої мови. Учений переконаний, що оскільки в Італії комедія масок та опера – це ті види мистецтва, чия традиційна система умовності є зрозумілою та близькою наймасовішому глядачеві, то й кіномистецтво, сягнувши межі природності, звернулося до умовної примітивності таких художніх мов, котрі були знайомі глядачеві з дитинства [Лотман 2008, с. 166] .

Витончений музичний ряд кінострічки «Почуття» не випадково належить видатному композиторові ХХ століття – Ніно Рота, з яким Л. Вісконті співпрацював не лише в кіно («Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо-70», «Леопард»), але й у численних театральних постановках. Адже давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, сприяють появі сузір'я талановитих творчих особистостей.

Виношуючи черговий кінематографічний задум, майстер неодноразово зміг зачарувати вибагливу театральну публіку. Отож одну за одною від здійснив успішні постановки творів Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» та ін.), Г. Доніцетті («Герцог Альба»), співпрацюючи з Фестивалем двох світів у місті Сполето, Віденською державною оперою та Лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що, поставивши 1958 року спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Л. Вісконті відчув у собі здатність ще глибше розкрити свій талант, а тому вперше спробував свої сили як оперний сценограф, адже був не лише режисером, але й режисером-сценографом, безпосереднім автором оформлення численних своїх спектаклів («Жахливі батьки», «Друкарська машинка», «Адам», «Шинкарка», «Горнило», «Фрекен Юлія», «Купець зі Смирни», «Двоє на гойдалці», «Аріальда», «Вишневий сад»). Поза цим фактом складно пояснити висоту зображальної культури всіх його кінематографічних і сценічних робіт [Висконти 1986, с. 14]. Потужний сценографічний талант Л. Вісконті блискучого творення візуальних образів з усією силою розкрився в таких оперних постановках, як «Герцог Альба», «Диявол у саду», «Травіата», «Весілля Фігаро», «Фальстаф», «Кавалер троянди», «Симон Боканера», де майстрові довелося певним чином відсторонитись від неореалістичних установок.

Здійснюючи активний творчий пошук авторських виражальних засобів на сцені оперних театрів, режисер не полишив роботу й у драматичному театрі, де з'явилися його постановки «Смерть комівожера» (1952), «Вигляд з мосту» (1958) А. Міллера, «Три сестри» (1952), «Про шкоду тютюну» (1953), «Дядя Ваня» (1955) А. Чехова (до якого в майстра було особливо шанобливе ставлення), «Шинкарка» (1952), «Купець зі Смирни» (1957) К. Гольдоні, «Медея» (1953) Еврипіда, «Фрекен Юлія» (1957) А. Стріндберга, у яких, на жаль, натуралізм, декларований митцем, який ніколи не боявся ризикувати, набув дещо хворобливого фізіологічного відтінку. Так, приміром, досить скупі в архітектурному плані та стримані у вишуканості

кольору виставу «Шинкарка», що стала певним розчаруванням для театральної публіки, звинуватили в надмірній правдоподібності «декорації» (створеної за ескізами самого режисера) провінційної траторії. Постановка «нагадувала сучасний неореалістичний фільм, де основний акцент зосереджений на психологічній достовірності, багатій на деталі, природній і тонкій акторській грі» [Вісконти 1986, с. 22].

1959 року режисер вдався до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани 1960 року й мала не тільки шалений успіх у глядачів, але й стала лауреатом численних нагород. Її глибоко вивчали дослідники творчості митця [Вісконти ЕР]. При цьому цікавим, наш погляд, є той факт, що 1961 року виконавця однієї з головних ролей у вказаній вище кінострічці Алена Делона (а також майбутню кінозірку Ромі Шнайдер) майстер запросив до участі у виставі за п'єсою Д. Форда «Шкода назвати її розпусницею», котру попри титанічну підготовчу та репетиційну роботу режисера (що виступив ще й сценографом) і наявність прекрасного акторського ансамблю (у складі В. Тесьє, С. Монфор, Д. Сорано) не оцінила публіка й фактично проігнорувала критики. Імовірно, причиною тому стало залишення режисером поза увагою того, що «світ, про який розповідає твір, сам прибирає вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що автор обертається на актора» [Юджін-Ріпун 2015, с. 15].

Пізніше Л. Вісконті, не пориваючи з кінематографом, здійснює нові сценічні постановки: «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), у перерві між якими працює над фільмом «Леопард» (1963). Потому виходить ще кілька його стрічок: «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965), «Сторонній» (1967), «Загибель богів» (1969), де «час проникає в художню тканину фільмів майстра крізь проєкції історичних катаклізмів на буття окремої людини, а також через твори інших мистецтв, насамперед акустичних» [Зубавіна 2009, с. 138].

Здається не випадковим, що Л. Вісконті, фільмуючи стрічку «Леопард» (що стане переможцем Каннського фестивалю 1963 року й сягне вершин кіномистецтва), розкриває свій талант ще і як автор лібрето, а також (уже звично для себе) виступає як режисер і сценограф опери «Диявол у саду» сучасного італійського композитора Франко Манніно, з яким співпрацює і в кіно (зокрема у фільмах «Найкрасивіша», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний»). Робота над фільмом «Туманні зірки Великої ведмедиці» (майбутнім здобувачем Золотого лева Венеційського фестивалю), не завадила майстрові одночасно продовжувати співробітництво з театрами. А тому 1964 року митець, маючи значний авторитет у театральному світі, приймає запрошення двічі поставити оперу «Трубадур» Д. Верді та працює з різними творчими колективами в Ла Скала та Ковент-Гардені. Тому самого року на сцені Римської опери майстер, укотре випробовуючи власні можливості, працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, за яким у довший короткий термін слідувала постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

Рік потому Л. Вісконті, який завжди намагався поєднати у своїй творчості принципи драматичної та оперної режисури, пропускаючи сценічні твори крізь призму кінематографічного бачення, здійснив ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) і на сцені Ковент-Гардену («Кавалер троянди» Р. Штрауса). Усвідомивши, що все ж таки «кінематограф перевершує театр,

літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності» [Холодинська 2012, с. 97], режисер екранізував роман А. Камю «Невинний» і, запросивши на головні ролі М. Мastroяні й А. Каріну, презентував надзвичайно коректне екранне прочитання літературного тексту. Копітка праця над фільмом, що став номінантом численних премій і фестивалів, ніби лише розпалила талант автора-режисера, котрий 1967 року запропонував глядачам Ковент-Гардену третю оригінальну версію опери «Травіата» Д. Верді, що органічно поєднала переконливість і природність драматичного дійства з умовністю та піднесеністю оперного мистецтва.

Маючи значний кінематографічний досвід, Л. Вісконті глибоко усвідомлював, що, «оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій у їхній внутрішній логіці» [Холодинська 2012, с. 97], а тому не випадково, започаткувавши «німецьку трилогію», першою фільмує масштабну кінофреску «Загибель богів». На думку А. Плахова, названий фільм є чи не єдиною високою трагедією ХХ століття, яка містить фарсу й у якій режисер сплавляє воєдино міф і сучасну історію індустріальної буржуазії, яка вогнем своїх доменних печей розтопила печі Освенціма [Плахов ЕР-а]. Показово, що складна кінопостановка не тільки не виснажує майстра, але й, навпаки, надихає його на нові творчі експерименти на сцені Віденської державної опери, де режисер того ж 1969 року здійснив постановку «Симон Бокканегра» Д. Верді. Чотири роки потому поціновувачі таланту Л. Вісконті познайомляться з його останньою постановкою – оперою «Манон Леско» Д. Пуччіні в межах театрального Фестивалю Двох світів в італійському місті Сполето, де майстер уміло маніпулює ракурсним поглядом театрального глядача [Висконти ЕР].

Аналізуючи специфіку екранної та сценічної творчості Л. Вісконті, відмітимо, що митець глибоко відчував закони кінематографу в їх складних взаємозв'язках із канонами театру. В одному з інтерв'ю журналу «Cahiers du cinéma» режисер, який, звісно, ніколи не був застрахований від невдач, висловлював міркування щодо своїх фільмів, які критики звинувачували в деякій театральності, і вистав, яким закидали кінематографічність. Натомість сам митець вважав, що у творенні екранного чи то сценічного продукту постановник не повинен відмовлятися від жодних засобів, котрі здатні йому слугувати, навіть коли йдеться про використання прийомів, не типових для певного виду мистецтва. На думку Л. Вісконті, звертаючись до витоків кіно й, зокрема, творчості Ж. Мельєса (що йдучи від театру, стрімко рухався в бік кінематографу як самостійного виду мистецтва), «режисер не має уникати театральності взагалі, що може призвести до збіднення арсеналу його виражальних засобів». Отож для майстра характерним було бачення фільму як органічного цілого, разом із монтажними побудовами, основою яких залишився принцип секвенції, тобто цілісного епізоду, що безперервно знімають на плівку. У своїй пристрасті до зйомки довгими планами Л. Вісконті, безсумнівно, мав на увазі ту творчу можливість, яка становить природну властивість театру і, на жаль, так часто втрачається в кінематографі, а саме можливість забезпечити безперервну послідовність життя та актора в образі [Висконти 1986, с. 19–20].

Своєю чергою І. Бегман – визнаний світовою кіноспільнотою класик авторського кінематографу, маючи певний досвід постановчої роботи як у сценічному мистецтві, так і на радіо (де керував радіотеатром), здійснював перші кроки в кінорежисурі, прагнучи (чи то побоюючись) не віддалятися від режисури театру (де в різні роки працював і реквізитором, й освітлювачем, й асистентом режисера). Не випадково 1945 року режисер, беручи до уваги той факт, що «екран дає можливість детальніше, ближче розглянути особистість, яка здалеку здається інакшою, ніж крупним планом на екрані», створює свою першу кінострічку «Криза» за п'єсою Лека Фішера «Мати-тварина», а не фільмує кіносценарій. У такий спосіб митець прагнув поєднати мікро- й макропогляд, різні ракурси та засоби презентації інформації, творення агломерації та інтеграції синтетичних засобів екранного мистецтва [Гончарук 2011, с. 18]. Проте, як відомо, кінодебют майбутнього визначного майстра (який на той момент уже був очільником Міського театру Гельсінборга, що переживав не найкращі часи) виявився невдалим. Однак показовим назвемо той факт, що й наступна робота молодого тоді кінорежисера «Дощ над нашим коханням» знову базуватиметься на матеріалі п'єси (норвезького драматурга Оскара Бротена), як, власне, і кінострічка «Корабель іде в Індію», що також стала екранізацією п'єси Мартіна Седерйельма.

Відомо, що восени 1946 року талановитий та амбітний митець став головним режисером у Міському театрі Гетеборга, наймолодшим в історії країни керівником театру, й отримав можливість вибирати акторів й інших співробітників [Бергман ЭР-б], а вже 1952-го був обраний художнім керівником Муніципального театру в Мальме. Надалі І. Бергман буде постійно співпрацювати з драматичними театрами як автор п'єс (у доробку майстра їх дванадцять), як художній керівник і як режисер-постановник, котрий, приступаючи до роботи над виставою, завжди, ставив собі досить конкретне запитання: чому письменник написав цю п'єсу [Бергман ЭР-а]. При цьому адаптація театральної драматургії в екранному просторі в подальшому матиме потужний розвиток в авторському кінематографі митця.

Протягом усього творчого життя І. Бергман, який 1963 року очолить Королівський драматичний театр у Стокгольмі, з перемінним успіхом співпрацюватиме з театрами Швеції, Данії, Норвегії, Німеччини, Великобританії як режисер-постановник (що також реалізував свій талант і в постановці опер («Пригоди гульвіси» І. Стравінського, «Вакханки» Д. Бьортца), оперети («Весела вдова» Франца Легара) і як головний режисер. Сам майстер згадував у книзі «Картини», що досвід театрального керманіча став своєрідним стимулятором, котрий підштовхнув його до більш швидкого дозрівання як режисера та конкретизації ставлення до професії [Бергман ЭР-а]. У різні роки митець презентуватиме сценічні постановки, що отримують широку популярність і будуть показані в численних містах Європи. Серед найбільш відомих театральних робіт І. Бегмана, у яких було задіяно й кінематографічний досвід автора-режисера: «Пер Гюнт», «Дика качка», «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Дон Жуан» Ж. Б. Мольєра, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, «Пелікан», «Фрекен Жюлі», «Гра снів» А. Стрінберга, «Макбет», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра, «Три сестри» А. Чехова. При цьому деякі з них (як-то

«Мізантроп» Ж. Б. Мольєра) ставали визначними подіями в театральному житті Швеції, але були й відверті невдачі (як, приміром, «Чайка» А. Чехова, зрежисована майстром 1960 року в Королівському драматичному театрі).

Полишивши після виходу 1984 року фільму «Фанні та Олександр» співпрацю з так званим «великим кіно», І. Бергман продовжив роботу в театрі, поставивши спектаклі «Йун Габріель Боркман» за Г. Ібсеном, «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра. Поживок для розмислів дає той факт, що прем'єра вистави «Гамлет» відбулась 20 грудня 1986 року в Королівському драматичному театрі. У ролі Гамлета був задіяний Петер Стормар, Офелію зіграла Пернілла Аугуст, і цю постановку митець вважав однією з кращих і найважливіших у своєму творчому житті, хоч більшість критиків і не поділяли таку точку зору. В автобіографічній книзі «Латерна магіка» І. Бергман, розвиваючи міркування щодо сутності режисерської діяльності в театрі, вказував, що не належить до когорти постановників, які спроможні лише матеріалізувати власний хаос або ж у кращому випадку здатні створювати із цього хаосу спектакль. Далекий від огидної йому подібної самодіяльності, митець ніколи не брав безпосередньої участі в п'єсі – натомість перекладав і конкретизував її. І. Бергман був переконаний, що найголовнішим у роботі режисера (який не має права ані на агресивність, ані на емоційні вибухи) є відсутність місця для особистих проблем, якщо тільки вони не допомагають проникнути в таємницю тексту або ж не дають вивіреного поштовху для творчої фантазії актора. Примітно, що репетиції, котрі слід тлумачити як копітку роботу, а не надавати їм значення психотерапевтичного сеансу режисера й актора, майстер, який спостерігав, реєстрував, констатував, контролював дії акторів (основним завданням котрих вважав налаштування на партнера), називав не інакше як операціями, що обов'язково проводилися в спеціально обладнаних для цього приміщеннях, у яких би панувала самодисципліна, чистота, світло й тиша [Бергман ЭР-б].

Багатолітнє співробітництво майстра з театральним і кіномистецтвом іноді дозволяло йому компенсувати творчі невдачі (а то й вимушені творчі паузи) чи то на сцені, чи то на екрані. Так сталося, приміром, після проігнорованої публікою стрічки «Жіночі мрії», коли на зміну творчій поразці митця в кінематографі успіхом відзначилася постановка оперети «Весела вдова», або ж, навпаки, фільмом «Крізь тьмяне скло» режисер-автор втамував фактичний «провал» чеховської «Чайки» на сцені шведського Королівського драматичного театру. Крім того, у часи припинення випуску нової кінопродукції шведськими кіностудіями (1951–1952), що протестували проти згубної для кіномистецтва податкової політики, І. Бергман реалізував свій талант, інтенсивно працюючи над спектаклями для радіо. Іноді ж успішні театральні постановки конкурували з авторськими кінофільмами майстра, що здобували міжнародне визнання, отримуючи найпрестижніші премії і нагороди.

Цінним, на наш погляд, є використання театром і кінематографом драматургічних нарбок митця, а саме адаптації його кіносценаріїв для сцени (зокрема, сценарій «Цькування» знайшов своє сценічне втілення в театрах Норвегії та Великобританії), а також фільмування кінострічок за сценаріями І. Бергмана іншими режисерами («Жінка без обличчя», «Єва» Г. Муландера, «Благі наміри» А. Білле, «Недільна дитина» Д. Бергмана, «Невірна» Л. Ульман).

Відданий одночасно театральній і кінотрадиції (співпрацював з постійною групою акторів: Гарріет і Бібі Андерсон, Інґрід Тулін, Лів Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Б'єрнстранд, Сігг Фурст, Ерланд Юзафсон та ін.), а також фіксує колективне світовідчуття (створював візуально-образний ряд стрічок з постійним соратником-оператором Свенем Нюквістом з 1960 року), І. Бергман знаходить вихід своєму потужному таланту і в роботах для телевізійного екрана. Так, враховуючи обмежені виражальні можливості малого екрана (де би органічно поєднувались вербальні й візуальні емоційні компоненти екранного тексту), режисер-автор у різний час продукує телевізійні фільми: «Сцени з подружнього життя», «Обличчям до обличчя» (котрі мали й кіноверсії), по суті, автобіографічний фільм «Після репетиції» (що висвітлює роздуми митця щодо місця театру в житті суспільства, був адаптацією однойменної театральної п'єси митця і дія котрого відбувається в приміщенні театру), «Двоє блаженних», а також презентує телевізійну версію опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» [Бергман ЕР-в]. У 1990-х роках І. Бергман продовжує ставити спектаклі в театрі, пише автобіографічні романи й сценарії, які передає для екранізації тільки близьким.

Анджей Вайда, який стояв біля витоків польської школи, а отже, моделі авторського кіно, також реалізував свій талант і як театральний режисер, вважаючи, що майстерність режисера полягає не в тому, щоб розмістити дію в просторі, розповісти фабулу та в найдрібніших деталях нав'язати акторам своє бачення. Режисер, на переконання майстра, має пов'язати між собою виконавців у такий спосіб, щоб вони не могли розлучитися і щовечора повторювали на сцені унікальний процес возз'єднання, а крім того, граючи одну й ту саму виставу, кожного разу заново творили драму. При цьому глядач після перегляду спектаклю (що завжди є подією, котра ніколи не повториться), полишаючи залу, повинен відчувати потребу щось робити, діяти [Вайда ЕР-а].

Для світової кіноспільноти А. Вайда водночас постає як режисер і громадянин, філософ і політик, трибун і педагог. Саме в його кінокартинах і виставах такі талановиті актори, як Збігнев Цибульський, Даніель Ольбрихський, Войцех Пшоняк, Богуслав Лінда сягнули вершин своєї виконавської майстерності.

Один з найвідоміших і найбільш титулованих режисерів сучасності, стрічки якого увінчані найпрестижнішими нагородами світового рівня, часом опиняючись на перетині полярних думок, А. Вайда неодноразово доводив універсальність свого авторського обдарування, виступаючи в театральній діяльності ще і як сценограф, бо ж, якось зізнавався, що не міг поставити виставу (як-то «Граємо Стріндберга» Ф. Дюрренматта, «Листопадова ніч» С. Виспянського, «Гамлет» У. Шекспіра, інсценізації «Бісів», «Злочину і кари» Ф. Достоєвського й ін.) доти, поки спочатку не бачив, не визначав і чітко не окреслював, яким буде її тло. Розкриваючи тонкощі власного авторського почерку, режисер, для якого роки навчання живопису в Краківській академії мистецтв не минули даремно, зазначав, що в роботі над сценічною постановкою він спочатку повинен був побачити дієвий простір і тільки потім здійснити спробу розмістити в ньому дію, а тому й вважав полишенням сенсу звернення до художника, який, як і годиться, має право на свій внесок у спектакль, хоч, по суті, усе заздалегідь вирішив автор-постановник [Вайда ЕР-а]. Примітно, що, ставлячи п'єси В. Шекспіра, режисер був переконаний: митцеві

слід знати, що в них є найважливішим, аби добути з них суть, а не хизуватися більш-менш дурнуватими прийомчиками [Wajda 2000, с. 20].

Визначаючи особливості постановницької діяльності в театрі (де імітація життя, якої дотримується кіно, йому глибоко протипоказана) і порівнюючи їх із завданнями кінорежисера, майстер наполягав на первинності авторського тексту драматурга, за яким неухильно має слідувати режисер-автор вистави, роблячи власні відкриття, відштовхуючись лише від глибокого проникнення та осягнення тексту п'єси й співпрацюючи в тісному тандемі з виконавцем, якому (на відміну від специфіки кіновиробничого процесу) необхідно відповідати (не відволікаючись і не ховаючись за кіноапарат) на всі питання, усвідомлюючи, що саме актор є головним інструментом і водночас виражальним засобом театрального режисера. Адже саме від актора залежить провал чи успіх сценічної постановки.

Уже перші фільми А. Вайди («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант», «Діамант»), у яких митець намагався переосмислити й максимально достовірно відтворити ключові події в історії Польщі, засвідчили про прихід у кінематограф оригінального автора, який демонструє «індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори» [Брюховецька Л. 2011-б, с. 300]. Проте сам митець, аналізуючи вихід стрічки «Льотна» в статті «Powtorka z calosci» («Повторити з усіма») відзначав, що через кілька днів після прем'єри кінороботи він купив усі можливі газети, сів у парку і прочитав гамузом усі нищівні рецензії. Режисер з прикрістю відзначав, що на тлі успіху його перших фільмів («Канал», «Попіл і діамант») це був жорстокий урок, що свідчив про те, що молодий митець допустив у «Льотній» усі можливі помилки. Проте майбутній визнаний кіноавтор усвідомлював, що було щось, що відрізняло його кінотвір від багатьох інших: певна оригінальність, несхожість на стрічки, фільмовані раніше, більш вдалі й до певної міри захвалені. Показово, що з того часу режисер почав розмірковувати стосовно своєї творчості: вдаватися над розмислів про те, що він любить, що вміє робити, а головне, що сам хотів би побачити на екрані. Примітно, що подумки він поліпшував, виправляв і переробляв названий фільм (так ніби то була вистава) протягом чи не всього життя, вважаючи, що він був чи не єдиним у творчості майстра, який би хотілось зробити ще раз [Wajda 1989, s. 49].

Репрезентувавши в кінострічках, позначених високохудожнім смаком і документальною точністю розмаїття тематики й мистецьких стилів, митець протягом усього творчого життя демонстрував кіносвітові унікальну й плідну працездатність, уміння акумулювати й виносити на загальні проблеми сучасного йому суспільства, здатність продукувати творчі ідеї та реалізовувати їх у кінематографічному творі, виявляючи фантастичне терпіння в очікуванні. Переконаний у тому, що кіно є частиною історичного досвіду суспільства й відіграє важливу соціальну та політичну роль [Вайда EP], А. Вайда, приміром, добивався права викрити фальшиву сутність робітничо-селянського уряду у фільмі «Людина з мармуру» довгих дванадцять років. Безкомпромісно виявляючи власну громадську позицію, митець стверджував: «Я боровся не за те, щоб створювати фільми, а за те, щоб була свобода, зокрема й для тих, хто хоче робити кіно» [Бабій EP].

Усвідомлюючи, що «кінематограф – одне з небагатьох мистецтв, у якому нема різкого семіотичного розриву між вираженням і змістом, мистецтво, у якому не стільки розповідь створює свій зміст, скільки зміст створює розповідь» [Алфьорова 2004, с. 216], А. Вайда, проте, уже в ранній період творчості намагався опанувати сценічний простір, дебютуючи 1959 року як театральний режисер виставою «Капелюх, повний дощу» (за п'єсою американського драматурга й актора Майкла-Вінсента Гаццо) зі Збігневом Цибульським у головній ролі. Примітно, що, працюючи над текстом вистави, режисер, не переставляти діалоги, не поспішав виводити акторів на сцену, намагаючись переконати їх у тому, що місцем дії спектаклю є не тільки сценічні підмостки, але й (подібно до кіно) простір за їх межами. Митець-початківець здійснював репетиції діалогів в електричці (адже актори щоденно їздили з театральної філії в Гдині до театру в Гданську, а ввечері повертались у Сопот, де жили), переконуючи виконавців, що в поїзді людина говорить інакше, ніж на вулиці або в кімнаті, адже там людно, шумно, розмову перекриває стукіт коліс. Крім того, режисер (маючи стійке переконання, що саме актор несе відповідальність за успіх вистави, що укріплює в ньому почуття власної гідності, на відміну від кіно, де актор усього лише гвинтик у велетенському фільмовому механізмі) разом з виконавцями, яких він намагався (на відміну від кіно) краще пізнати, апробували тексти діалогів на пляжі, у холі готелю, у гримерних кімнатах тощо.

Показовим, на нашу думку, є той факт, що, у другій постановці («Гамлет» В. Шекспіра) режисер з'ясував для себе, що вистава не лише не розвинула його розуміння театру, а й вселила сумніви стосовно доцільності режисури геніального твору, переконала, що митець поки не володіє цим типом видовища й не здатний вирішувати його особливі завдання. При цьому, звернувшись до п'єс «Двоє на гойдалці» Вільяма Гібсона та «Демони» Джона Уайтинга, постановник передовсім прагнув досягнути інтенсивності вираження авторської думки, проте залишився переконаним, що у фільмі «Дияволи» британському режисерові Кену Раселу більше вдалося відтворити ту пекельну гостроту конфліктів, якою наелектризована п'єса. Принагідно зауважимо, що сам режисер, закладаючи підвалини авторської мови й шукаючи на кону те, без чого не існує кіно, пізніше згадуватиме, що, проводячи попередні бесіди з акторами (яких він активно підштовхував пристосовуватися в діалогах до різних обставин дії, намагався переконати в існуванні не лише сценічного, а й «позасценічного» простору) і розмірковуючи про майбутню постановку, був свідомий того, що на той час ще не мав чіткого уявлення про те, яким він хотів би бачити «свій театр», котрий не мав би бути театром інтелектуальним, чи то театром демонстративно-умовним, чи традиційним, у якому би виконавці елегантно рухалися і вимовляли текст поставленими голосами. Однак, попри остаточну невизначеність молодого тоді постановника, він був переконаний: з огляду на виражальні можливості екранного мистецтва на сцену потрібно вивести буденну правду, недбалий жест, побутову манеру мови, органіку – саме життя. А ще зруйнувати ті театральні традиції, де на сцені «далеко, темно, тихо й поволі», замінивши їх на запозичені в кінематографу такі виражальні можливості, коли в театрі буде «гучно, ясно і близько».

Протягом багатьох років режисер-автор, то полишаючи театр (що значно більшою мірою ніж кінематограф вимагає від режисера вміння поєднати все, що

відбувається на сцені, у єдине стилістичне ціле [Вайда ЕР-а]), то повертаючись до співпраці з ним, набував досвід у постановці сценічних творів, презентуючи на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави. Деякі з яких (як-от п'єси С. Виспянського «Весілля», С. Пшибишевської «Справа Дантона») з властивою майстрові ретельністю і виваженістю в передачі авторської самобутності драматурга були перенесені на екран. При цьому те, що режисер не зміг реалізувати на сцені, він мав змогу зробити у фільмі. Хоч, на думку самого майстра, у театрі художник повинен забути про хитрощі, до яких можна вдаватись у кіно: щось доробити в монтажі, «витагнути» музикою, приховати загальним планом тощо. Показово, що сам режисер не вважав кінематографічну постановку «Весілля» вдалою, проте був переконаний, що без сценічної версії п'єси не відбулася б і робота над однойменним фільмом. Ділячись споминами про особливості кіно- й театральної роботи над матеріалом, викладеним С. Виспянським у названій п'єсі, режисер-автор був переконаний, що без вказаного твору, де загадковим чином поєдналось реальне весілля, на якому восени 1900 року був присутній сам драматург, із цілою низкою проблем, котрими переймалось у той час польське суспільство, впоратись би не вдалось. Значущість п'єси «Весілля» полягала передовсім у тому, що в ній містилося знакове пророцтво історичного майбутнього, адже через декілька років вибухнула Перша світова війна, а вже 1918 року Польща знову, нарешті, з'явилася на карті Європи як самостійна держава. Цю незалежність вибороли для країни зі зброєю в руках ті самі доволі кумедні гості, що, на перший погляд, не доросли до відповідальності ані за себе, ані за інших, ті самі персонажі майстерно відтвореного драматургом весілля. Така глибина драматургічного матеріалу своєю чергою посилювала відповідальність кожного, хто би вдався до постановки п'єси чи то за допомогою сценічних, чи екранних засобів.

Слід вказати, що робота над фільмом «Весілля» 1972 року (що мав досить успішний прокат, оскільки вже за перших кілька місяців демонстрації його побачила більша кількість глядачів, аніж за багато років сценічного життя п'єси), в основу сценарію котрого була покладена по-своєму унікальна театральна драма (дія котрої відбувається в одному й тому ж інтер'єрі), стала для режисера складним випробуванням. Так, приміром, спроби майстра винести деякі сцени з інтер'єру на пленер не увінчались особливим успіхом. Тож, маючи досвід роботи в театрі, митець зосередив дію в декораціях павільйону й, активізувавши можливості музики, світла й знімальної техніки, створив камерний фільм, наділений високим пафосом політичного звучання. «Як виявилось, – вказував А. Вайда, – таємниця крилася не в зміні місць зйомок. Кіно – це інтенсивність, створювана одночасно акторами, ритмом дії, світлом і рухом камери. Тотальний спосіб життя на екрані. Зняті спочатку натурні сцени ілюстрували проблеми “Весілля”. Зі сценою в хаті твір зажив власним життям» [Wajda 2000, с. 39–40]. Своєю чергою зазначимо, що митець (якого при створенні чи не кожної вистави, зазвичай, драгувала думка, що кожен глядач, не підкорюючись його авторській волі, дивиться на актора на власний розсуд – під різними кутами зору), активно та вміло використовував у театральній режисурі дієві кінематографічні засоби (мізансценування, динаміку руху, монтажні переходи, своєрідні укрупнення на авансцені,

демонстрацію кінокадрів – хоч сам неодноразово виступав проти того, щоб з хорошого театру робити посереднє кіно). У режисурі ж кіно застосовував розмаїту палітру сценічних прийомів – від мімічної виразності й пластики персонажів до прагнення прямого звернення героїв до глядача. Однак, уже маючи за плечима такі складні постановки, як «Біси», «Граємо Стріндберга», «Листопадова ніч», «Ідіот», «Справа Дантона», майстер, доходить для себе висновку, що надмірна технізація театру (попри активне використання режисером у своїх виставах й акустичних, і світлових ефектів, й екранних засобів) заважає йому залишатись тим унікальним художнім явищем, що являє собою безпосередній контакт людини з людиною. На переконання майстра, театр є тим останнім місцем, де люди, які спілкуються між собою, чують одне одного [Вайда ЕР-а].

Уже в зрілому віці в одному з інтерв'ю А. Вайда, визначаючи режисерську діяльність у театрі як свого роду місію, вказував, що «європейський театр – як польський <...>, давньогрецький, заснований на авторі, на п'єсі. Сьогоднішній театр – більше видовище, він поєднується з телебаченням, з кіно, і замість слова в ньому – картинки» [Вайда ЕР-б]. Проте, попри значні успіхи майстра на теренах театральної режисури, головною справою його життя було й залишалось усе ж таки кіномистецтво. Адже недаремно книга, видана вже на схилі творчої біографії визначного художника, має назву «Кіно й усе інше».

Серед представників польської моделі авторського кінематографу Кшиштоф Зануссі як один з найвідоміших режисерів зі специфічним світовідчуттям, що, як правило, виступає автором або ж співавтором сценарію власних фільмів (у яких, зазвичай, ідеться про особливий світ, а точніше два світи, в одному з яких тече звичайне життя, з його іноді незвичайними проблемами, в іншому ж – вирішуються питання життя і смерті, правди і свободи [Рахаєва ЕР]) також реалізувався як автор-постановник не тільки у сфері кіно й телебачення (знявши близько шістдесяти фільмів), а й сценічного мистецтва, де чи не в кожній з вистав особливого значення надавав візуальним образам театрального дійства. Імовірно, так сталося ще й тому, що свого часу тепер уже визнаний світовою громадськістю метр закінчив режисерський факультет Вищої державної школи театру і кіно в Лодзі. Будучи, на переконання дослідника творчості майстра С. Бобовського, «найбільш послідовним творцем авторського кіно» [Bobowski 1996, s. 10] серед польських діячів, К. Зануссі, проте, з 1987 року плідно працював над драматичними й оперними постановками в Польщі, Німеччині, Італії, Франції, Швейцарії, Україні та Росії. У книзі «Час помирати» майстер наголошував, що, працюючи в декількох країнах, у такий спосіб намагається зберегти мінімум незалежності, завдяки якій і може діяти [Zanussi 1994, s. 149].

Тож у творчому доробку митця налічуємо близько 30 театральних (зокрема й оперних) постановок, що свідчить про високу затребуваність режисера в сценічному мистецтві, проте, на думку польської дослідниці Маріюли Марчак, яка вивчає режисерські пошуки майстра в роботі «Релігійний пошук Кшиштофа Зануссі», примітно, що в його кінострічках активно проявляє себе «конвенція ожилого театру», за якої «всі змістовно істотні речі» проговорюють словами, сам же художній «образ являє собою тільки їх ілюстрацію» [Marczak 2002, p. 60]

В одному з інтерв'ю майстер назвав театр лабораторією, що дає змогу постановникові й акторам спокійно налагоджувати роботу, думати й сягати важливих, цікавих глибин. На відміну від кіно, де режисерові-автору доводиться швидко працювати з акторами (до того ж, такими, якими вони є), у короткий термін знімаючи той чи інший епізод, театр захоплював К. Зануссі більш виваженою роботою з акторами, творенням сценічної мови. Цікавим є той факт, що, створюючи психологічні камерні вистави, близькі за жанром і стилістикою до його фільмів, у кожному з яких режисер намагався поставити питання, на яке фактично немає відповіді [Sobolewski 1992, s. 12] (як зізнався сам митець), він любив як глядач дивитися великі видовища на величезних сценах з вражаючими театральними ефектами в постановці інших режисерів, не прагнучи поставити щось подібне [Подлужная ЭР].

Погоджуючись працювати з театральними-видовищними закладами (зокрема й авторськими) у різних куточках світу, К. Зануссі віддає перевагу репетиційній роботі з акторами в себе на батьківщині, що, унеможлиблюючи відволікання виконавців на сторонні справи, створює комфортні умови для розуміння, проникнення та заглиблення в образи й у такий спосіб прискорює роботу над виставами. Серед відомих сценічних робіт майстра (який добре володіє російською мовою) у Росії, приміром, спектакль «Ігри жінок». Він поставлений 1991 року в МХТ імені А. Чехова, що мав значний успіх у публіки та позитивні відгуки в пресі. Тому 1993 року майстрові запропонували створити телевізійну версію вистави. Примітно, що, попри значну кількість робіт на російських сценах, у своїх міркуваннях стосовно Росії митець часто говорить про те, що ця країна (як представник східного світу) для нього цікава, але чужа, оскільки відчуває себе людиною латинської культури, котра майже в усьому відрізняється від слов'янської і передовсім різними підходами в розумінні взаємин між духом і матерією. Як вказує російська дослідниця О. Рахаєва, К. Зануссі вважає, що у світогляді росіянина ці сфери розділені безоднею. У книзі «Пора вмирати» сам митець зізнається, що «дух і матерія знаходяться для росіян у такій жорсткій опозиції, що компроміс не можливий» [Zanussi 1994, s. 80]. Проте це не завадило режисерові представити 2008 року в Новосибірському театрі «Старий дім» виставу за п'єсою сучасного американського драматурга Отто Ескіна «Дует», де багатогранні образи визначних актрис минулого допомогли митцеві роздумувати про природу театру, про мистецьке покликання і високу ціну, яку платить художник за успіх і любов публіки, бо ж, як упевнений майстер, художник легко втрачає віру в себе, упевненість у тому, що те, що він хотів би сказати, може стати людям у нагоді [Zanussi 1994, s. 86].

Показово, що, не пориваючи з театральним середовищем, 1997 року К. Зануссі (який неодноразово відверто зізнався, що в кіно працює в теплу пору року, а в театрі – у холодну), фільмує за п'єсою Папи Римського Іоанна-Павла II (або Кароля Войтили) стрічку «Брат нашого Бога», складна ступінчаста дія котрої одночасно відбувається ніби на двох взаємопов'язаних рівнях: кінематографічному й сценічному. З них «перший – це історія Адама Хмелевського, котрий відмовляється від світського життя, успішної кар'єри художника та стає братом Альбертом, захисником і покровителем жебраків. Другий – «театр у фільмі». Саме в театрі й дають виставу «Брат нашого Бога», де актори, гримуючись перед

спектаклем, розмірковують про свої ролі, про мотиви, які рухають їхніми персонажами, про проблеми, що вони вирішують» [Рахаева ЭР].

Віддаючи перевагу швидким темпам роботи, 2010 року К. Зануссі в рекордно короткий термін створив стриманий і досить лаконічний спектакль у Московському академічному молодіжному театрі за п'єсою «Доказ» Девіда Оберна (за нею п'ятьма роками раніше режисер Джон Медден зняв однойменний фільм), де в головних ролях були задіяні молоді талановиті виконавці: Неллі Уварова, Ірина Нізіна, Денис Баландін. Уже 2011-го глядачі пермського театру «Біля мосту» стали свідками успішної прем'єри вистави «Запах» за п'єсою італійського автора Рокко Фамілярі. Поставши в сценічній версії кримінальної драми ще й у ролі сценографа, майстер вдався до кінематографічних прийомів паралельного монтажу, цікаво й несподівано чергуючи зміни планів перебування героїв то в тюремній камері, то в квартирі жінки, тим самим підкреслюючи своєрідний погляд кінорежисера на розгортання дії на сцені. 2012 року знову ж таки на московській театральній сцені К. Зануссі (попри зізнання, що не шукає в театрі самовираження) поставив п'єсу англійського драматурга «Виховання Рити» з Федором Добронравовим та Олесею Железняк у головних ролях, а репетиції здійснював, як і зазвичай, у Польщі, а потім переніс на російську сцену. Примітно, що режисер-автор вів репетиції з виконавцями у власному замиському будинку, віддаючи перевагу повному зануренню в роботу над текстом п'єси, проводячи увесь вільний час з акторами, визначаючи надзавдання ролі, розставляючи смислові акценти, визначаючи основні вектори співпраці.

У такий самий спосіб К. Зануссі здійснював інтенсивні репетиції й із українськими акторами Іриною Дорошенко й Олексієм Богдановичем, коли 2007 року його запросили поставити на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка психологічний детектив «Маленькі подружні злочини» за п'єсою французького драматурга Еріка-Еммануеля Шмітта (у перекладі Надії Нежданой). Названий спектакль до того вже отримав своє сценічне прочитання в Німеччині, проте на підмостках київського театру, на переконання режисера, була створена зовсім по-іншому: інші інтонації, акценти, акторська харизма вплинули на постановку. Основна частина п'єси для Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка була створена у Варшаві, згодом репетиції були продовжені в Києві, де під керівництвом К. Зануссі виконавці вийшли на сцену, розкривши нові грані та приховані акторські можливості. Згадуючи роботу з українськими артистами, майстер, який, попри досягнення мистецьких вершин і слави, постійно самовдосконалювався, вказував на їх високий професіоналізм у виконанні режисерських завдань, емоційний і самовідданий підхід у роботі над роллю, стрімкий темп у творенні образів, що згодом викликали співпереживання глядачів [Подлужная ЭР].

Успішно співпрацюючи з драматичними театрами, К. Зануссі неодноразово випробовував свої можливості й у музичній режисурі, зокрема, 2010 року майстер, використовуючи передовсім кінематографічний досвід монтажу епізодів, поставив оперу «Дон Жуан» В. А. Моцарта в Одеському національному академічному театрі опери та балету, що викликала жвавий інтерес як публіки, так і фахівців [Погребняк 2017-б, с. 156].

Як і А. Вайда, порівнюючи діяльність режисера в сценічному й кіновиробництві, К. Зануссі називає театр (у якому працює, зазвичай, восени і взимку) тим експериментальним місцем, де в репетиціях можна досягти значного успіху, йдучи вглиб у роботі над текстом і з актором. З іншого боку, у чомусь дивними видаються зізнання майстра в тому, що в театрі (попри авторство його як драматурга і як постановника власних п'єс) він лише зрідка вважає себе автором і при цьому з інтересом та задоволенням здійснює сценічні постановки п'єс інших драматургів. Коли ж ідеться про кінотворчість (якій віддає перевагу навесні та влітку), митець не хоче брати чужі сценарії, оскільки він знімає тільки авторське кіно, йому цікаво працювати лише зі своїм матеріалом. Режисер переконаний, що в кіно він більшою мірою господар того, що відбувається на знімальному майданчику й екрані, водночас у театрі вважає себе тільки учасником діалогу, який веде автор-драматург з допомогою акторів [Данильянц ЭР].

Цікавим, на наш погляд, є і досвід спілкування зі сценічним мистецтвом Мілоша Формана. З біографічних даних відомо, що його перший пам'ятний похід до кінотеатру в рідному містечку Часлав був пов'язаний з переглядом німого документального фільму, присвяченого творчості Бедржиха Сметани, зокрема історії створення опери «Продана наречена». Цей кіносеанс справив неповторне враження на майбутнього кінорежисера, можливо, тому, що, попри німоту екрана, глядачі, добре знаючи музичний твір чеського композитора й громадського діяча (завдяки якому, власне, чеський народ і зміг поступово усвідомити себе як самобутню націю зі своєю власною, унікальною культурою, мистецтвом), голосно й завзято співали разом з героями протягом усього перегляду [Forman, Novák 2007, s. 67]. Більш глибоке знайомство з театром Мілоша Формана «відбулося завдяки старшому братові Павлу, який у роки війни працював художником у мандрівній трупі Східночеської оперети». Імовірно, саме завдяки йому трапився 1945 року й перший самостійний вихід юного тоді Формана на театральну сцену в Подєбрадах. Як вказує Т. Анікіна, захопленість юнака театром та акторські здібності не випали з поля уваги одного з учителів – професора мистецтвознавства й художника Йозефа Сагулі. Дослідниця творчості митця переконана, що навіть якщо Мілош і відчував страх перед публікою, йому вдалося його подолати й органічно вписатися в трупу шкільного аматорського театру Na Kovane, який і очолював Сагула. Там майбутній режисер, вказує авторка, зіграв свої перші ролі у виставі «Одруження» М. Гоголя і декількох п'єсах Ж.-Б. Мольєра [Анікіна ЭР].

Маючи певний досвід роботи в аматорському театрі, М. Форман мріяв стати театральним режисером, а тому й вирішив вступити до відповідного навчального закладу. Проте, як це не прикро, склавши іспити до Празької академії драматичних мистецтв, майбутній визначний кінорежисер-автор отримав категоричну відмову. Такий життєвий поворот, як не дивно, не зменшив його захоплення театральним мистецтвом, а тому, вже будучи студентом Празької кіношколи (FAMU), він уперто й наполегливо шукає себе в просторі сцени, утворивши із друзями невеличку аматорську акторсько-хореографічну трупу. 1950 року, виступивши як режисер-постановник і водночас виконавець, молодий митець реанімував популярне шоу «Балада в лахмітті» Їржі Восковца та Яна Веріха.

В автобіографічній книзі «Круговорот» режисер писав, що, відчайдушно мріючи про театр, він об'єднався з Яромиром Тотом і декількома підлітками з Дейвіце, одержимими сценою, і разом організували аматорську постановку вказаного вище довоєнного мюзиклу, що являв собою осучаснений життєпис французького поета Франсуа Війона. Недосвідченість молодих митців давала їм можливість не думати про перешкоди й мислити, як зазначає М. Форман, по-крупному: знайти оркестр, ставити «масові танцювальні сцени», придумувати декорації і, роблячи все, енергійно йти до прем'єри. Уже перший спектакль у шкільному залі приніс юним аматорам приголомшливий успіх, і вони стали шукати місце, де грати постановку й далі. Сам М. Форман вирішив домовитися навіть одним з найбільших театрів у Празі – театром Е. Ф. Буріана.

Багато років потому майстер дивувався, як наївним і самовпевненим аматорам вдалося «провернути всі ці справи: поцупити кілька бланків для дозволів в районному відділі культури, поставити на них необхідні печатки та підписи й навіть підкупити розклеювача афіш, щоб він розташував <...> оголошення поверх афіш Національного театру», а «незабаром спектакль, створений зменькою студентів, став одним з найпопулярніших шоу в Празі, з чого можна зрозуміти, як місто жадало таких розваг. М. Форман зазначав: «Ми навіть виїжджали на гастролі в маленькі містечка, і я вперше в житті почав заробляти гроші» [Forman 2011, p. 11].

Примітно, що, навчаючись у кіношколі, митець намагався випробувати свої потужні драматургічні й організаторсько-постановчі здібності, завзято підпрацьовуючи як «автор сценарію, помічник та асистент режисера в одного з творців знаменитого шоу, а потім і театру “Laterna Magika” Альфреда Радока», де тонко поєднувалось сценічне й кінематографічне дійство, а гра виконавців була пересипана несподіваними музично-візуальними ефектами. До того ж, попри величезні складнощі, що очікували на кожного, хто намагався потрапити за межі соціалістичної країни, «саме в складі його трупи Форман 1958 року вперше побував за кордоном, на Міжнародній виставці в Брюсселі, де в павільйоні Чехословаччини відбулася прем'єра вистави» [Аникина ЭР]. Слід сказати, що для молодого тоді митця надзвичайно важливими були не лише перші зарубіжні враження – чи не найголовнішим стало горде відчуття його особистої причетності до масштабного театрального проєкту, що досить швидко набув широкої популярності. Пізніше режисер, аналізуючи творчість свою і колег, відзначав: «Дотепність та оригінальність – ось що привернуло мільйони відвідувачів у наш павільйон. Одного разу прийшов навіть Уолт Дісней, щоб особисто сказати, як він захоплюється нашою роботою, а я зміг нарешті потиснути руку творцеві улюблених героїв мого дитинства» [Forman, Novák 2007, s. 117].

Захоплення М. Формана широкими й, по суті, невичерними можливостями засобів виразності сценічного мистецтва тривалий час змушувало художника, попри ідеологічний тиск, працювати в театрі, набуваючи цінний постановницький досвід (зокрема в кадрюванні, мізансценуванні, роботі з виконавцями, монтажі), що згодом знадобилося йому як на телебаченні, так і, звісно, у кінематографі. Імовірно, тому в перших кроках на ниві кінорежисури не випадковою, на наш погляд, є спроба митця у двох документальних новелах (що згодом будуть об'єднані загальною назвою «Конкурс») віддати належне своєму відвертому захопленню

видовищністю сценічного мистецтва. Отож слухними вважаємо спостереження О. Ковалова, який у роботі «Мілош Форман: покоління вітру» вказує, що 1962 року разом зі своїм другом і в майбутньому постійним оператором усіх його знаменитих картин Мирославом Ондржичком (з ним М. Формана звела трофейна німецька кінокамера, з якою він не знав як поводитись, тож на допомогу й прийшов Ондржичк, який так і не повернув кіноапарат новому приятелю, проте згодом став другом і колегою) молодий режисер створив кінострічку, у якій ідеться про відбірковий конкурс самодіяльних естрадних виконавців, іноді геть позбавлених як вокальних, так й акторських здібностей, що, власне, ніяк не впливає на їх амбіції. Дослідник відмічає, що фільм «Конкурс», котрий відкривався своєрідним «балетом мотоциклів» (а знімальним майданчиком для нього став театр «Семафор», який належав другу й соратнику режисера Їржі Сухі), справив у той час досить сильне враження і на глядачів, і на критиків, які звикли до парадних концертних номерів. Водночас критик акцентує на тому, що «камера Формана і його оператора вбирала в себе нюанси хвилювання конкурсантів, їх сором'язливість, браваду, енергію і меланхолію, створюючи цікавий портрет покоління в душі модного в ті часи «сінема-веріте»» [Ковалов ЭР-а], через залучення до роботи як непрофесійних, так і професійних виконавців, що за вимогою режисера непомітно задавали ритм і підказували манеру поводження перед знімальним апаратом учасникам-аматорам зйомок. Своєю чергою Т. Анікіна в статті «Мілош Форман: жити в страху надто нудно» відмічає, що одне зі знаменитих музичних шоу театру «Семафор» – «Путня прогулянка» (*Dobře placená procházka*) 1966 року надихнуло режисера на створення телевізійного фільму, котрий став своєрідним «веселим, без жалкування і рефлексії, прощальним привітом кінорежисера, який набирав силу, його омріяній кар'єрі в театрі й на телебаченні, що так і не відбулася» [Анікіна ЭР].

Пізніше у фільмі «Злет» (або «Відрив»), складаючи умовний творчий іспит продюсерам Голлівуду, але все ще живлячись енергією чеської «нової хвилі», режисер, демонструючи витончений творчий симбіоз театру й кіно в його авторській манері, зробить досить успішну спробу (що вилетіть в Гран-прі Каннського фестивалю) де в чому повторити сюжетні перипетії «Конкурсу», вплітаючи напівдокументальні кадри в ігрову тканину кінотвору, сповненого імпровізаційної манери виконавства. Такий підхід (а в напівдокументальній манері буде створено пізніше й кінокартину «Регтайм»), власне, і визначить у майбутньому «режисерський почерк Формана: реалістичність і максимальне наближення кінострічки до повсякденного життя» [Анікіна ЭР], природність поведінки актора перед кіноапаратом як надзавдання ролі.

На нашу думку, не випадковим буде звернення М. Формана й до складного, але досить популярного кіножанру рок-опери як специфічної видовищно-мистецької форми, майстерно опанованого постановником в ефектній візії кінострічки «Волосся», яка народилась під впливом потужних вражень побаченого якомсь однойменного бродвейського мюзиклу. Своєю чергою екранізація п'єси «Амадей» Пітера Шефнера, що принесла однойменній кінокартині численні нагороди Американської кіноакадемії, продемонструвала високий рівень володіння режисером виражальними засобами екранного й театрального мистецтва, примусивши глядачів

з особливою напругою спостерігати за дією, котра відбувалася на сцені. Показовим, на наш погляд, є той факт, що кадри, пов'язані з відтворенням сцен з опери «Дон Жуан», фільмував (попри перенесення основної частини зйомок до Праги) автор-режисер в Австрії, саме на тому кону, де музичний твір уперше представив публіці В. А. Моцарт. Що вже й казати про сповнені високих емоцій кульмінаційні моменти трагічного життя композитора, які М. Форман свідомо переніс саме в театр, де, намагаючись досягнути максимальної достовірності (зокрема й за рахунок вдалого залучення оператором природного світла), використовує в епізодах оперних сцен такі декорації та костюми, що були ретельно й послідовно відтворені групою художника-постановника за ескізами реальних декорацій і костюмів XVIII століття.

Отож символічним, на наш погляд, є той факт, що сини режисера Петро й Матей, ніби втілюючи заповітну мрію батька більш тісно пов'язати життя зі сценою, засновують у Чехії авангардний «Театр братів Форман»; і саме вони, асистуючи, допомагають батькові через багато років після прем'єри повернути на сцену Національного театру в Празі знамениту оперу-буф «Добре оплачувана прогулянка» Їржі Сухого та Їржі Шлітера. Ця постановка, що стала театральною подією 2007 року, надихнула М. Формана створити ще й кіноверсію вистави, прем'єра якої відбулась 2009-го на 44-му Карловарському міжнародному кінофестивалі, тоді як телевізійну версію вказаної опери митець створив у співпраці з Яном Рогачем ще далекого 1966 року, що вкотре підтверджує універсальність режисерської професії.

Своєрідне ставлення до сценічного мистецтва можемо спостерігати й у творчості Альфреда Хічкока, котрий не працював у театрі, але, згадуючи своє дитинство, зізнавався, що в його родині любили й поважали театр, а тому, власне, не випадково можемо спостерігати в деяких його кінострічках відсилання до театральної культури. Так, приміром, фільми «Вбивство» та «Страх сцени» тематично зосереджені на проблемах, що відбуваються в театрі й пов'язані з діяльністю театральних діячів. Своєю чергою майстер екранізував низку театральних творів, як-то: «Таємний агент» зняли за мотивами, на жаль, неопублікованої п'єси Кемпбелла Діксона, основою сценарію «Мотузка» послугувала однойменна п'єса Патріка Гамільтона, для «Я сповідаюся» кіномитець обрав п'єсу «Дві наші свідомості» Поля Антельма, а на матеріалі п'єси Фредеріка Нотта «Телефонний дзвінок» створив «У разі вбивства набирайте "М"».

Цікаво, що, використовуючи в кіно як функціональні засоби театру, так і прийоми вибудовування сценічної дії, А. Хічкок творчо переосмислював їх можливості, надаючи тим самим нового кінематографічного змісту. Вкажемо, що одним із засобів ведення оповіді в театрі чи поділу сценічної оповіді на своєрідні частини слугує завіса або ж затемнення як її заміна. У кіномистецтві подібну функцію виконують монтаж і різноманітні операторські прийоми: затемнення, «шторки», розфокусування тощо. Тож у фільмі «Мотузка» режисер, зберігаючи підкреслено сценічний (ідеться про безперервність) характер оповіді, зумів зімітувати функцію завіси кінематографічними засобами, а саме внутрішньокадровим монтажем. Намагаючись відтворити екранну оповідь за театральним принципом єдності дії, місця і часу, майстер здійснив досить вдалу спробу відзняти фільм

начебто єдиним епізодом (насправді ж можливості знімальної техніки 1940-х років, коли касети з плівкою вистачало лише на 10–15 хвилин роботи кінокамери, дали змогу втілити цей задум лише через фільмування та подальшу організацію кіноматеріалу десятма довгими кадрами, тривалістю від 7 до 10 хвилин, і поєднання їх прихованими склейками).

Долаючи численні труднощі на знімальному майданчику, митець зізнавався, що аби підтримати розвиток дії без напливів і часових стрибків, доводилося долати низку технічних перепон, пов'язаних, зокрема, із перезарядженням камери і, як наслідок, вимушеним перериванням сцени. Однак режисерові вдалось віднайти спосіб реалізувати власний задум творення ілюзії безперервності дії, змусивши героїв проходити просто перед кіноапаратом, на деяку мить закриваючи собою знімальний майданчик, тоді як зйомка призупинялась на крупному плані чийогось вбрання (що фактично виконував функцію завіси) і чи не одразу з нього ж і відновлювалась, але вже іншою кінокамерою.

Свою прихильність до театру майстер саспенсу виявляв ще й у неодноразовому використанні у фільмах прийому «п'єса в п'єсі», обережно натякаючи глядачеві на те, які драматургічні твори розігравали в контексті екранної оповіді (як-то у «Вбивстві» йшлося про п'єсу В. Шекспіра «Гамлет»), а ще розгортаючи дію ключових епізодів, які здебільшого становили розв'язку кінематографічної історії, саме на сцені. Зокрема, у кінострічці «Я сповідаюсь» герой-убивця Келлер, сповідаючись востаннє, зустрічає свою смерть просто на сцені концертної зали, тоді як у «Людині, яка занадто багато знала» кульмінацію дії, майстерно побудовану на очікуванні удару цимбал – сигналу для вбивці, режисер знову переносить у концертну залу. У фільмі «Молодий і невинний» рухома камера підступно захоплює крупний план очей барабанника-убивці, який знаходиться на кону.

Отже, досить часто використовуючи як сценічний майданчик, так і театральне приміщення як ключові місця для динамічного розгортання екранного наративу: розкриття істини, виявлення численних таємниць, вчинення злочинів тощо, Альфред Хічкок, демонструючи глядачам несподівані повороти сюжету, сповненого гострих ситуацій, жорстких інтриг та іронічних парадоксів, усе ж активно прагнув творення фільму як усвідомленої триєдності автора-режисера, кінотвору й публіки, що повинна була перебувати у своєрідній змові із постановником і чия реакція мала би стати важливим складником кінооповіді.

Райнер Вернер Фасбіндер, один з найяскравіших представників німецької моделі авторського кіно, більш відомої як «нова хвиля» 1970-х років (до неї увійшли Вернер Херцог, Вім Вендерс, Фолькер Шльондорф, Маргарет фон Тротта, Олександр Клюге, Вернер Шретер), також долучився до безпосередньої роботи в театрі – Театрі дії, Антитеатрі: уже в самій його назві був закладений протест. Безсумнівно, що сценічна діяльність і театральна драматургія митця досі залишаються недостатньо дослідженими й становлять меншу, проте досить вагому частину його творчого доробку. Однак постать майстра, попри незначний часовий відтинок роботи в театральному просторі, є досить значимою для німецького театру. Прагнучи «налагодити зв'язки між мистецтвами» [Wiegand 1985, p. 95] й активно працюючи, на думку Д. Кребса, як на ниві кіно, так і театру [Krebs 1988, s. 171], що тісно переплелись у його творчості, режисер вражає колег шаленими темпами

й обсягами роботи. За шістнадцять років митцеві вдається зняти, роблячи за його ж зізнанням, «фільми на викид» [Hensel 1983, s. 38] – сорок чотири кіно- й телепостановки, komponуючи їх за театральним принципом [Toteberg 1985, p. 49] єдності місця, часу і дії. У них автор намагається максимально дистанціюватись від нарративу, розповідаючи історію ніби опосередковано. При цьому за дев'ятиріччя сміливих експериментів з досить рухомою театральною формою, у чомусь епатажних мистецьких пошуків, базованих на імпровізації та активному залученні до живого сценічного дійства глядачів (для яких мало би, на переконання автора-режисера, існувати дві паралельні реальності: та, у якій безпосередньо існує глядач, і сценічна реальність), свідомому стиранні кордонів між глядацькою залогою і коном, стильовій руйнації та змішуванні жанрів, Р. В. Фасбіндер ставить на різних сценічних майданчиках Німеччини близько тридцяти спектаклів, зазвичай, півторагодинних за хронометражем, як і фільми. Серед них – «Аякс» Софокла, «Кав'ярня» Карло Гольдоні, «Бібі» Генріха Манна, «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, «Фрекен Юлія» Августа Стрінберга, «Дядя Ваня» Антона Чехова й ін. Одночас варто наголосити, що часом вистави, режисовані митцем за творами визначних драматургів, досить віддалено нагадували п'єсу як першоджерело, що слугувала переважно своєрідним поштовхом до епатажного самовираження у творчості. Примітним є і те, що деякі театральні постановки, зокрема й за п'єсами самого майстра (писаними як кіносценарій з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань), знайшли не лише сценічне, а й екранне втілення, як-то: «Катцельмахер», «Гіркі сльози Петри фон Кант», «Кав'ярня», «Американський солдат», «Бременська свобода». До екранізації драматургічного матеріалу Р. В. Фасбіндера звертатимуться й інші кінорежисери. Зокрема, Франсуа Озон 1999 року поставив (наслідуючи манеру Фасбіндера працювати натхненно та швидко) вишукану й трепетну у своїй чутливості стрічку «Краплі дощу на розпечених скелях», де крізь призму одностатевого кохання легко впізнаваних пересічних персонажів, занурених у буденність оточення, митець, рефлексуючи, порушить нагальні загальнолюдські проблеми.

Важливим, на наш погляд, є той факт, що специфічний авторський режисерський почерк (базований на принципах «театру жорстокості» й «театру відчуження») Р. В. Фасбіндера, що сформувався під впливом Антонена Арто, Бертольда Брехта, Едона фон Хорвата, Марії Луїзи Фляйсер, справив не лише значний вплив як на сучасний європейський авторський кінематограф, так і на німецький театр, зокрема творчість Франка Касторфа, Крістофа Шлінгензіфа, а й фактично заклав підвалини популярних нині хепенінгових дійств. Хоч відмітимо, що майже десятиліття театральної практики для митця (як досить яскравого представника німецького театрального авангарду 1960–1970-х років) фактично було намаганням переконати й глядачів, і дослідників його творчості, й передовсім самого себе, що сцена, незважаючи на надану змогу формування авторського режисерського стилю, для нього хоч і була своєрідним експериментальним майданчиком, де він визрів як професіонал, проте лишалась не більш ніж розвагою [Assenmache 1976, s. 3] порівняно з потужними можливостями екрана.

П. Орлов у роботі «Майстер: Райнер Вернер Фасбіндер» вказує, що, потрапивши 1967 року (у досить молодому віці) у трупу мюнхенського Театру дії, митець

зацікавився в названому сценічному осередку ідеєю «театру жорстокості» новатора театральної мови Антонена Арто, що «передбачала досягнення катарсису через “жорстокість”, під якою загалом розуміли нещадне усвідомлене підпорядкування необхідності, а більш конкретно – безкомпромісність автора щодо себе й глядача. На екрані це виражалося в схильності режисера до використання шоккових і провокаційних елементів: дослідження життя маргіналів, героїв з певними фізичними та психічними вадами, уявну абсурдність дії, інтерес до тілесності, демонстрація сексу і насильства». Дослідник упевнений, що в такий спосіб «режисер, відверто намагаючись стерти межу між мистецтвом і життям, пробував глядача, струшував його свідомість, змушував позбутися стереотипів і штампів та бунтував проти буржуазного світопорядку» [Орлов П. ЭР] і, по-своєму інтерпретуючи ідеї Арто, спонукав і виконавців, і глядачів до катарсису через пробудження свідомості й тим самим до подолання ілюзії екранно-сценічних умовностей. Водночас доречно нагадати, що вказане вище поняття «маргіналізм» входить, як відмічає Н. Жукова, у науковий обіг у другій половині ХХ століття, коли руйнується єдина й основна «лінія філософствування, розвивається розуміння напряду, у якому розвивається культура», а утворення прірви між дійсним і вигаданим призводить до з'яви «безнадійності, неприйняття життя, крайнього індивідуалізму» [Жукова Н. А. 2010, с. 199].

Дотримуючись колективного принципу творчості (як, власне, й існування колективного героя) й однаковою мірою володіючи авторськими режисерськими засобами у творенні художнього образу як на сцені, так і на екрані, Р. В. Фасбіндер, певним чином сповідуючи мистецькі принципи німецького драматурга й театролога мистецтва Б. Брехта (зокрема досить жорсткого, безжального пробудження публіки, якій, на переконання майстра, не дозволялось залишатись відстороненим спостерігачем, а слід було поступово перетворюватись на активного учасника дії), амбітно йде далі визначного майстра, вдаючись до своєї агресії та водночас надаючи глядацькій аудиторії можливість і тонко відчувати ідеї автора й, не співпереживаючи героям (а лише критично оцінюючи їхні вчинки), вдаючись до поглиблених власних розмислів. Неодноразово артикулюючи думку про те, що прийшов у театр з кінематографу, а не навпаки, постійно експериментуючи як наратор, який тяжіє до безподієвості сюжету й прагне передовсім до стирання умовної межі між виконавцями, котрі іноді вглядаються просто у вічі глядачів, і публікою (як на сцені, так і на екрані), митець робить акцент на раціональному впливові на глядача (терпіння якого, по суті, сміливо випробовує). При цьому він активно використовує у своїх спектаклях і фільмах «ефект відчуження», базований на дистанціюванні актора від долі героя і водночас фактичному форсуванні сценічної та кінематографічної умовності й активізації інтелектуальної діяльності реципієнта. На кону виражальний інструментарій (далекий від класичних зразків як міри, так і гармонії) режисер реалізував як навмисно знижений емоційний тонус героїв, образи котрих (пластично експресивні або ж неприродно статичні) свідомо були створені в такий спосіб, щоби, ведучи спілкування, але не взаємодіючи один з одним, не викликати глядацького співпереживання, що відповідало декларативним заявам самого майстра про пошуки «інших зв'язків з публікою» [Toteberg 1985, p. 50]. Своєю чергою на екрані

означений авторський ефект Р. В. Фасбіндер імітував «документально» зафільмованими кадрами нічим не приховану умовність дійства, котре чи то розгорталось у підкреслено пишних декораціях, чи ж демонстративно розігрувалось у мінімально оформленому художником і режисером аудіовізуальному просторі, що мало би стимулювати поглиблений погляд глядача як на оповідь та її персонажів, так і на самого себе.

Запозичивши в сценічній практиці досвід побудови фронтальних мізансцен, режисер активно вживлює його в екранних творах, як-то у фільмі «Катцельмахер» (знятому за однойменною п'єсою, поставленою раніше в співавторстві з Піром Рабеном в Action-театрі), що, на думку І. Кушнарьової, «складається із жорстко відкадрованих коротких фронтальних сцен, у яких повністю відсутній рух камери. Відсутня і зйомка зі зворотної точки, кінематографічна риторика зведена до мінімуму – усе знято майже однаковими середніми планами, іноді вони трохи крупніші, іноді дрібніші, проте відчуття одноманітності ці нюанси не порушують. Весь фільм ніби ілюструє типову драматургічну ремарку: «Ті ж і ...» Дослідниця звертає увагу на те, що автор, вдаючись до театрального принципу фронтальної побудови мізансцени, змушує героїв стрічки або сидіти в ряд на лавці чи на поручнях, або стояти, «притулившись до стіни, тоді як загальні сцени змінюються діалогами між парами в квартирах або в кафе» [Кушнарєва ЭР], що входять і виходять з кадру, як за театральні куліси.

Водночас, уможливлуючи активну презентацію форсованих виконавських засобів, майстер приділяв значну увагу виразності акторської пластики, часом вираженій у яскравій видовищності хореографічної мови чи то пантоміми, прагнучи в такий чуттєво-емоційний спосіб розповісти історію мовою тіла, використовуючи для цього мінімальну кількість вербальних засобів.

Примітно, що, віддаючи в кіно перевагу роботі з постійним (як у театрі) творчим колективом (що дозволяло швидко й продуктивно працювати), митець, часом нехтуючи психологічними нюансами й фотофактурами, певною мірою спирався на незмінний, об'єднаного спільною ідеєю акторський ансамбль (провідними майстрами в ньому були Ханна Шігулла, Курт Рааб, Інґрід Кавен, Харк Бом, Готфрід Йон, Гюнтер Кауфман, Брігітте Міра й ін.), що склався в очолюваному Р. В. Фасбіндером Антитеатрі. Водночас, часто-густо залучаючи до співпраці в театрі й кіно непрофесійних акторів (переважно з кола близьких людей, а іноді й родичів), майстер, авторство якого не обмежувалося лише функціями продюсера, сценариста, оператора, художника, монтажера й режисера, вдавався ще й до акторства. Прикметним для творчого почерку Р. В. Фасбіндера як театрального постановника було те, що на сцені він намагався, використовуючи досить грубі режисерські засоби, безжально занурювати виконавців у певні природні, часом надмірно деталізовані (близькі до кінематографічних) умови й стани існування. Вкажемо, що логіка такого авторського підходу, мабуть, була в тому, щоби глядачі не стільки з інтересом, скільки з острахом спостерігали за тим, як герої просто на сцені багато палили, їли, вживали справжній алкоголь (як-от в «Іфігенії в Тавриді», коли дозволялось палити й публіці в залі); дивувались, як їх провокаційно обливали водою (як у виставі «Аксель Цезар Хаарманн»); почувались ніяково, споглядаючи, як розігрують занадто відверті натуралістичні сцени, попри

«неможливість терпіти непристойності» [Toteberg 1985, p. 50] (як в інсценізації «Жерміналі» тощо), що лише підштовхувало дослідників творчості митця звинувачувати його в безглузких вивертах режисури [Rischbieter 1974, p. 6]. Не приховував одіозний режисер свого захоплення і театральною сценографією, тому в його кінострічках частково, а іноді повністю відсутні кадри (за винятком тих випадків, коли потрібно було показати недоступність зовнішньої життя [Фассбіндер ЕР]), зняті на натурі. Переважно в павільйоні чи інтер'єрі створені картини «Заміжжя Марії Браун» (що пізніше під назвою «Каммершпіле» стане римейком фільму в режисурі Томаса Остермаєра в берлінському театрі «Шаубюне»); «Лілі Марлен» з вигаданою, поданою в помпезних декораціях реальністю, презентованою з ефектним постановчим розмахом, властивим пізньому Р. В. Фасбіндеру; «Лола», дія якої вміщена автором в умовний показово штучний і навмисне стиснутий простір, що знаходиться поза мораллю і загальнолюдськими цінностями. Своєю чергою у стрічці «Туга Вероніки Фосс» автор ніби знову зводить гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями та фільмує її в реконструйованій естетиці німецьких фільмів 1950-х років (як здається) через скло, до того ж, у чорно-білій естетиці, тоді як велетенський бутафорський корабель виявляється місцем, де розігруються події «Кереля», створеного майстром у типовій для кіноекспресіоністів 1920-х років манері.

Комфортно почуваючи себе в стрімкому річищі культурно-митецьких тенденцій минулого століття і передовсім у схиланні й захопленні категоріями потворного, нищого, абсурдного, деструктивного, огидного, непристойного (тобто залишаючись у межах пошукових та експериментальних принципів некласичної естетики, а отже, творячи й «некласичний театр»), майстер, постійно перебуваючи у творчих шуканнях, формує своєрідну, нехай провокативну, але власну сценічну мову (базовану на засадах більш розкутих «живих» екранних підходів). Змушуючи своїх персонажів вдаватись до вульгарних виразів, нецензурної лайки, просторіччя (що у вустах непрофесійних виконавців звучали більш природно), вживати іноді незрозумілі глядачам жаргонні висловлення представників соціального дна, Р. В. Фасбіндер, демонстративно підкреслюючи нефункціональність мовлення героїв, тим самим намагався вирватись із затісних для постановника канонів сцени. Однак цікаво, що, маючи у своєму розпорядженні таку зручну для нього вербальну мову, майстер не обмежується переважним використанням слова як основного виражального засобу виконавця на кону (де мовлення героїв, за умисним бажанням автора, пересипане іноді необґрунтованими паузами й надмірно уповільнене), а ретельно працює з акторами над тілесною (хоч тіло героїв Фасбіндера часом далеке від фізичної досконалості) мовою пластики (від виразності міміки до промовистості жесту), відштовхуючись при цьому від унікальних можливостей використання світла й кольору на екрані. Можливо, тому в його виставах і з'являються розтиражовані передовсім екранними засобами образи зірок музичного олімпу Елвіса Преслі, Мерилін Монро, тим самим втілюючи авторські принципи своєрідної антропоцентричності творчості, котра, як не дивно, мала би поширюватися і на персонажів, і на глядачів, які повинні співпереживати презентованому дійству й, відкинувши стереотипи, критично оцінювати його, розвиваючи самостійність мислення.

Отож, використавши свого часу роботу в театрі як своєрідний підготовчий період майбутнього фільмотворення, Р. В. Фасбіндер як режисер-автор з доволі скандальною репутацією, ніби втомившись від руйнування класичної театральної форми, експериментальним шляхом винаходить універсальний авторський, аскетичний екранно-сценічний стиль, базований на імпровізації з навдивовижу рухомою мозаїчною сценічною «антиформою» (часом надмірно перевантаженою деталями, покликаною насамперед руйнувати, а не творити), котру за власної потреби випробовує в екранному просторі, де навмисно підкреслює досить грубі стики колажних поєднань.

У контексті вивчення творчої лабораторії А. Тарковського (у якій досить легко співіснували пошуки майстра як у царині екранного, так і сценічного мистецтва) цікавим є той факт, що для режисера-автора найбільш придатним у кіно був класичний варіант театру, з його єдністю часу, місця і дії. Художник екрана мріяв зняти кінострічку, котра би тривала стільки, скільки б її фільмували, маючи на увазі не хронікальний, а ігровий фільм, з вибудованим кадром, зіграною ситуацією [Тарковский 1989-а, с. 219]. Крім того, розмірковуючи про сценічний простір, режисер, відчуваючи нищення в такий спосіб театральної умовності, заперечував необхідність руйнувати так звану «четверту» стіну, напряду звертаючись до глядача, тим більше пояснювати йому зміст того, що відбувається на сцені. Натомість у певний період життя митцеві випала нагода випробувати можливості екранного мистецтва в просторі сцени, таким чином реалізувавши мрію долучитись до роботи в театрі. Примітно, що майстер, працюючи чи то над спектаклем, чи то над кінострічкою, творення яких не припинялось поза стінами робочого кабінету, театру чи кіностудії «ніколи нічого не вигадував, не винаходив, не конструював навмисно, при цьому як задум вистави, її світ, так й особливий світ своїх фільмів, Тарковський ніби викидав із себе, зі своєї душі» [Мир 1990, с. 298].

Відомо, що 1977 року головний режисер Московського театру імені Ленінського комсомолу (Ленкому) М. Захаров запросив А. Тарковського поставити спектакль «Гамлет», переклад тексту якого митець обирав самостійно. Робота над постановкою виявилась певною мірою розчаруванням для майстра, оскільки, мріючи попрацювати в театрі (що, будучи самостійним, дивовижним мистецтвом, володів, на думку митця, унікальними таємничими можливостями), прагнув власного сходження на новий і незвіданий творчий рівень, де би ще не все було доведено так, як у кінематографі [Мир 1990, с. 296]. Прикрим є той факт, що вистава «Гамлет», яка спершу викликала неабиякий інтерес публіки (зокрема завдяки й новому трактуванню образу Офелії І. Чуріковою, що разом з режисером представила іншу, далеку від стереотипів глядацького сприйняття героїню – сповнену сил, самодостатню і впевнену в собі особистість), так і не мала успіху в глядача, тож було вирішено замінити деяких виконавців (А. Солоніцина, М. Терехову) на ін. Однак постановник, вірний своїм уподобанням, не погодився вводити у виставу інших акторів, зокрема й на роль Гамлета, адже митцеві надзвичайно важливо було в кожній своїй роботі мати таких однодумців, котрі би глибоко розуміли його й здатні були би проникати в його авторський світ, створюючи таким чином певні точки опори авторського колективу. На жаль, через рік після прем'єри спектакль «Гамлет» зняли з репертуару вказаного вище театру.

У статті «Тарковський і шекспірівський Гамлет» В. Сєдов відмічав, що для майстра було принциповою участь у постановці А. Солоніцина й М. Терехової не лише тому, що вони видатні актори, а передовсім тому, що в них він знаходив співзвучність, відлуння своєї душі. І Терехова, і Солоніцин необхідні були йому так само, як і музика Е. Артем'єва, як і декорації Т. Мірзашвілі» [Мир 1990, с. 302]. Тож закономірним був той факт, що пошуки акторів, які режисер здійснював досить ретельно, завершувались вибором тих виконавців, котрі би могли виражати його самого й фактично без слів розуміти інтуїтивність його авторського методу [Тарковський 1989-а, с. 231]. Принагідно зауважимо, що робота майстра з акторами в кіно й театрі докорінно відрізнялась. Прикметно, що в роботі над виставою режисер (який, що дивно, був переконаний, що «система Станіславського тільки для самого Станіславського»), маючи певну концепцію кожного образу, вважав за необхідне передавати в індивідуальних зустрічах з акторами (надаючи їм повну свободу на сцені) свої відчуття, посвячувати їх у власний задум, окреслювати основний малюнок ролі, подаючи його в розвитку. Водночас на знімальному майданчику А. Тарковський, зазвичай, не розкривав своїх творчих планів і ставив виконавців у більш жорсткі рамки [Мир 1990, с. 304].

1983 року на сцені лондонського королівського театру Ковент-Гарден митець поставив оперу М. Мусоргського «Борис Годунов», у якій партію Бориса блискуче виконав Роберт Ллойд. Сценографом вистави не випадково запросили художника М. Двигубського. Адже саме він працював з режисером у фільмі «Дзеркало». На думку С. Лисенко, «у сценічній інтерпретації А. Тарковського, для якого як для кінорежисера візуальний чуттєвий досвід є визначальним, аудіовізуальні імпульси оперного тексту опредметнювалися, передусім, засобами сценічного ряду. У його постановчому прочитанні опери М. Мусоргського центральною постає драма особистості, тема душевних мук царя-злодія, розплати за скоєне». У дослідженні висловлено переконання, що «найбільш яскраве втілення ця тема знаходить у додатковому рівні візуально-сценічної партитури вистави, де отримують невербальне вираження два смислові мотиви, актуальні для режисера, – мотив невинно вбитого царевича й мотив божого і людського суду над злочинцем Борисом» [Лисенко 2014, с. 40].

Кінематографічний талант митця дозволив йому при постановці опери вдало застосовувати властиві авторському почерку символи, що певним чином перегукувались із фільмом «Андрій Рубльов» і надавали додаткової глибини тому, що відбувалося на сцені, вписуючи дію в контекст священної історії біблійного масштабу. При цьому можемо констатувати, що символічна свідомість художника передбачає образ глибини, переживає світ як відношення форми, що лежить на поверхні, і певного багатолікого динамічного виміру, живої, постійно змінної структури. Адже саме символи, що є, по суті, онтологічною «потребою людського духу, практична реалізація якої знаходить вираження в суб'єктивній творчості індивідів» [Кандзюба 2009, с. 120], додали особливої оригінальності та метафізичної глибини оперному спектаклю «Борис Годунов», споріднюючи його з філософським кінематографом режисера, націленим на одвічні пошуки бога. На переконання Ю. Анохіної, першим таким відомим символом у названій театральній постановці є ікона Трійці, спроектована на сценічний задник. Появу Трійці,

вихопленої з темряви світловим променем – «камерою», глядач спостерігав у ту хвилину, коли диявол входив у душу ченця Григорія і той скидав із себе чернече вбрання, щоб змінити його на одяг Самозванця. Подібне явище було й у фіналі вистави, коли народ, втомлений від пекельних оргій і бунту, забувався важким сном, а Юродивий, як неприкаяний, тинявся по сцені. У цю хвилину на «задньому плані» з'являлася освітлена фігура ангела, який пересувався над землею і яку бачив тільки Юродивий [Анохина ЭР].

На жаль, не було здійснено жодної офіційної фото- чи кінозйомки режисерського дебюту А. Тарковського на оперній сцені. Однак відомо, що вистава мала низку позитивних відгуків, у яких було оцінено кінематографічний талант митця, сповненого внутрішньої свободи, духовної міцності [Тарковский 1989-а, с. 248], оскільки в постановці опери режисер досить вдало застосував виражальні засоби кіно. Так, приміром, майстер використовував (чи то імітував) в оперному спектаклі такі кінематографічні прийоми, як: введення першого й другого, великого та загального «планів», рух у рапіді, своєрідний стоп-кадр, затемнення і «монтаж». Унікальні кінематографічні плани створювали на сцені за рахунок специфічного використання світла. Їх режисер (у тісній співпраці з художником по світлу) зумів створити завдяки потужному світловому променю, який, вихоплюючи з темряви героїв або ж певні предмети, подібно до кіноапарата, фокусував на них глядацьку увагу. У такий спосіб дія, що розвивалася на першому плані (наприклад бесіда Пимена з монахом Григорієм) виявлялася паралельною до дії на другому плані (вбивство царевича Дмитрія, що передувало за часом). Крім того, за допомогою своєрідного «монтажу» (динамічного переходу від однієї сцени до іншої без завіси, через затемнення) режисер поєднував «царські» сцени з «народними». Завдяки авторській винахідливості А. Тарковського вимушеної зупинки дії, зазвичай, необхідної для зміни декорацій за закритою завісою, у виставі «Борис Годунов» (на сцені Ковент-Гардена) практично не було.

Принагідно зауважимо, що кінематографічні прийоми при постановці вказаної оперної вистави допомогли режисерові вирішити одне з найважливіших завдань опери М. Мусорського – достовірно показати гризоти царя-зłodія, який переймається чи то докорами сумління, чи то страхом перед Всевишнім за скоєний гріх. Змусивши «оживати» так званий другий план, режисер (до певної міри цитуючи самого себе) виводив на сцену малого, вбраного в білу сорочечку царевича Дмитра. Дитина являлася цареві в яскраво-зеленому світлі, водночас глядач бачив ще й вогненно-червоний маятник, який, відраховуючи відміряний Борисові час, розгойдувався в арці, що мала би нагадувати царські ворота іконостасу.

Після зняття вистави з репертуару театру Ковент-Гарден, де вона йшла з великим успіхом, режисерську версію постановки «Борис Годунов» відновили 1990 року на сцені Ленінградського державного академічного театру опери та балету імені С. М. Кірова (нині Маріїнський театр). Реконструкція спектаклю відбулась завдяки зусиллям продюсера Стівена Лоулесса, виконавця партії Бориса Роберта Ллойда, диригента Валерія Гергієва [Анохина ЭР].

Порушуючи хронологію дослідження, згадаємо й про роботу А. Тарковського на радіо. 1964 року ще зовсім молодому тоді митцеві випала унікальна нагода поставити (створивши власний сценарій) радіоспектакль за оповіданням

В. Фолкнера «Повний поворот кругом». Симптоматичним є, на наш погляд, той факт, що, і гадки не маючи про задум літературно-драматичної редакції Всесоюзного радіо, режисер, відкинувши можливість екранізації, звернувся до вказаного літературного першоджерела, маючи намір його інсценізувати, незважаючи на постановчі складнощі. Проте створити сценічну версію режисерові не вдалося, а тому його поява в радіостудії не була простою випадковістю.

Аналізуючи роботу А. Тарковського над радіовиставою, що через поступове входження режисера в іншу, ще тоді не звідану сферу художньої діяльності часом мала імпровізаційний характер, акцентуємо на особливостях його пошуків у галузі звукової партитури, що будуть започатковані в «Івановому дитинстві», розвинуті на радіо (адже вся звукова, максимально достовірна фактура майбутнього спектаклю була ретельно розписана на рівні сценарію) і продовжені в наступних фільмах. Сам майстер, виступаючи як теоретик, у роботі «Закарбований час», намагаючись визначити специфіку кіномистецтва, зазначав, що одна з найважливіших умовностей кіно полягає в тому, що кінообраз здатний втілюватись тільки у фактичних, природних формах аудіовізуальності життя. Крім того, митець був переконаний, що своєрідна чистота кінематографу, сила його унікального впливу з'являються не в символічній гостроті образів (навіть найбільш сміливій), а в тому, що ці образи виражають конкретність і неповторність реального факту [Тарковский ЭР-а].

Розвиваючи міркування автора-режисера, А. Шерер у статті «Радіовистава за оповіданням Фолкнера» вказує, що звуковий ряд кінострічок був не лише ретельно розроблений режисером, але й містив цікаві прийоми використання побутових натуралістичних звуків як символів, що відповідно несли колосальне семантичне наповнення. Працюючи над виставою, що мала би звучати в ефірі, режисер-автор, який, іноді не знаходячи необхідних йому звуків у фонотеках радіо-й кіностудій, виїздив на природу писати їх самостійно (як-от крики чайок), невтомно закладав підвалини своїх майбутніх кінематографічних шукань, адже «проблема справжньої внутрішньої єдності зображення і звуку цікавила Тарковського зовсім не як проблема суто технологічна, але як один з основоположних принципів поетичного кіно <...>, оскільки звуковий фон не лише виконував роль декорації, створюючи пластичний образ місця дії, але відтворював його емоційну атмосферу, виявляючи мотивацію поведінки героїв» [Мир 1990, с. 280–284]. При цьому дещо несподіваним як для радіорежисера був його в чомусь кінематографічний підхід до вибору й затвердження акторів на ролі, що мали би відповідати персонажам, представленим в оповіданні В. Фолкнера, не лише за своїми психологічними характеристиками, але й за віком і фізичною статурою. Послідовно й певним чином самовіддано переносючи на радіо принципи кінематографічної виразності, режисер запросив до роботи над радіообразами таких виконавців (М. Михалкова, О. Лазарева, Л. Дурова й ін.), котрі би мало не портретно відповідали героям, описаним прозаїком, тим самим «повертаючи радіо пізнання його власної природи й невичерпних художніх можливостей» [Мир 1990, с. 285].

Радіовистава «Повний поворот кругом», над якою разом із творчим колективом А. Тарковський працював майже рік, через певний ідеологічний тиск мала досить сумну долю і, навмисне випущена в ефір на частоті ультракоротких хвиль,

не стала доступною слухацькому загалу ані в рік виходу ранньої весни 1965 року, ані двадцять два роки потому. Однак маловідомий авторський радіоспектакль не залишився непоміченим серед фахівців режисерського цеху, які, попри несхожі з майстром художньо-естетичні вподобання, тривалий час намагались розвивати прийоми композиційних поєднань у побудові звукових образів, черпаючи натхнення в розмаїтті унікальної аудіопалітри визначного митця.

Частково звертаючись до проблеми діяльності режисера-автора як у сценічному, так й екранному просторі раніше [Погребняк 2017-а; Погребняк 2017-б], у підсумку цього підрозділу відзначимо, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновирозності не лише знайшли у фільмах Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, К. Зануссі, М. Формана, Р. В. Фасбіндера, А. Тарковського безпосереднє втілення та сприяли появі визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак. При цьому погодимось з думкою театральної й кінопрактика С. Юткевича, що сценічна діяльність вказаних режисерів ставить під сумнів теоретичні постулати про шкідливість вторгнення культури театру на терени кіно. Примітно, що коли терпимим і навіть похвальним для театру тривалий час вважали процес так званої «кінофікації» сцени, то для кінематографістів чи не найбільш ганебним докором стало звинувачення в «театральності» або ще більш зневажливо – у «театральщині». Так, приміром, кіно- й театральний теоретик переконаний, що внутрішньокадровий монтаж, котрий дозволяє виконавцеві відтворювати значні за обсягом шматки ролі й допускає певну хронологію творення образу, є чи не та сама «театральщина», що, як не парадоксально, демонструє високу кінематографічну культуру режисера. Дивним чином ревнителі «чистого» кінематографу й досі не утруднюють себе проблемою з'ясування, про який, власне, театр ідеться, тоді як поняття театральності історично мінливе, воно є динамічним, так само як і поняття кінематографічності [Висконти 1986, с. 8].

Таким чином, кінематограф, склавши в момент свого виникнення конкуренцію театру й запозичивши його виражальні засоби, із часом став жити сценічний простір новітніми візуальними засобами, тим самим увиразнюючи та віртуалізуючи реальність. Особливу роль у цьому взаємозбагачуваному процесі відіграли ті режисери, які, представляючи авторське кіно, створили власну мову спілкування з глядачем.

РОЗДІЛ IV

АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ НА ПЕРЕТИНІ ТВОРЧО-ВИРОБНИЧИХ РЕАЛІЙ

4.1. Режисерська освіта в контексті сучасних кінематографічних практик

Осмишуючи сутність світу, людина прагне досягнути його безмежну повноту, посісти в ньому своє гідне місце. Однак слід зважити на те, що від самого народження індивід сприймає світ у своєрідній рамці. У зовнішньому, фізичному прояві цієї рамкою є кут зору, яким обмежується сприйняття того, що ми бачимо [Крилова ЕР]. Пізнаючи себе й накопичуючи буттєвий досвід, створюючи систему власних принципів, ідеалів і цінностей, людська індивідуальність набуває суб'єктивних переконань, котрі визначають її ставлення до світу. Проте нині важливими є «не лише взаємовідносини індивіда з навколишнім середовищем, але сам внутрішній світ людини у всій складності і тривожній правді» [Антониони 1986, с. 91].

Показово, що світогляд (котрий не варто зводити лише до теоретичних знань про світ) як духовний стрижень людини формується поступово і становить основу її особистості. Водночас внутрішній світ визначають світогляд і чуття [Крилова ЕР]. Крім того, за своєю сутністю світогляд є цілісним сприйняттям людиною буття, пошуком нею головних і значимих ціннісних орієнтирів, узагальнюючим осмисленням сенсу життя, виявом вищої форми її самосвідомості як особистості. Відзначимо, що, спираючись на світоглядні засади, людина визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинків, свої наміри й устремління, власну життєву позицію. Набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту людини зі світом у складному процесі його пізнання – розмаїті й можуть бути виражені через споглядання, побутові контакти, акти пізнання, предметно-практичну діяльність світоперетворення, творчість (у процесі якої задіяні всі сфери й рівні свідомості людини, починаючи з процесів сприйняття, відчуттів, уявлень і закінчуючи вищими формами психічної діяльності людини – мисленням, здатністю конструювати ідеальні символічні структури як особливим чином організовані та систематизовані уявлення про світ [Сидоровська 2016, с. 158]), зокрема кінематографічну, у якій особливе місце належить режисерові-автору. Адже з «появою кіно людина перенесла своє відчуття та розуміння світу в рухомі картинки, що втілили специфічне екранне бачення, закладене в людській природі» [Крилова ЕР].

Своєю чергою відзначимо, що мистецька діяльність посідає чільне місце в задоволенні духовних потреб (де духовність, на думку Т. Андрущенко, є суто індивідуальним досягненням, хоч суспільство й створює для її розвитку певні передумови [Андрущенко В. 2004, с. 20]), підвищенні загальнокультурного рівня та естетичного формування людини. З цієї метою використовують найрізноманітніші її форми, серед яких виділяється режисерська діяльність, яка останнім часом набуває універсальних якостей, охоплюючи різноманітні сфери побутування суспільства і є важливим чинником як сучасного культуротворчого процесу, так і мистецтвознавчої науки. Зазначимо, що соціокультурний феномен

будь-якого виду художньо-естетичної діяльності, зокрема й режисури кіно, не обмежується вузьким колом кінематографічної педагогіки, а сягає аспектів формування професійної майстерності кінорежисера з точки зору творчих потенцій його особистості.

Реалізуючись як фахівець, режисер, котрий прагне створити власну кінематографічну модель авторства, повинен приділяти особливу увагу питанням буття, головними серед яких постають такі: що таке людина, світ; якими мають бути принципи стосунків людини зі світом; наскільки вільною є людина у виборі способу ставлення до світу; у чому сенс життя? При цьому, справжній кінотвір, на думку О. Довженка «виникає тоді, коли фільм перестає бути плодом професії певної людини, а робиться плодом певного світогляду» [Горпенко 2015, с. 97].

Отже, світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповідь на смисложиттєві запитання, а також є визначальним фактором успішної практичної реалізації світоглядних установок, їх утілення в художній тканині кінотвору. Володимир Горпенко вказував, що, зокрема, О. Довженко запоруку справжньої мистецької цінності вбачав, передусім, у реалізації світогляду митця кінозасобами, адже природа кінематографіста вимагає вже якогось іншого бачення [Горпенко 2015, с. 97]. Важливу роль у формуванні режисера-автора відіграють і його спосіб мислення, інтелектуальний, інформативний і духовний досвід творчої праці. Проте, на переконання Мікеланджело Антоніоні, якщо в «режисера є думки і він щирий у своїй творчості, він завжди реалізує себе» [Антониони 1986, с. 91].

Мистецтво й освіта є тими особливими сферами, через які здійснюється процес розвитку і становлення людської особистості, реалізується її цілісне світосприйняття та синтезуються результати людського досвіду й свідомості [Искусство 1985, с. 36], усвідомлюється власна сутність, формується духовний світ, здобуваються і накопичуються знання, що дають змогу людині формувати здатність мислити самостійно та логічно, визначати ставлення до себе, дійсності, а також давати оцінку як своєму характеру поведінки і вчинків, так й інших людей. При цьому йдеться про «особливий тип світосприйняття, коли художника передовсім цікавить естетичний бік явищ, пластичні можливості, що містяться в тому чи іншому матеріалі, котрий впливає не лише на мову фільмів, а й певним чином на конфлікти, проблеми й навіть спосіб їх вирішення» [Лемешева 1987-а, с. 15]. Саме мистецтву відведена висока почесна й водночас відповідальна місія залучити людину до пізнання та освоєння світу, розширити її життєвий досвід, виховати морально-етичні якості, сформувані естетичні й художні смаки та викристалізувати світоглядні позиції. Тому для вдосконалення методів і технологій сучасної режисерської освіти особливий наголос слід зробити на розвитку як світоглядного базису творчої особистості, так і знання виробничих технологій особливо, коли йдеться про мистецьку освіту. Звідси випливає, що «залучення людини до мистецтва, однією з дієвих форм якого постає мистецька освіта та виховання, є саме тим засобом олюднення світу, який пестували у своїх філософсько-педагогічних поглядах видатні мислителі від античності до сучасності <...> Саме мистецтво допомагає людині проникати в безмежний світ, збагачуватися ним і ставати всесильною особистістю» [Андрущенко В. 2004, с. 37].

Очевидним є той факт, що вища освіта повинна забезпечити фундаментальну наукову і практичну підготовку фахівців різних галузей знань, здобуття спудеями освітньо-кваліфікаційних рівнів відповідно до їх покликання, інтересів і здібностей. При цьому «підготовка фахівців у будь-якій сфері людської діяльності має здійснюватися на новій концептуальній основі в рамках компетентнісного підходу, адже поняття компетенції та компетентності є центральними категоріями компетентнісного підходу в сучасній мистецькій освіті» [Ганжа 2016, с. 75]. Водночас, коли йдеться про здобуття мистецької освіти, слід мати на увазі, що вона є специфічним соціальним явищем, яке, «задовольняючи інтерес соціуму до мистецтва, у соціальному плані закладає в підсвідомості особистості систему ціннісних орієнтацій, головним з яких є не матеріальні стимули, а прагнення до духовного (інтелектуального, морального, морально-вольового) вдосконалення». Своєю чергою мистецькі заклади освіти, формуючи духовну еліту нації, відіграють «важливу роль у розв'язанні проблем державотворення, є підґрунтям духовного розвитку національної культури і є гарантом розвитку особистості, найбільш адаптованою до вирішення проблеми підготовки і виховання соціуму нової генерації з огляду на нові (гуманітарні) освітні завдання, що постали перед людством» [Волков 2010, с. 14–15]. Тож сучасні вимоги до підготовки фахівця в галузі культури і мистецтва потребують систематизованого перегляду наукового змісту й методів навчання, вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які потрібні для вишколу висококваліфікованих творчих кадрів необхідних профілів, подальшого прогнозування та моделювання їх професійної структури.

Відзначимо, що останнім часом значну увагу приділяють розробці професійних моделей фахівців. Варто взяти до уваги, що багато вчених розуміють під моделлю фахівця певної галузі узагальнений його образ певного профілю, який знаходить відображення в основних характеристиках. Цікавою видається і така модель фахівця певної галузі, яка є відображенням навчальних планів, програм та інших документів, що регламентують процес навчання у вищій школі: «модель професійної підготовки спеціаліста в найбільш загальному вигляді являє собою схематичне зображення обсягу та структури суспільно-політичних, специфічно-професійних, організаційно-управлінських, специфічно-професійних, морально-етичних знань, якостей, навичок, необхідних для трудової діяльності» [Лавриков 1990, с. 76].

Вважають, що найбільш прийнятною концепцією є така модель фахівця (приміром творчої сфери), в основу котрої покладено сутність діяльності професіонала певної галузі, що й дозволяє розглянути проблеми планування та використання спеціалістів у мистецькій сфері, зокрема в кінематографі. Адже, на думку українського культуролога С. Волкова, «емпіричний досвід свідчить, що мистецька освіта як система базується на цілеспрямованому процесі формування духовної сфери особистості через свідоме осягнення естетичної цінності створених і накопичених людством мистецьких об'єктів та одночасне продукування творів мистецтва в процесі навчання» [Волков 2010, с. 13–14]. При цьому відомо, що професійну структуру особистості (зокрема мистецької) становлять її знання, здібності, уміння, досвід, навички, які пов'язані з такою установкою та мотивами спеціаліста, що проявляються в конкретному виді діяльності (наприклад у кінорежисурі)

з урахуванням психологічних процесів людини. Тоді як творча діяльність обумовлена потребами, інтересами й мотивами, які усвідомлюють і формують у вигляді цілей і завдань професійної праці.

Отже, на нашу думку, розробка й реалізація моделі фахівця відповідної освітньої галузі зводиться до:

- аналізу виробничої діяльності фахівця з прогностичних позицій;
- фіксації необхідних для нього знань, умінь, навичок і якостей, побудови на цій основі системи навчальних дисциплін, що забезпечують його формування;
- оптимізації цієї системи на основі логічно-дидактичних вимог до структури, змісту й організації навчально-виховного процесу.

Спираючись на сказане вище, вважаємо: найважливішим етапом побудови моделі фахівців певної галузі є не тільки визначення його знань, умінь, навичок, тобто розробка професійно-кваліфікаційних характеристик спеціальності, але й реалізація їх у конкретних педагогічних практиках. Відома українська культурологиня О. Копієвська, аналізуючи в монографії «Трансформаційні процеси в культурі сучасної України» нинішній стан культурно-мистецької вітчизняної освіти, акцентує на значній «невідповідності між структурно-утворювальними елементами навчального процесу, що зумовлює певне стримування в її розвитку». Дослідниця слушно зауважує, що культурно-мистецька освітня система в Україні вирізняється недолугими «навчальними планами та програмами». При цьому авторка переконана, що навчальні програми, за якими готують спеціалістів для культурно-мистецької сфери, часом не передбачають формування в них характеристик, необхідних для успішної практичної діяльності. Оскільки знання студентів «не відповідають сучасним ринковим потребам», доцільним, на думку культурологині, є активне й цілеспрямоване використання європейського досвіду, «який переконливо свідчить про ефективність залучення до формування навчальних планів і програм практиків і майбутніх роботодавців» [Копієвська 2014, с. 244].

Отже, коли йдеться про кіноосвіту загалом і підготовку кінорежисерів зокрема, виникає ціла низка запитань, спричинених не тільки сумною соціально-економічною ситуацією, що склалась нині у вітчизняному кінороботництві. Предметом особливої тривоги є проблема суспільної затребуваності режисерських кадрів і водночас художньо-естетична й морально-етична спрямованість їхньої творчості, що потребує уточнення поняття «повага до професії» для майбутніх фахівців кіноіндустрії. Адже відомо, що творчість за визначенням і суттю є формою власне людської активності, «способом буття людини у світі, її самоствердження і саморозвитку, засобом існування особистості. Творчість – позитивна людська цінність, котра отримує, відповідно, і схвальну оцінку, але лише за умови, коли вона здійснюється в межах визнаних соціокультурних норм. Тоді як нормою вважається та діяльність, що продукує істинне знання, добрі вчинки, корисні і красиві речі, гуманні справи та справедливі рішення» [Афанасьєв 1998, с. 11].

Відповідно до вказаного вище відзначимо, що, удосконалюючи методи й технології сучасної мистецької освіти, особливу та першочергову увагу слід приділяти розвитку потужної творчої особистості, спроможної вести гідний діалог із реципієнтом твору, принаймні коли йдеться про підготовку режисерських кадрів. На переконання Олега Кохана, генерального продюсера кінокомпанії «Сота

сінема груп», повноцінно працювати з українськими режисерами-дебютантами заважає передовсім освітня проблема, оскільки студенти, які здобули європейську кіноосвіту, якісно відрізняються від вітчизняних. Підприємець переконаний, що проблема полягає, на жаль, у недієздатній освітній системі, котра потребує реформування в межах всієї кіногалузі. Тоді як європейські й американські заклади освіти вчать усьому – «від азів зйомки до ведення переговорів», студенти українських вишів позбавлені не тільки цього, але й комунікаційних майданчиків, де вони «могли б спілкуватися зі старшими колегами, з представниками різних професій ринку» [Десятерик ЕР-б]. Своєю чергою О. Роднянський (нині відомий у світі успішний продюсер, котрий здобув вищу освіту саме в Україні), розмірковуючи про американський спосіб навчання у вишах, зазначає, що якісна кіноосвіта «не розділяє людей на режисерів, продюсерів, сценаристів і навіть операторів, оскільки вони навчаються разом, знаходячи свої функції самостійно і, більше того, змінюючи їх по ходу навчання». Розбираючи конкретні історії кіно і все, що пов'язано з гуманітарною культурою, вказує продюсер, спудеї докладно й компетентно довго начитують величезний обсяг літератури, що зменшує ризик прийняття помилкових рішень і позитивно впливає на соціальне очікування [Роднянський ЭР-а], адже, засвоївши виразні можливості нових нині технічних засобів і технологій, майбутні режисери мають навчитися «оперувати цими можливостями для досягнення найкращого результату. І базова основа цього – усе багатство загальної культури й традицій світової культури» [Марченко В., Помазков 2020, с. 107].

У контексті проблеми режисерської освіти важливими залишаються питання: з якою метою навчаються майбутні фахівці кінорежисури в Україні; які теми, ідеї, думки доноситимуть до глядача? Адже режисер повинен довіряти глядачеві, а найкраще, на переконання Івана Пир'єва (більшість фільмів якого довго не сходили з радянських екранів), «зробити його співучасником творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив героям». Митець образно пояснював, що глядача слід «підняти і нести на крилах глибоко правдивих і високоемоційних почуттів режисерської фантазії, щоби, перетворившись на мить на художника, він зміг домислити, дофантазувати й виправдати чимало з недомовленого, наміченого режисером» [Пырьев 1978, с. 133]. І йому свого часу це з успіхом вдавалось. Слушною в цьому контексті є і думка Анджея Вайди, котрий у книзі «Кіно і все інше» наголошував на тому, що найскладніше в навчанні майбутніх митців полягає в тому, щоби переконати їх у тому, що, крім їхніх поглядів і смаків, існує ще глядацька зала, яка теж має, що сказати [Wajda 2000, s. 16].

Здобувши мистецьку освіту й реалізуючись у професії, молодий режисер, що по суті являє собою певну модель фахівця кінематографічної галузі, навмисне обираючи «шлях максимальної “прози”» [Наумова 2016, с. 18], зазвичай прагне створити власну кінематографічну модель авторства, часом «заперечуючи установлені підходи й художні прийоми» [Наумова 2016, с. 17] (що на теренах сучасних пошукових форм українського кіно набуло особливої актуальності). До того ж нинішні «обсяги виробництва фільмів в Україні, на жаль, не зіставні з минулими чи навіть за кількістю стрічок, що їх знімають щорічно в кінематографічних країнах з потужною і налагодженою інфраструктурою кіно-, відео-, телепрокату» [Марченко В., Помазков 2020, с. 107–108], що дає змогу чи то змушує створювати

фільми у форматі авторського кіно, який передбачає часом незначний бюджет, обмежений прокат, нечисленність аудиторії, а ще можливість або вимушену потребу поєднувати деякі кінопрофесії в одній особі постановника, як-то: режисер-продюсер, режисер-сценарист, режисер-оператор, режисер-актор, щоправда, іноді це лише імітує універсальну модель режисера-автора. Цікаву думку щодо цього висловлює відомий український автор-режисер Валентин Васянович, зауважуючи, що самонавчання режисера передовсім складається з кількох частин: дивитися багато фільмів відомих режисерів, операторів, вирішити, яке кіно хочеш знімати (жанрове або авторське), читати багато книг з драматургії, обов'язково почати знімати (принаймні бюджетний варіант кіно), а створивши навколо себе осередок зацікавлених у цьому людей, годі й закінчувати заклад вищої освіти [Бондарева ЭР]. Своєю чергою Ірен Роздобудько вказує, що принаймні в українському кінематографічному просторі «побутує думка, що сценаристом може бути кожен, хто вміє вправно писати, не маючи при цьому професійних ґрунтовних знань з теорії, яку з часів Аристотеля ніхто не відміняв». У роботі «Структура сценарію» відома письменниця зазначає, що сьогодні, «особливо в українському кінематографі, який бурхливо розвивається і закономірно має неминучі “хвороби росту”, вже стає помітною тенденція непрофесійного підходу до створення “кіно на папері”». Успішна драматургиня переконана: «що більше створюють кінематографічного продукту, то жорсткішими стають вимоги до теоретичних знань про структурну побудову кінострічки, візуалізацію, мотивацію вчинків героїв тощо». Авторка послідовно доводить, що «одного лише хисту до письма та буяння фантазії замало для професійно зробленого сценарію, що потребує опанування основ професії кінодраматурга». Адже, як переконана І. Роздобудько, «створювати кінострічку, маючи на те саме палке бажання, – все одно, що конструювати механізм, не знаючи основ математики і механіки» [Роздобудько 2020, с. 115]. Слід звернути увагу й на міркування В. Марченка і Ю. Помазкова, котрі вказують, що попри те, що «кінорежисура, операторська майстерність, драматургія, монтаж, майстерність актора є основними складовими фахової майстерності режисера, без розуміння сучасних “кіномовних” тенденцій і новітніх екранних технологій у сьогоденному світі кіноіндустрій, професіоналові буде складно». У роботі «Сучасний погляд на викладання кінорежисури як дисципліни» автори вказують, що з огляду на сказане здобувачеві режисерського фаху «вже з першого курсу вкрай важливо із застосуванням практичних завдань і вправ опанувати основи суміжних професій – драматурга, оператора, звукооператора, монтажера, продюсера, що дає можливість від “паперового” навчального процесу перейти до “екранної” реалізації хоча б на рівні етюдів». При цьому ще в минулому столітті визначний радянський режисер і педагог Сергій Герасимов (більшість учнів якого здобули широку популярність) зауважував, що під час зйомки для режисера надзвичайно важливо працювати просто, без гордих поз «господаря» знімального майданчика, тоді як «кінематограф завжди має бути авторським». Майстер був переконаний, що «як і будь-яке мистецтво, авторське кіно – це не обов'язково писати сценарій, ставити кінокартину, грати головну роль, адже авторський – той фільм, що глибоко розкриває яскраву особистість автора-режисера» [Герасимов 1976, с. 4], для якого все в навколишньому світі має бути цікавим.

Проблема ставлення молодих режисерів до кінодебюту постає не менш важливою. Практика свідчить: часом початківці не усвідомлюють, що «першу кінострічку, як і наступні, треба ставити так, ніби вона остання і потребує, щоб їй було віддано все» [Пыр'єв 1978, с. 147]. Щоправда, однієї лише відданості замало, аби фільм став мистецьким явищем. Отож одним з головних завдань художніх керівників режисерських курсів має бути зосередження уваги на таких поняттях, як «актуальність», «кінопошук», «кінокультура», «кінотрадиції. Адже важко сперечатися з тим, що «кінематографія – мистецтво реалістичне, надзвичайної емоційної сили і покликане формувати свідомість людини» [Горпенко 2015, с. 97].

Можемо припустити, що авторська режисура не лише професія (із достеменним знанням суто технологічного процесу фільмовиробництва), але й мистецький талан, який слід вибороти в натхненній і самовідданій праці. Лукіно Вісконті так міркував з цього приводу: «Навчаєшся завжди в когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно перебуваєш під чийось сильним впливом, а особливо, коли робиш свою першу постановку» [Висконті 1986, с. 220]. Тому молодим режисерам слід розуміти необхідність акумулювати в собі ті художньо-естетичні цінності, що таїть у собі мистецтво кіно, щоб згодом виплеснути на екран особисті враження про світ, у своєму, авторському кінематографі, у якому можна було би «творити власний художній світ за законами кіно й водночас розширювати межі цих законів, власну неповторну кіномову, а надто в розробленні й практичному втіленні колористичних вирішень» [Брюховецька Л. 1989, с. 58].

Споглядаючи студентські роботи, яким часом «властива убогість мислення, уникнення гострих кутів» [Кудрявцев 1998, с. 298] на таких кінофестивалях, як “Пролог”, “Відкрита ніч” (що вже гучно заявили про себе), а іноді й «Молодість» виникає враження, що молодим митцям, які «докладають чимало зусиль для того, аби віднайти свій неповторний стиль та авторський почерк і висловити власну точку зору на події навколишнього життя» [Наумова 2016, с. 18], бракує бажання, а головне, уміння думати про глядача. На переконання А. Тарковського, якщо глядач отримує хоч якесь опертя для надії, перед ним відкривається можливість катарсису, духовного очищення, того морального звільнення, пробуджувати котре й покликане мистецтво, зокрема кінематограф [Мир 1990, с. 319]. Тож варто нагадати, що необхідною складовою професії є вивчення режисером аудиторії, її соціальної психології, запитів та очікувань, що не виникає саме по собі, а є результатом пережитого в житті – власного життєвого досвіду. Свого часу Тетяна Ліознова – режисерка, творчість якої не розглядали в мистецтвознавчих колах крізь призму авторської режисури, – артикулювала важливу думку про те, що для художника, зокрема кінематографіста, неприйнятною є теза: вивчай життя народу! На переконання мисткині, не вивчати треба, а жити тим самим життям: у художника мають бути ті самі турботи, проблеми, прикрощі, що і в його глядачів, читачів [Пайкова 1988, с. 1–7]. Суголосними наведеному висловлюванню, на наш погляд, є міркування відомого сценариста Анатолія Гребнєва, котрий зазначав, що не існує якоїсь абстрактної категорії глядача, до якої повинен пристосовуватись художник, що й має бути тим самим глядачем. Допоки авторові цікавим здається те, про що він пише, є сподівання, що твір викличе інтерес і в читача.

Якщо нудно писати – нудно буде й читати, а зрештою, і дивитись. Тому автором доцільно відчувати себе в тій мірі, що й бути глядачем. При цьому позицію, відповідно до якої в сценариста одне життя, одне коло проблем, а в глядача – інше, слід вважати хибною [Кино 1989, с. 204]. Разом з тим, на переконання Валентина Васяновича, талант режисерові потрібен передовсім для того, щоби розпізнати, яка саме історія зацікавить більшу кількість людей, що, власне, базується на яскравому досценарному житті, на вмінні осмислити історії, які митець чув-бачив, уявити психологічні характери героїв і при написанні сценарію побудувати, з одного боку, логічну, а з іншого – непередбачувану історію, тоді як написання сценарію (що не лише пишуть, але й багато разів переписують) є важкою і тривалою роботою, яка й лежить в основі ремесла автора-режисера [Бондарева ЭР].

Водночас слід звернути увагу й на позитивні приклади творчості цілеспрямованих молодих режисерів, зокрема випускників майстерні Василя Вітра (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), котрі започаткували два творчі об'єднання «Атель'є 9» та «Вільні» з метою виробництва та дистрибуції українського кіно, зокрема й таких кінопроектів, як кінотрилогія про відродження храмів: «Михайлівський Золотоверхий», «Успенський собор», «Володимирський собор у Херсонесі». Покази фільмів молодих кінематографістів, що входять до вказаних об'єднань, набувають усе більшого резонансу, збираючи аншлаги як у Будинку кіно, так і в кінотеатрах, культурних центрах у Києві, Хмельницькому, Чернігові, Львові, Черкасах, Харкові, Чернівцях, інших містах [Дистрибуція-EP], презентуючи як ігрові, так і неігрові «стрічки, у яких режисери, сценаристи, актори, кінооператори, звукорежисери, композитори та художники доводять свій професіоналізм і готовність зробити внесок у розвиток українського кінематографу». Крім того, кінострічки, створені в названих об'єднаннях і студією «Віател» (зокрема й фільмовані 2017 року за підтримки Держкіно України: «Технічна перерва», «Гойдалки», «Київська історія», «Поза зоною»), постійно презентують на «численних міжнародних виставках, наукових конференціях, серед яких ЕКСПО-2000 у Ганновері, а також у Литві, на Мальті, у Німеччині, США, Польщі, Франції, Чехії, Італії, Македонії тощо. Вони також брали участь у всеукраїнських і міжнародних фестивалях, серед яких: «Вітер мандрів», «Відкрий Україну», «Кінолітопис», «Молодість», «Пролог», «Калинові мости», «TOURFILM 2000» [Дистрибуція-EP].

Часом першочерговими в молодих митців, на наш погляд, постають власні амбіції, прагнення, попри відсутність професійних компетенцій міжкультурних взаємовідносин [Бучковська 2016, с. 149], фестивалівних нагород, швидкого задоволення матеріальних потреб, успіху за будь-яких обставин, нехай і короткочасного. Проте, на думку автора-режисера Кшиштофа Зануссі, найлегший шлях до матеріального успіху – ганебність. У цьому сенсі бути порядною людиною не вигідно, хоч існує віра в те, що в моральному плані – це необхідно. Чесність, як вважає митець, дарує відчуття власної гідності, але іноді людина соромиться своєї наївності, бо ж не скористалася нагодою, з якої можна було мати зиск [Зануссі ЭР]. Іншого переконання дотримувався ще один відомий польський режисер-автор Кшиштоф Кесльовський, котрий також упереджено ставився навіть до слова «успіх», вважаючи, що до кінця так і не зрозумів його суті. Для майстра успіхом було

поступове й навіть болісне досягнення того, чого хотілося би по-справжньому, що, за великим рахунком, було недосяжним. Звісно, та популярність, яку мав митець, до певної міри лестила його честолюбству, що аж ніяк не було тотожним успіху. Зрозуміло, що популярність режисера певною мірою полегшує йому життя: легше знайти гроші, запросити хороших акторів і вирішити інші подібні проблеми. Однак К. Кесльовський не був упевнений, що це добре, вважаючи, що митцеві на його творчій ниві має бути складно. При цьому пережиті ним особисті страждання, відчуття болю є корисними, адже вони й формують людину, дозволяючи їй розібратись не лише у власному житті, а й у чужому. Митцеві, на переконання К. Кесльовського, потрібно пережити щось болісне, зрозуміти, що таке біль. Інакше він не відчує, що таке його відсутність [Кесьлѳвский ЭР].

Отже, можемо припустити, що «наявність у більшості митців “комплексу честолюбства”, зазвичай є правилом, що пов’язане з природою художньої творчості як такої» [Онiщенко 2011, с. 224]. Щоправда, людина, як і митець, «індивідуалізується всередині історичного процесу, а не всупереч йому» [Естетика 2005, с. 41].

На жаль, актуальним у здобутті кіноосвіти у вітчизняних вишах стало не засвоєння ремесла й технологічних основ професії, а прагнення, створюючи фільм, самовиразитись у будь-який спосіб, часом не несучи відповідальності за мистецький результат. «Я думаю, – зазначав М. Антоніоні, – в основі будь-якої творчості лежать взаємовідносини художника із власною совістю – саме це передовсім визначає ступінь його відповідальності» [Антониони 1986, с. 219]. Однак самовираження можливе тільки тоді, коли майбутній режисер не лише опанував так звану «абетку» кіно, а й, маючи широкий кругозір, принаймні намагається «засвоїти не одну галузь знань і навіть не основу всіх наук, а культуру у всіх її базових суспільно значимих компонентах» [Искусство 1985, с. 26]. У випадку володіння професійними навичками й уміннями особистість режисера, що є «провідною фігурою в колективному процесі створення фільму» [Нечай 1989, с. 29], обов’язково розкриється, вона нікуди не сховається. Режисер-автор Сергій Соловйов, розмірковуючи про кінематографічну професію, ставить запитання: чим вона є – метою чи засобом? Митця бентежить питання, чи може режисер знімати кіно лише тільки заради того, аби просто знімати? Разом з тим кінорежисер артикулює думку про те, що в житті кожного, хто пов’язав себе із цим видом мистецтва, колись, можливо, і виникає момент, коли понад усе хочеться «просто знімати». Митець відверто зізнається, що іноді й справді, приходячи на знімальний майданчик, відчуває радість і деяку первісну заворожувальну привабливість уже від того, що просто стоїть камера (особливо якщо вона хороша), готуються актори, виставляють світло. Проте, на переконання майстра, такий етап неминуче зживається, як, приміром, дитинство [Экран 1983, с. 16].

Отож якщо режисер виявляє своє особисте ставлення до процесу створення кінофільму, активно занурюється в найдрібніші етапи його появи, тоді й у кінотворі проявляється світоглядне «Я» митця (якщо, звісно, таке в нього є). У біографічній книзі «Kieslowski on Kieslowski» польський режисер К. Кесльовський, спостерігаючи за роботою молодих режисерів, відмічав, як на нього, негативну тенденцію в користуванні ними камерою, з’єднаною з монітором. Небезпека,

на переконання майстра, крилася в тому, що молоді постановники йдуть зі знімального майданчика, «сидять перед монітором» і, полишивши живу кінематографічну дію, «гризуть нігті», віддалившись від неї. К. Кесльовський погоджується з тим, що, «безумовно, вони переживають: радіють або засмучуються, але в них немає нічого спільного з людьми, що грають там, оскільки актор володіє фантастичною здатністю вловлювати найтонші нюанси в реакції режисера, він точно знає, подобається режисерові його гра чи ні». На думку митця, який завжди намагається бути поруч з виконавцями, акторові важко відчутти співпереживання режисера, коли він, «повернувшись спиною, уткнувся у свій монітор» [Кесльовський ЭР]. Тож, імовірно, саме з тісної співпраці режисера з виконавцями починається його самовираження, а не з того, що він нестандартними екранними візіями, відсутністю смислу намагається здивувати публіку. «Кіно – це мистецтво, що все ж таки розраховане на глядача, – зазначає режисер і педагог Ігор Масленников. – Саме тому важливо, щоб глядачеві було цікаво, щоб кіно його захоплювало. Надовго, сам того не бажаючи, кінематографістів спантеличив геніальний Андрій Тарковський <...> Під його вплив потрапило 2–3 покоління молоді режисури. Навіть викладання здійснювалось не за принципом навчити студентів говорити зрозумілою глядачеві мовою, а обов'язково сформуванню вміння самовиражатись». Відомий режисер переймається тим фактом, що в кінематографічних навчальних закладах «викладачі ніби поставили собі за мету виховати Тарковських зі студентів режисерських майстерень <...>. Однак слід пам'ятати, що кінорежисери – керівники великих творчих груп. Вони повинні володіти навичками найрізноманітнішого характеру – і технічного, і психологічного, щоб керувати колективом і створювати якісний кінематографічний продукт» [Масленников 2003, с. 16]. Суголосною наведеної є і думка Б. Хлебнікова, котрий констатує той сумний факт, що «викладачі, не навчивши своїх студентів елементарним речам, наприклад, розкадровці, починають розповідати про Тарковського і високе мистецтво. Переймаючись низьким рівнем викладання кінорежисури у вищих пострадянського простору, митець так описує хід занять: «Ось ми з Вами розмовляємо, і в цій кімнаті знаходяться інші люди <...> Як розкадрувати цю сцену? Я б зараз про це довго думав, а в студента американської кіношколи в голові вже є 15 готових схем, яким його навчили, і йому залишається обрати одну з них. Якщо він майбутній Коппола, то вигадась шістнадцяту, сімнадцяту, вісімнадцяту <...>» [Марченко В., Помазков 2020, с. 106].

Щодо оволодіння режисерським ремеслом слушною є думка Олени Оніщенко, котра вказує на прикру традицію, що закріпилась у європейській естетиці, коли «статус ремісника в кращому випадку ототожнювався із суто виробничою діяльністю, тоді як у гіршому ставав ознакою примітивності і недолугості». Українська дослідниця переконана, що «така девальвація поняття “ремісник” призвела до руйнації процесуальної логіки при відтворенні основних етапів становлення творчої особистості, адже саме ремісник є тим фундаментом, без якого неможливий її подальший розвиток». Характеризуючи сутність понять «ремесло», «ремісник», авторка доводить той факт, що в естетичній науці «ремісник» є синонімом професіоналізму. Це відкриває шлях до подальшого художнього зростання, яке за сприятливих умов може завершитися наданням творчій особистості великого

звання Митця» [Оніщенко 2011, с. 156]. В. Марченко та Ю. Помазков, ніби солідаризуючись із думкою О. Оніщенко, переконані, що «лише творчі майстерні з яскравими лідерами-професіоналами з власним індивідуальним професійним досвідом можуть і повинні виховувати й випускати яскраві та несхожі особистості, які наділені повним обсягом ремісницьких навичок професіонала. А досягти цього можна лише збільшивши кількість часу на індивідуальні години спілкування та консультацій» [Марченко В., Помазков 2020, с. 108].

Проблеми підготовки режисерських кадрів вимагають виокремлення питання щодо того, які педагогічні методи слід застосовувати, щоби належним чином впливати на світосприйняття й світовідтворення індивідом дійсності? Лариса Наумова в роботі «До питання семантики сучасних монтажних побудов в сучасному українському кінематографі» відзначає, що «звернення до простої, не привабливої в її натуралістичному розгортанні історії переростає в глибоке занурення цієї показаної дійсності <...> Сіра похмура дійсність поступово переростає в самодостатню визначеність цього буття, стає усталеною категорією та переміщується із фільму у фільм» [Наумова 2016, с. 18]

Тож у який спосіб слід формувати кінематографічне бачення майбутнього фахівця, котрий, приміром, не особливо цікавиться світом, не переймається проблемами світоперетворення, але, повіривши у власну «геніальність» й будучи надмірно егоцентричним, мало не одержимий ідеєю самовизначення і самовираження за будь-яку ціну. А тому цікавим і, на наш погляд, слухним, є міркування Артура Шопенгауера в роботі «Світ як Воля та уявлення» щодо поняття «геній», котрий, на переконання філософа, має бути «аристократом духу», твір якого далекий від «практичної користі». Філософ переконаний, що некорисність є однією з характерних ознак геніального твору, його дворянською грамотою. Тоді як решта творів «призначаються для збереження або полегшення існування людини» [Гилберт, Кун 2000, с. 474]. Крім того, варто вказати, що «повноцінний твір мистецтва народжується тільки з небайдужості його творця до відображуваної дійсності, що й постає єдиним джерелом його власної глибини» [Искусство 1979, с. 109]. До того ж доречними вважаємо роздуми Стефана Цвейга, котрому свого часу складно було пізнати творчість митця лише при ознайомленні з його певним твором, нехай навіть шедевром. Письменник-дослідник поділяв міркування Гете стосовно того, що задля розуміння визначних творінь потрібно розглядати їх не тільки в закінченій формі, але й у становленні [Цвейг 2004, с. 133].

Наразі з прикрістю слід констатувати той факт, що значна частина молодих режисерів (зокрема й українських) швидко «зрозуміла як упіймати удачу <...>, з'ясувавши для себе, що самовиразитись простіше, аніж розповісти історію. Однак, на переконання Олексія Германа старшого: «Якщо тобі абсолютно нічого знімати і ти пустий <...>, але при цьому можеш вмовити потужного оператора фільмувати твоє кіно, використаєш музику Вівальді, то завжди знайдуться кілька осіб, котрі скажуть, що це цікаво. А історію розповісти надзвичайно складно» [Герман 1990, с. 101]. Думка відомого режисера-автора певним чином суголосна з міркуванням Л. Лемешевої, переконаної в тому, що тільки в тих митців, котрі прямують шляхом «чужих естетичних відкриттів, усе починається і закінчується

формою, тобто чимось зовнішнім». Дослідниця впевнена, що в режисерів-першопрохідців проблема форми кінотвору є певним чином «внутрішньою справою, що потребує шалених затрат розуму і волі: переборення власної інерції і чужої закостенілості, затрат бойового запалу, прагнення до неможливого, до межі, що заводить у глухий кут, важкого виходу з кризи, самозахоплення і водночас самозаперечення». Тобто питання форми, як з'ясовує мистецтвознавиця, «неминуче виявляється питанням змісту» [Лемешева 1987-а, с. 15]. Проблемою мистецького успіху переймається й К. Зануссі, котрий переконаний, що абсолютного успіху не існує, оскільки, домігшись його, художник (як, власне, і пересічна людина) не мав би що робити далі, це зупинило би його рух вперед, його розвиток. Вважаючи успіх німецьким, тому неідеальним, майстер розмірковує про те, що об'єднує людей (зокрема й творчих) у гонитві за справжнім успіхом, і доходить висновку, що таким об'єднувальним чинником є усвідомлення нереалізованості, а отже, як вважає митець, ніхто й ніколи не може досягнути всього того, до чого прагне. У разі ж якщо таки доб'ється, значить, планка була поставлена дуже низько [Зануссі ЭР].

Отже, здається, що постать режисера, який намагається через власний кінотвір довести, що кіномистецтву відведена почесна й водночас відповідальна місія прилучення людини до пізнання та освоєння світу, розширення життєвого досвіду, здійснення морального виховання, формування естетичних і художніх смаків індивіда, кристалізації світоглядних позицій, не є нині актуальною в середовищі молодих кінематографістів, що, «заперечуючи усталені форми й художні прийоми <...>, навмисно обирають шлях максимальної прози». При цьому існує переконання, що реалістичність, яка межує з натуралізмом, набуває якості загальностилістичного прийому, що характеризує більшість сучасних українських сучасних авторських фільмів [Наумова 2016, с. 18].

Парадоксально, але серед найбільш значимих проблем вітчизняної кінорежисерської освіти на особливу увагу заслуговує формування в майбутніх режисерів уміння «бачити» фільм на «папері», а ще виявляти й аналізувати власні помилки. На переконання українських культурологів Ю. Богуцького, Н. Корабльової, Г. Чміль, для того щоб навчити баченню і розумінню, слід «знати правила, азбуку, аксіоматику, закони та споглядання і бачення, адже кінопогляд базується (від базису) на вмінні думати, решта – справа досвіду та вміння робити висновки». А отже, вказують учені, «думати – не значить сліпо вибудовувати силогізми» [Богуцький... 2013, с. 88]. Тож, можливо, і нині актуальною є думка англійського письменника й теоретика мистецтва Дж. Рескіна, що переважна більшість визначних особистостей, будучи наділеними неабиякою уявою та фантазією, при спостереженні за дійсністю «бачать те, що вони бажають зобразити, <...> вони не можуть не бачити, навіть якщо б вони цього захотіли» [Рескин 2008, с. 190]. Проте часом викладачам режисерського фаху доводиться працювати з молодою людиною, яка має не достатньо розвинену уяву, небагату фантазію, без хоча б кількох задумів у своєму уявному активі, котрі можна було б реалізувати. При цьому спудей може навіть володіти деяким літературним даром, уміти розкадровувати літературний твір, але не мати в собі своєрідного «відчуття кінематографічності» [Кудрявцев 1998, с. 299]. Так, приміром, О. Довженко, розкриваючи специфіку

кіносценарію, наголошував на необхідності віднаходити особливу форму його написання: сценарії повинні бути зримими» [Горпенко 2015, с. 100]. Цікавим у контексті нашої проблеми є, зокрема, ставлення режисера-автора Отара Іоселіані до попереднього бачення кінострічки, для якої митець завжди робить жорсткий і детальний проєкт, якого намагається дотримуватись попри численні проблеми, що виникають у ході роботи [Матизен 2013-б, с. 520], і міркування шведського кіноавтора Інгмара Бергмана, котрий був переконаний, що, працюючи над режисерським сценарієм, «ти торкаєшся і технічних проблем, пишеш, так би мовити, партитуру, після чого залишається розкласти окремі сторінки нот на пюпітрі, й оркестр починає грати». Режисер зізнавався, що не мав «звички приходити в студію або прибувати на натуру», вважаючи, що «якось то воно буде», адже «імпрорізувати імпрорізацію» неможливо. З огляду на сказане визначний майстер ризикував імпрорізувати лише в тому випадку, коли знав, що в нього «в загашнику є ретельно складений план», а тому, перебуваючи на знімальному майданчику, не міг дозволити собі «довіритися натхненню» [Бергман ЭР-а].

Таким чином, резонно виникає питання, у який спосіб відчувати «зримість» сценарію того майбутнього митця, який практично не читає і мало цікавиться (як суспільними проблемами, так і станом, чи то тенденціями, сучасного мистецтва), однак хоче називатись режисером-автором? Слушною в такому контексті є думка В. Сидоренка, котрий вважає, що існує онтологічна якість того, як слід розуміти «професійне авторство». Дослідник переконаний, що стосовно вказаного поняття є деяка надлишковість «щодо сутності людського існування як такого». У роботі «“Героїзм” та “авторство” у сучасному візуальному мистецтві як форми “автосуб’єктивації”: повернення смислу» вчений зазначає, що «творіння самого себе» пересічною людиною соціум визнає як необхідність, яка не може бути проігнорована. При цьому варто усвідомити, що «між останньою історичною формою суб’єктивації і “професійним авторством” є ланка, яка й уможливорює формування такої надлишковості». Теоретик і практик мистецтва доводить, що такою ланкою виступає «постать (явище Героя = культурного героя), яка дозволяє стати художнику тим, чим він дійсно є – суб’єктом творіння». Таким чином, В. Сидоренко доходить висновку, що «саме ця постать (явище) є тим смисловим фронтіром, який “маркує” та “запускає” механізми повернення антропологічного смислу “професійній” художній формі сучасного візуального мистецтва» [Сидоренко 2016, с. 136].

Нині, принаймні в Україні, давно відійшла в небуття як практика так званого «поштучного» відбору абітурієнтів, так і обов’язковий віковий критерій, що уможлиблював прихід у режисуру передусім мислячих людей, наділених певним життєвим досвідом (таких, що «добре й глибоко знають життя» [Пырьев 1978, с. 146], а іноді ще й мають першу вищу освіту), системою цінностей, орієнтирів, прагнень і вподобань, людей, сповнених певних ідей і готових донести їх світові. Такі митці, зазвичай, прагнуть відшукати найкращі способи реалізації власних авторських задумів, що, на думку П. Гонзага, й означає «бути гарним художником: відчувати вплив навколишніх предметів і вміти передавати це іншим – визначає художника-поета, знайти причини їх впливу – свідчить про наявність художника-філософа» [Гонзага 1969, с. 153]. Розкрити суть, відчути, оцінити все

назване вище – означає бути режисером-автором. На думку ж Л. Лемешевої, не всякий режисер – художник. Тоді як режисер – це професія, якою можна «сяк-так оволодіти», художник – обдарування, котре або є, або його немає, воно не видається з дипломом про закінчення вишу [Лемешева 1987-а, с. 15]. До того ж, творче естетичне «бачення» світу притаманне не всім, а залежить від індивідуальних здатностей» [Жукова Н. А. 2010, с. 101]. Тим більш показовими видаються роздуми сучасного польського режисера Єжи Гофмана, переконаного, що в мистецтві все залежить від індивідуальності художника, адже якщо навіть встановити сорок, а то й більше автоматичних камер, котрі щохвилини фільмуватимуть вулицю, а потім віддати відзнятий матеріал кільком режисерам, вони створять зовсім різні кінострічки [Матизен 2013-б, с. 547].

Нині заклади вищої освіти в Україні (і мистецькі зокрема) у складних умовах «постійних затримок з бюджетним фінансуванням <...> отримали можливість поповнити свій бюджет за рахунок платних послуг» [Волков 2010, с. 155]. Тим самим виші поставлені в такі умови, що змушені вдаватись до «валового» випуску режисерських кадрів, коли в протиріччях зіштовхуються «інтереси професійного мистецтва й економічні інтереси. На навчання за рахунок юридичних і фізичних осіб почали зараховувати осіб, які не пройшли за конкурсом за рахунок державного бюджету. Це певною мірою знизило загальний рівень творчої обдарованості контингенту студентів» [Волков 2010, с. 155]. У результаті заклади освіти набирають на режисерські курси мало не до тридцяти осіб, більшість з яких тільки роблять вигляд, що навчаються, бо ж зараховані на контрактній основі й вважають себе студентами «привілейованої касты», що ніби дозволяє їм часом ігнорувати навчальний процес. «Режисер повинен знати собі ціну, – зазначає Е. Рязанов, – але в жодному разі не переоцінювати власну персону і її значення» [Рязанов 1995, с. 75]. Разом з тим представник польської моделі авторського кіно Кшиштоф Зануссі в книзі «Як нам жити? Мої стратегії» вказував, що, оцінюючи самих себе, митець може зробити дві помилки: переоцінити себе або недооцінити. Якщо через помилкову самооцінку режисер ставить планку дуже високо, то, збивши її, буде переживати; якщо ж вона була занадто низькою – це теж прикро, адже зрозуміло, що митець може «стрибнути» вище. Режисер-теоретик доходить висновку, що з протиставлення двох неправильних оцінок слідує проста життєва мудрість, що творчій людині для життя необхідна правда про саму себе, світ, у якому вона живе [Занусси ЭР].

Однак часом амбіційні юнаки та дівчата наївно сподіваються приховати відсутність таланту й уміння (чи здатність) наполегливо працювати фактично марно здобути дипломом, а крім того, навряд чи здатні поцінувати глибину настанов молодим режисерам італійського кіноавтора Лукіно Вісконті, котрий закликав новачків у кіно робити нехай навіть погані фільми, однак такі, у яких була би виражена думка. На переконання майстра, кінорежисерові не обов'язково вправно займатися барочними хитруваннями, не суттєво вміти розкадровувати сцену, оскільки це не потребує особливих зусиль, проте важливо, щоб усередині цієї сцени було щось (виділено нами – Г.П.) [Висконти 1986, с. 38].

Тому в який спосіб навчити майбутніх режисерів відчувати й відображати специфічний духовний рух і власне прагнення світоперетворення за допомогою

кінематографічних засобів, відтворювати «муку матерії» [Фокин 2008, с. 11], розкладати її на кадри, примножувати засобами монтажу (бо ж молоді українські кіноавтори часом «не виказують особливих експериментів з монтажними побудовами» [Наумова 2016, с. 18]), і при цьому намагались перетворити перегляд свого фільму в акт плідної співтворчості митця і глядача? Варто відзначити, що будь-яке навчання без особистого прагнення спудея до самоосвіти зводить нанівець будь-які благі наміри викладачів, адже, як вказує О. Копієвська, стрімкі «трансформаційні процеси сучасної освіти характеризуються тим, що освіта перестає бути лише засобом підготовки фахівців, а все більше стає обов'язковою складовою саморозвитку особистості, яка забезпечує конкурентоспроможність спеціаліста» [Копієвська 2014, с. 241].

Зі свого боку вважаємо за потрібне вказати, що, згадуючи навчання в Краківській кіношколі, Анджей Вайда з прикрістю констатував, що лекції та практичні заняття дали студентам зовсім трохи. «По суті нас не ознайомили ні з технікою вибудовування сцени, ні з принципами роботи з акторами. Багато говорили в найзагальнішому вигляді про мистецтво кіно, але техніку режисури я осягав тільки під час практики в Олександра Форда, працюючи його асистентом на фільмі “Юність Шопена”, і на власному досвіді постановки трьох років невдалих курсових робіт. Прикро, що коли б я не з'являвся в Лодзі як викладач, студенти завжди показували мені їх, не без зловтіхи нагадуючи, які вони невдалі. Однак цінність лодзінських занять для мене полягає саме в цих невдалих фільмиках. Я повертався до них багато років, щоб чітко й чесно визначити для себе, які помилки зроблені в роботі над ними» [Wajda 2000, s. 17].

Своєю чергою визначний американський режисер чеського походження Мілош Форман, згадуючи вступні екзамени та навчання в Празькій кіношколі, відзначав таке: «Іспит тривав весь день, і я пам'ятаю, що потрібно було написати щось на зразок твору. Я старався з усіх сил, я виклався до кінця, і в той самий вечір мені сказали, що я прийнятий. Мої почуття при отриманні “Оскара” не йдуть ні в яке порівняння з тим, що я пережив у той день. Празька кіношкола керувалася у своїй роботі старомодними принципами. Я вчився на сценарному факультеті, і за всі чотири роки навчання мені не довелося жодного разу взяти в руки камеру або поговорити з актором, хоча я і повинен був вивчити все, що стосується мистецтва експозиції, діалогів, образів і катарсису. Ми писали гори сценаріїв, розробок і коротких оповідань, переглянули купу фільмів і розбирали їх по кісточках, часто засиджуючись далеко за північ у задушливих, галасливих і прокурених кімнатах. Однак завдяки школі розвивалася наша сприйнятливість, ми ставали особистостями під керівництвом кращих чеських митців» [Форман 1999, с. 24]. На наше переконання, самонавчання і прагнення до саморозвитку – це саме те, чого бракує переважній більшості майбутніх українських режисерів.

Ніхто навмисне не вчив й американського режисера Девіда Уорка Гріффіта. Він набував знання самостійно. Проте робив це в такий спосіб, що під впливом кіномайстра, «освіченої людини і вдумливого шанувальника читання, навіть актори стали надмірно захоплюватися науковими дослідженнями та філософією» [Трауберг 1988, с. 19]. Свого часу П. Лафарг зазначав, що «філософствування – відмітна риса людини, відрода її розуму» [Лафарг 1936, с. 237]. У цьому зауваженні

зафіксовано потребу, що коріниться в мисленні людини, тим більше автора-кінорежисера. Але така потреба може існувати або як потенційна, або як така, що проявляється в нерозвинутому вигляді, у повсякденній свідомості, а не тільки як усвідомлена необхідність. Для митця вона завжди актуальна. Не менш важливим щодо освіти режисера є і запитання про те, для якої аудиторії зніматиме свою дебютну стрічку молодий режисер, з якими запитамися глядача рахуватиметься? Яскравий представник польської моделі авторського кіно Анджей Вайда в книзі «Кіно і все інше» вказував, що для нього ніколи не існувало фільму для всіх, разом з тим фільм для обраних майстер вважав безглуздом. Майстер був категорично не згоден з думкою, згідно з якою мистецтво кіно несе в собі тільки єдино сокровенну таємницю художника, а глядачі – усього лише неминучий, але не обов'язковий додаток до фільму [Wajda 2000, s. 76].

Оскільки слід брати до уваги той факт, що «вузькість змісту естетичної свідомості кожної людини в порівнянні з неосяжним багатством об'єктивної людської сутності, відносний збіг розвитку індивідуальної естетичної свідомості з необхідністю історичного та неминущого розвитку суспільства – багате джерело невідповідності між індивідуальним естетичним ставленням і суспільною художньою свідомістю» [Искусство 1979, с. 45]. Однак як же розпізнати та максимально точно визначити режисерський потенціал майбутнього митця? Чи зможе він у майбутньому працювати на знімальному майданчику, перетворюючи матеріал дійсності на кіно? [Кудрявцев 1998, с. 299]. Адже педагогічна практика, як не парадоксально, часом свідчить, що саме той абітурієнт, який продемонстрував на вступних іспитах досить скромні мистецькі дані, має значний потенціал, прагне й демонструє здатність до самовдосконалення в процесі навчання і поступово залишає далеко позаду тих однокурсників, котрі на фахових випробуваннях начебто й виграшно зарекомендували себе, однак згодом так і не виявили здібностей до навчання, не стали спроможними до саморозвитку.

Для визначення режисерського потенціалу існує низка емпіричних та експериментальних критеріїв, основними з яких повинні стати інтелектуальний, морально-етичний, художньо-естетичний, психофізіологічний, комунікативний. На наш погляд, провідним у відборі майбутніх кінорежисерів повинен стати саме критерій, що засвідчує рівень інтелекту, загальну ерудицію абітурієнта, здатність до накопичення знань, оскільки, як зазначав ще О. Довженко, зняти фільм, «розумніший» за себе, поки ще не вдалось нікому, не кажучи про просвітницьку функцію кінематографу, котра покладена на розумного митця. На думку ж Л. Трауберга, «однаково погані – брязкання знаннями і кокетство невіглаством» [Трауберг 1988, с. 98]. Ми своєю чергою зазначимо, що посилення аналітичного, інтелектуального начала в художній творчості надає відносинам між мистецтвом і філософією нової якості – зв'язки між ними стають усе більш оголеними, і філософська думка чи проблема досить часто виявляється об'єктом художнього зображення. Прикладом може слугувати основний предмет філософського пізнання – система відношень «людина і світ». Адже відтворювана мистецтвом художня картина світу, котра утворюється як результат складної і неоднозначної взаємодії численних образів, характерів, творів, завжди перебуває в певному більшому чи меншому зв'язку з тими концепціями, що склались у філософії. До того ж, у процесі

зображення пізнання і перетворення людиною світу посилилась роль авторського начала у висвітленні філософської тематики, бо ж «авторська свідомість “програється” на матеріалі культури і реального життя, звертаючись до загальнозначущого характеру культурного досвіду буття в історії, підкреслюючи його тісний зв’язок з філософією, використовуючи ті підходи, які стали надбанням широкої мислячої аудиторії» [Богуцький... 2013]. Примітно, що з філософією мистецтво (і кіномистецтво зокрема) «пов’язане через світогляд автора, передусім через проблему людини», яка слугує художникові і «стимулом, і кінцевою метою творчості» [Искусство 1979, с. 137].

Філософія в мистецтві (а ми орієнтуватимемось на такі його види, як поезія та кінематограф, що, прийнявши в дар багатство «старших» муз і винаходи техніки, отримав ще й благословення найдавнішої з наук) є, як відомо, відтворенням дійсності, схопленої в її живому та безпосередньому перебігу. У своїх щоденниках А. Тарковський відзначав: «Філософія – це поезія, гра фантазії, інтелектуальні побудови, що характеризують особистість, – утвердження мого персонально існуючого “Я”» [Тарковский ЭР-б].

Важливим є і той факт, що в «саморозкритті й саморозгортанні буття художня творчість здатна не тільки зблизитися чи йти в одному руслі з філософською думкою, а й узяти на себе функцію своєрідного каталогізатора в перетворенні та стимулюванні певних образів філософії: філософія своєю чергою містить у собі як абстрактно-логічні, так і художньо-образні засоби виразу думки» [Чміль 2003, с. 243]. Примітно, що Г. В. Ф. Гегель вважав: істина, утілена в мистецькому творі, постає як неповна правда, вона «обмежена конкретно-чуттєвою формою» втілення, тоді як «абсолютна ідея» [Гегель 1968, с. 306] існує як чисте поняття поза матеріальною оболонкою. Отож очевидним є той факт, що мистецтво не розчиняється у філософському мисленні (хоча в художніх творах наявне буття самої філософії), відповідно художня думка не тотожна філософській свідомості, філософському мисленню, але визначний художник завжди є художником-мислителем. «Знайти найкращі способи виконання, – говорив свого часу В. Кандинський, – означає бути гарним художником; відчувати вплив навколишніх предметів і вміти передавати це іншим – означає бути художником-поетом; знайти причини їх впливу – означає бути художником-філософом. Той, хто володіє цими трьома якостями, – істинний художник» [Кандинский 2001, с. 200].

Натомість актуальною залишається проблема навмисного ігнорування молодими режисерами, які активно презентують власні фільми як авторські, рівня інтелекту глядача, його художньо-естетичних смаків і вподобань, морально-етичних запитів. Тоді як авторський кінематограф, на переконання Є. Вейцмана, «упридул наближається до головного завдання кожного митця – прямого вираження філософських ідей», до того, що визначають як «філософський кінематограф». Дослідник толерує думку про те, «що сучасне авторське кіно намагається вирішити проблему філософського фільму як такого, передбачаючи наявність режисера-мислителя, котрий проповідував би певні концепції, загальні ідеї». Науковець акцентує на тому, що кіноавтор «заздалегідь орієнтується на той матеріал, котрий добре знає і який зніматиме, як використовуватиме камеру, працюватиме з акторами, монтуватиме», адже вирішальним в авторському кіно є «філософський

підхід» [Вейцман 1978, с. 12]. Разом з тим уточнимо, що філософський характер мислення, притаманний певній художній індивідуальності, виникає не тоді, коли митець починає оперувати абстрактними категоріями й образними картинами, а якраз, навпаки, – коли всі ці різноманітні форми відображення дійсності, сам зміст філософської думки й творчості породжують відповідні їм засоби виразності, адже при всій значущості відмінностей між «філософськими абстракціями і художніми образами бачити в них джерело існуючих між ними демаркацій – означає переставляти місцями причини і наслідки» [Вербер 2005, с. 78].

Важливим критерієм у відборі здобувачів режисерського фаху, на який на вступних іспитах до закладу вищої освіти, зазвичай, не звертають уваги, є тестування морально-етичних якостей абітурієнтів, що базуються на усвідомленні ними таких понять, як добро, честь, гідність, совість, сором, відповідальність, порядність, повага, толерантність, любов до ближнього, самосвідомість, національна свідомість. Таким чином, здається, ігнорують той факт, що у світогляді як духовно-практичному освоєнні світу реалізуються вироблені суспільством «поняття про добро, справедливість, щастя, інакше кажучи, ідеї істини, добра краси і не просто ідеї, а ідеали» [Искусство 1985, с. 21]. На думку Е. Рязанова, душа режисера «зобов'язана бути не тільки відкритою доброти <...>, але й творити її» [Рязанов 1995, с. 75]. Отже, про який виховний статус авторського фільму можна говорити, коли його автор (нехай потужна особистість, непересічна індивідуальність) не тільки не наділений вказаними якостями, але й має про них приблизне уявлення? Чи можуть нині молоді режисери висловити своє творче кредо так, як це зробив фундатор українського авторського кіно О. Довженко: «Я пристрасно мріяв про добро <...>. Мені здавалось, що я народився для того, щоби принести людям багато добра. Я вірив, що здійснию це в кіно <... >» [Довженко 1983, с. 441].

Принагідно зауважимо, що теоретично й практично можна навчити студента відтворювати екранними засобами образ світу, картину світу. Зрештою, художник має право судити дійсність, перетворювати її по-своєму або навіть знущатися з неї лише тому, що, по суті, він глибоко прив'язаний до неї та щиро бажає побачити її кращою, більш гідною і прекрасною [Искусство 1979, с. 110]. Однак важливим є той чинник, що специфіку названих понять, в основі яких лежить своєрідний базис уявлень про навколишній світ – ота сама світоглядна модель – визначає обов'язкову залежність від того, яким чином молодий митець-автор сприймає та оцінює світ, презентуючи власне світобачення, де задіяні всі сфери й рівні його свідомості, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності – національної свідомості. А тому створення навчальних програм, котрі би обов'язково включали національну складову й послідовно стимулювали студентів режисерських спеціальностей до «усвідомлення національної основи художніх творів та емпатійно-емоційного ставлення до національної сутності художніх образів; проведення в процесі навчання художніх паралелей між творами в різних видах мистецтва за національно-стильовими ознаками» [Степура 2009, с. 183], а також активного стимулювання студентів до глибоко усвідомленого відтворення національних ознак засобами кіно у власній творчості, безсумнівно, дало би позитивний результат. Крім того, «сучасні

освітні програми» мали би передбачати ті навчальні дисципліни, котрі би уможливили «формування в майбутніх фахівців знання культури та традицій інших народів як основу толерантності й поваги в міжкультурних відносинах» [Копієвська 2014, с. 247].

У навчанні студентів режисерських спеціальностей, на наше переконання, потрібно розвивати здатність розуміти й презентувати кінематографічними засобами не тільки естетичні категорії «огидне», «потворне», «низьке», «трагічне», але й «піднесене», «прекрасне», «героїчне», «гармонічне». Однак з прикрістю доводиться констатувати, що молоді митці прагнуть виявляти свободу самовираження переважно крізь призму категорій «потворне» й «огидне», ігноруючи вивчення мистецької спадщини визначних особистостей світової культури. Так, приміром, українська мистецтвознавиця Г. Миленька в роботі «Естетичний потенціал теоретичної спадщини Фрідріха Шиллера: до постановки проблеми», досліджуючи творчість німецького поета й драматурга, теоретика мистецтва та філософа, звертає увагу на бачення ним істинного шляху утвердження людської свободи в реальному житті, через тісний і нерозривний зв'язок з красою, з витонченим творенням естетичної дійсності, шляху, що, існуючи в різноманітних явищах чуттєвого світу, здатен «зробити чуттєву людину розумною» [Шиллер 1957-б, с. 329], щоправда, спочатку зробивши її естетичною [Миленька 2009, с. 31]. Звертаючись же до теоретичної спадщини філософії життя А. Шопенгауера, вкажемо, що філософ свого часу визнавав «безглуздість положення Краси, її “бездомність” у світі, що підпорядкований утилітарній волі. Проте завдяки Красі дійсне переживання потворного світу нейтралізується та відходить на другий план» [Жукова Н. А. 2010, с. 103].

Виходячи в площину естетичного, нагадаємо, що, приміром, у слов'янських культурах єдність людини зі світом впливала й на розуміння краси, тож красивим вважали те, що відповідало загальному припису гармонії Космосу, водночас як огидне асоціювалося з Хаосом, Потойбіччям, відходом у Вічність. Таким чином, людську красу розглядали крізь призму здоров'я і суцільної життєздатності [Історія 2013, с. 29]. Ми ж зі свого боку звернемо увагу на специфіку естетичних принципів творчості О. Довженка, котрий, генетично виростаючи з «традицій української етноментальності» [Історія 2013, с. 245], до певної міри несамовито творячи свій неповторний авторський кіносвіт та, імовірно, зважаючи на той факт, що підхід до розуміння краси, прекрасного, як такого, існує об'єктивно і вбирає в себе низку самоцінних якостей [Сидоровська 2016, с. 159], резонно ставив таке запитання: «Чи може бути прекрасною багнюка? Так. Хіба глина великого скульптора не багнюка? Яка ж вона велична, ця безмежна гладінь намитого мокрого мулу!» [Довженко 1983, с. 294]. Разом з тим у щоденникових записах митець стверджував, що істинним є те, що прекрасне, у разі ж коли людина не усвідомить, не відчує красу, вона ніколи не зрозуміє «правди ні в минулому, ні в сучаснім, ні в майбутньому», адже краса вчить усьому <...> [Довженко 1994, с. 240]. Суголосною висловленням майстра є і думка А. Тарковського, котрий, вказуючи на те, що розуміння суспільством поняття «краси» в різні епохи свідчило про рівень усвідомлення людством правди, а отже, вважав красу символом

правди й був переконаний у неможливості розшифрувати чи то пояснити словами загадковість істини, вираженої красою [Мир 1990, с. 324].

Важливим моментом у професійному відборі здобувачів режисерського фаху має бути й обов'язкове врахування психофізіологічних особливостей «молодого обдарування». Чільне місце в цьому ряді повинна займати, але, на жаль, займає оцінка типу нервової системи абітурієнта, оскільки режисерська професія за своєю суттю диктаторська й потребує демонстрації певних вольових якостей. Не слід залишати без уваги спроможність тонкого емоційного сприйняття здобувачем професії навколишньої дійсності, що може виступати певною запорукою формування майбутнім режисером емоційно-художньої виразності фільму. Режисерський фах вимагає від кожного, хто має бажання ним оволодіти, і дужого здоров'я, неабиякої витримки, наполегливості, терпіння. Адже «постановка фільму – процес, що триває рік і більше й треба вміти розподілити на увесь період творчий запал, примусити себе терпляче чекати» [Рязанов 1995, с. 75].

Виявлення комунікабельних здатностей і розвиток комунікативних навичок – чи не найбільша прогалина в сучасній вітчизняній освіті кінорежисера, котрому замало хизуватися наявністю одного лише таланту, але бажано володіти й комунікативною компетентністю. Хоча щось, що віддалено нагадує комунікативну методіку у вихованні студентів режисерських спеціальностей, жевріє в практиці мистецьких вишів і торкається поняття «комунікація» як своєрідного двостороннього обміну інформацією «викладач – студент», «студент – студент». Однак це не завжди дає позитивний результат, бо часом зводиться до такої комунікації, про яку свого часу згадував радянський режисер і сценарист Леонід Трауберг: «Я знав режисерів, котрі по тридцять років розбирали перед учнями надбання і недоліки двох-трьох своїх загалом вдалих фільмів, здобутки ставали планетарними, прорахунки – дрібницею. Це, звісно, не відноситься до С. Ейзенштейна, у книгах якого розбір власних шедеврів зроблений з неупередженістю хірурга» [Трауберг 1988, с. 22]. Разом з тим в українських вишах, що готують кінорежисерів, і досі працює така освітня модель, коли художній керівник створює на курсі своєрідне художньо-мистецьке «середовище, у якому індивідуальності студентів» взаємозбагачуються культурним надбанням один одного, а крім того, він особисто впливає на спудеїв власними художньо-смаковими пріоритетами та фаховими особливостями, пропонуючи, зрештою, робити кіно як він сам. Це, на жаль, тягне за собою часом приголомшливий результат «розповзання» теорії і практики, адже всюдисущність екрана, нікуди правди діти, нівелює, «виявляючи чи не головну ваду такої системи організації процесу підготовки кінорежисера: абсолютне ненабуття практичних навичок – ремесла» [Марченко В., Помазков 2020, с. 106]. Хоч загалом таке навчання начебто й має на меті індивідуалізацію як умову навчання мистецтву режисури й часом впливає на формування його авторської моделі, що передбачає виявлення (за Ю. Пасовим) індивідуальних властивостей студентів та індивідуальну індивідуалізацію, визначення їх суб'єктних властивостей і суб'єктну індивідуалізацію, окреслення особистісних властивостей та особистісну індивідуалізацію [Пассов 1989, с. 17].

Специфічною складовою режисерської професії є і вміння організовувати творчий процес, керувати досить великою кількістю креативних спеціалістів, кожен з яких вносить вклад у створення цілісного художнього образу фільму і в цьому сенсі є одним з його авторів [Нечай 1989, с. 29]. Адже, об'єднуючи роботу знімальної групи для реалізації мистецького задуму й творення кінематографічної образності, режисер-постановник (як центральна фігура фільмовиробництва) утілює основну концепцію кінотвору в тривалому колективному процесі – від формування мистецького задуму до остаточного монтажного завершення [Нечай 1989, с. 47], тримаючи в полі своєї уваги найтонші нюанси народження кінострічки. Цікавим у такому контексті, на нашу думку, є той факт, що, приміром, Андрій Тарковський завжди уважно обстежував кожний куточок декорації, болісно реагуючи на будь-яку найдрібнішу халтуру. Режисер-автор не розпочинав зйомки в разі, коли щось не відповідало його задуму, змучував себе та членів знімальної групи доти, поки не досягав повної готовності [Тарковский 1989-а, с. 184].

Таким чином, через специфіку професії майбутній кінорежисер повинен набути під час навчання вміння не тільки формувати творчо-виробничий колектив, а й управляти ним, уміти прислухатись до думок чи не кожного з основних його членів, черпати ідеї, знахідки з гарячих дискусій зі своїми колегами, котрі своєю чергою (завдяки отриманому в результаті суперечок поштовху) набувають цінний стимул у своїй роботі [Феллини 1968, с. 146], що, власне, і забезпечує продукування передовсім якісного в художньо-естетичному та технологічному сенсі кінотвору. Знову звертаючись до творчості А. Тарковського, відзначимо, що, отримавши дозвіл на зйомки та сформувавши знімальну групу, майстер працював (за свідченням колег) навдивовижу швидко, знімав разом з операторами чітко і, як можна було припустити, спостерігаючи за його роботою збоку, навіть легко. Проте ця видима легкість була ним глибоко й ретельно продумана [Тарковский 1989-а, с. 221]. Сам же майстер так само вказував, що фільм необхідно знімати швидко, оскільки саме швидкість реалізації задуму зумовлює його цілісність і відточеність [Тарковский 1990-б, с. 108]. Своєю чергою Л. Вісконті зазначав, що, розпочинаючи зйомки, тримав у голові з точністю до міліметра кожний план фільму, навіть не звіряючись із нотатками режисерського сценарію, оскільки знав їх напам'ять. Опинившись же на знімальному майданчику, режисер-автор точно розумів, який розвиток хотів би надати тій чи іншій сцені, у який рух необхідно було привести камеру, акторів [Висконти 1986, с. 226].

Наразі виникає запитання: тож чи навчають в українських вишах майбутніх фахівців організовувати, управляти, керувати колективом знімальної групи, максимально, як зазначає український мистецтвознавець Олександр Безручко, інтегруючи учнів у реальне кіновиробництво й передаючи досвід на знімальному майданчику [Безручко 2009, с. 157]. Наразі залишається риторичним і питання про те, чи намагаються при відборі ще тільки абітурієнтів виявити їх здатність встановлювати й підтримувати контакти з іншими людьми, потенціал яких режисер має використовувати при створенні фільму, а саме комунікативну компетентність? Адже, нагадаємо, фільмовиробництво передбачає чітко визначений у часі (відповідно до укладення договорів) колективний процес творчості, керований режисером, котрий має навчитись «долати перешкоди, що трапляються йому

на шляху, якщо він прагне чесно виконувати свої професійні обов'язки» [Антониони 1986, с. 92].

На наш погляд, саме комунікативний підхід у підготовці кінорежисерів (що в майбутньому претендуватимуть на статус автора-режисера) розрахований на навчальні групи чисельністю 8–10 осіб і має давати позитивний результат, оскільки незначна кількість студентів дає змогу працювати в більш тісному контакті з викладачем у творчій майстерні. Використання комунікативних методик у навчальному процесі кінорежисерів могло би підвищити ефективність набуття ними фахових компетентностей: засвоювати й акумулювати сучасні методи історичного, теоретичного та загальноестетичного аналізу мистецьких явищ; орієнтуватися в процесі історичного розвитку світового мистецтва; робити аналіз, узагальнення та оцінку історичних явищ для відтворення їх у своїй творчій діяльності; аналізувати сучасні проблеми розвитку суспільства; володіти глибокими знаннями з історії, теорії та практики мистецтва кінорежисури, постійно поглиблювати їх; формувати та відстоювати свою громадянську позицію у творчій діяльності; формувати власні морально-естетичні критерії оцінки різноманітних явищ художньої культури, створювати на їх базі власний аналітичний апарат; упроваджувати новітні технології в кінематографічний процес; використовувати в практичній художньо-творчій діяльності культурні надбання, народні традиції, звичаї, обряди, ритуали; визначати мистецький напрям твору, його стилістичні особливості; керувати творчо-виробничим процесом створення фільму; виробляти разом з автором сценарію ідейно-художню концепцію фільму та втілювати її кінематографічними засобами; створювати режисерський сценарій; розробляти постановочний проєкт, кошторис витрат, календарно-постановчий план кінострічки; володіти методикою професійного виховання кіновиробничого колективу; обирати виконавський склад фільму та здійснювати репетиції, бо ж, на переконання Анджея Вайди, «у навчанні режисури в центр уваги молодих adeptів треба поставити роботу з акторами, а не вибудовування сцени» [Wajda 2000, s. 62].

Незважаючи на те, що заявлена в освітньо-кваліфікаційній характеристиці комунікативна функція режисерського фаху вважається однією з провідних, в освітньо-професійних програмах режисерського фаху їй не надано належної уваги в оволодінні ремеслом. Тож така функція нібито повинна сформуватись сама по собі, мимовільно, колись у виробничих умовах, бо ж головне для режисера (тим більше для режисера-автора) уміти в будь-який спосіб виражати кінематографічними засобами власну індивідуальність, бажано би ще й унікальну. Однак у переважній більшості випадків «харизматичні» особистості не володіють елементарними професійними навичками, хоч і виявляють неабияку фантазію та уяву (добре коли не хворобливу), представляючи в епатажній формі теми й ідеї, що цікаві виключно їм самим, презентуючи їх як «авторські». На переконання А. Тарковського, кінорежисура починається не в момент обговорення сценарію з драматургом, не в роботі з актором і не в спілкуванні з композитором, але в той момент, коли перед внутрішнім поглядом людини, що створює фільм і називається режисером, виник образ цього фільму: будь то деталізований ряд епізодів або тільки відчуття фактури й емоційної атмосфери, що має бути відтвореним на екрані. Майстер артикулював думку про те, що кінематографіст, який

чітко бачить свій задум і потім, працюючи зі знімальною групою, уміє довести його до остаточного й точного втілення, може бути названий режисером; однак усе це ще не виходить за межі, так мовити би, «чистої» професійності, за межі ремесла, адже в них вкладено багато, без чого мистецтво не може здійснити себе. Разом з тим цих меж недостатньо, щоб режисер міг називатися художником [Тарковский ЭР-а].

Особливе значення у формуванні світоглядних засад режисера-автора має дослідницька функція, що згодом, за межами вишу, має допомогти митцеві у формуванні цілісного бачення художньо-творчого процесу, змусить глибоко вивчати матеріали, що стосуються відображуваних у фільмі подій як історичних, так і сучасних, сприятиме правильному трактуванню літературного сценарію і, можливо, саме в такий спосіб забезпечить високий ідейний і художній рівень кінопостановки.

Часом майбутніх кінорежисерів не вчать й елементарному – доброзичливості в роботі з творчим колективом, не викладають стратегію відкритого, діалогічного, рольового, міжособистісного спілкування, що передбачає вміння слухати й виявляти готовність враховувати позиції інших заради спільної справи – високохудожнього кінотвору. Адже «режисерові не потрібно бути генієм, котрий нікого та нічого не помічає. Не слід стояти осторонь колективу, а тим більше над ним. Для творчого колективу режисер повинен бути авторитетом, котрий ґрунтується не на високому посадовому положенні, а здобувається кропіткою працею, знаннями, величезною любов'ю до мистецтва. Кінорежисеру слід користуватися всіма способами зближення зі знімальною групою» [Пыр'єв 1978, с. 155].

Як наслідок, молоді харизматичні кінорежисери часом не здатні в роботі над кінопроектом обирати правильну стратегію і тактику спілкування з творчими партнерами. Адже, роблячи передчасні висновки за відсутності достатнього числа фактів, уваги й належного інтересу, вони не здатні порозумітись з не менш талановитими колегами, оскільки занадто замкнуті, зосереджені на собі й схильні безапеляційно відкидати все, що хоч якось суперечить їхнім поглядам. Численними є випадки, коли молоді постановники залишаються не достатньо переконливими й, будучи креативними, усе одно не спроможні здійснювати об'єктивний аналіз виробничих ситуацій, проблем на знімальному майданчику, попереджувати небажаний розвиток подій.

Підбиваючи підсумок розмислам щодо нагальних завдань підготовки режисерських кадрів у галузі кіновиробництва (до яких ми частково звертались раніше [Погребняк 2013-б; Погребняк 2014-д; Погребняк 2014-ж; Погребняк 2015-в]), зазначимо, що методологічне обґрунтування сучасної режисерської освіти мало би містити, але не містить системність поєднання способів освоєння як дійсності, так і кіномистецтва, виявом чого слід вважати цілісність світоглядних та емоційних, інтелектуальних і раціональних, свідомих і підсвідомих, індивідуальних та особистісних, естетичних й етичних, об'єктивних і суб'єктивних, комунікативних принципів мистецького навчання, дотримання яких сприятиме ефективності підготовки фахівця кінематографічної галузі. З огляду на сказане актуальною є нині думка Івана Пир'єва, висловлена ним більше п'ятдесяти років тому, що «в більшості картин молодих авторів, незважаючи на їхні здібності, ми бачимо елементи

приреченості, похмурості, погоню за кадром заради кадру, за ракурсом заради ракурсу. Однак глибокої думки, великої і певної мети в режисерів немає. Майстерністю вони володіють погано, бракує їй культури» [Пырьев 1978, с. 21]. У контексті міркування щодо підготовки режисерів варто врахувати думку О. Абрамович, що вказує: сучасний підхід до підготовки мистецького діяча має базуватися на формуванні першочергово важливих компетентностей: уміти добувати користь із досвіду, пов'язувати свої знання і впорядковувати їх, організовувати власні прийоми вивчення, уміти вирішувати проблеми, самостійно розвиватися в професії впродовж усього життя, приймати рішення – узгоджувати розбіжності та конфлікти, уміти домовлятися і виконувати контракти [Абрамович 2018, с. 10]. Тож сподіваємося, що з часом зміняться підходи в підготовці режисерських кадрів в Україні, фільми котрих були би конкурентоспроможними на міжнародному ринку. Адже зрозуміло, що поставити на потік виробництво талантів, як зазначає Сергій Соловійов, неможливо, оскільки справжня обдарованість – рідкісне явище. Однак майстер переконаний, що сформувавши й утвердити в повсякденній практиці систему нетерпимості до так званого «зніманства», до запланованої сірості кінематографічна спільнота може собі дозволити. З цією метою, вказує митець, необхідно, щоби жоден режисер, як початківець, так і досвідчений фахівець, ніколи не отримував нічийого схвалення, права на наступну постановку за фільм програмно сірий, безликий [Екран 1983, с. 19]. Хоч, на жаль, поки що в Україні випускник, який отримав диплом кінорежисера, реалізуючи професійні компетентності, як правило, постає перед досить обмеженим вибором, «обумовленим реальними потребами та вакансіями» нинішнього ринку праці, опиняючись або на телебаченні, або в «новітніх структурах, котрі освоюють інтернет-простір», де «мистецька складова, на відміну від традиційного кіно, займає не таку вже й велику нішу» [Марченко В., Помазков 2020, с. 108]. Тож погодимося з думкою Т. Кохана, що в режисерській освіті «позитивні наслідки можливі лише тоді, коли зі студентської лави людина потрапляє в кіновиробництво». Саме такий дієвий «рух створює теоретико-практичний паритет і стає першим кроком до реального оволодіння професією» [Кохан 2017, с. 262].

4.2. Особливості виробництва та дистриб'юції авторських фільмів

Нині вже вкотре в історії мистецтва актуалізується проблема визнання особистості автора як такої самодостатньої цінності, що здатна не лише демонструвати «інтегральне вираження особистісної багатогранності» [Ектон ЭР] і розкриватися в процесі вільної самореалізації, а й передовсім виявляти спроможність продукувати знакові й впливові художні образи, ідеї, репрезентовані в оригінальній світоглядній моделі, зокрема кінематографічній. Своєю чергою Л. Козлов зазначає, що йтися має «не про міру присутності індивідуальності й особистості художника-автора у творі кіно, а про якість авторської індивідуальності, тієї творчої поведінки художника, за якою формується твір» [Козлов 1984, с. 117]. Водночас дослідник С. Пензін зосереджує увагу на тому, що термін «авторство» в кіно можна розділити на дві смислові форми, а саме: співвіднесеність автора й авторського фільму та відображення неповторної творчої індивідуальності, що

вкладають у кінотвір сценарист, режисер, художник [Пензин 1984, с. 3], тоді як автор, на переконання культового режисера А. Звягінцева, «не повинен нікого слухатись, але може вислухати всіх, однак вчинити має так, як підказує йому художня інтуїція і почуття правди» [Матизен 2013, с. 672].

Разом з тим, розмірковуючи над одним із численних визначень авторського кінематографу як специфічної кіномоделі, у якій режисер як повноправний автор кінотвору і як «особа, що несе відповідальність за фільм загалом» [Самутина 2002, с. 47], резонно виникає непросте й мало не “вічне” запитання: у якій площині перебуває вказана “відповідальність”? Очевидно, вона торкається передовсім глибини фільмового змісту, тих меседжів, котрі митець прагне донести до глядача, високої (чи то принаймні несподіваної у своїй оригінальності) зображально-виражальної культури, обов’язкового авторського контролю «результатів глядацького сприйняття» [Самутина 2002, с. 49]. Однак відкритою залишається проблема як виробництва, так і демонстрації (а отже, дистриб’юції чи то розповсюдження) авторських кінострічок як кінотеатральним способом, так і засобами телебачення, інтернету, розв’язання котрої (достатньою мірою ризикуючи) беруть на себе продюсери. Адже нині, на переконання О. Роднянського, глядачі можуть спостерігати, як неухильно минає епоха визначних режисерів-одинаків, видатних творців: Ф. Фелліні, І. Бергмана, М. Антоніоні. «Таких уже немає < ... >, і саме продюсер стає головним і єдиним центром прийняття рішень», – пише в книзі «Виходить продюсер» відомий підприємець [Роднянский ЭР-б]. Тоді як, на думку успішного російського кіновиробника Євгена Гілдіса, завдання продюсера авторського кіномистецтва, котре має виконувати специфічну не бізнесову, а передовсім культурну місію, полягає в тому, щоби знайти для автора-режисера зі своїм специфічним баченням світу оптимальні способи реалізації його проєкту. При цьому продюсер, беручись підтримувати певний кінопроєкт, має враховувати той факт, що існують автори з досить вузькою аудиторією, а є і такі, світ яких можна схарактеризувати як доволі закритий, герметичний: вони взагалі не потребують контакту з глядачем й усіляким чином декларують це. На переконання Є. Гілдіса, приміром, Олексію Герману-старшому не потрібно було прагнути того, щоби бути близьким і зрозумілим публіці, оскільки той глядач, який виявляв потребу зрозуміти його твори, повинен був докласти значних зусиль і провести певну внутрішню роботу. Тож суть проблеми фінансування авторського кінопроєкту полягає в тому, щоби знайшлися такі продюсери, котрі би змогли відповідати тим завданням, які ставлять перед ними автори-режисери (і навпаки), оскільки робота в цьому сегменті кінотворчості передбачає інший рівень інтересів і цілеспрямованості [Гилдис ЭР].

Стосовно розвитку інституту продюсерства кіновиробництва, що в Україні відбувається доволі повільно, вважаємо за необхідне нагадати: свого часу одним з перших кроків незалежних держав, що утворились 1991 року на теренах колишнього СРСР (коли тільки «на теренах України функціонували 22723(!) кінодемонстраційні установи: кінотеатри, клуби, мобільні комплекси» [Марченко В., Помазков 2020, с. 105]) було формування законодавства щодо комерціалізації народного господарства, тобто відмова від централізованого розподілу трудових, матеріальних і фінансових ресурсів у галузі виробництва. Разом з тим варто вказати,

що до 1986 року радянська модель управління, чутлива до змін у зовнішньому і внутрішньому середовищі, була «плановою, інноваційною, випереджальною», а всі кіностудії, фільмосховища, технічне обладнання «вважались власністю держава». У роботі «Моделі управління у сфері кінематографії» С. Слепак вказує, що центрально-керована радянська система управління характеризувалась монополією державної власності, розпорядником якої був державний апарат, відсутністю грошових відносин, концентрацією в руках єдиного центру всіх економічних важелів впливу на господарську діяльність підприємств, зокрема кіностудій, і була здатна сформувати потужну радянську кінематографію [Слепак ЕР-а]. Водночас О. Бертел у фундаментальній праці «Ринковий соціалізм: дискусія серед соціалізму» («Market socialism: the debate among socialist») відзначає, що така система управління придушує творчу ініціативу, роблячи митців незахищеними «перед свавіллям чиновників», проте з часом втрачає свою життєздатність і, переживаючи тривалу кризу, згодом переходить до «відкритої економіки» [Bertell 1997, p. 96].

Таким чином, починаючи з 1991 року, коли на теренах колишніх радянських республік почали формуватись ринкові відносини, кіновиробництво й прокат виявились менш за все готовими до нових умов господарювання. Задовго до світової економічної кризи на пострадянському просторі спалахнула криза кінематографічна. Колись прибуткова галузь перетворилась на збиткову, не спроможну повноцінно функціонувати без бюджетного фінансування. З тих пір близько тридцяти років в Україні самотужки намагається сформуватись інститут кінопродюсерів. При цьому не менш актуальною залишається державна підтримка національного кінематографу, у якому ще до 2014 року спостерігалось стрімке скорочення кіновиробництва, а відтак і звуження кінопоказу, зменшення кінотеатрів, особливо за межами Києва та обласних центрів. Так, приміром, Л. Апостолова з прикрістю повідомляє, що тільки в столиці 2018 року, попри проведення громадських акцій, припинили своє існування розміщені в центрі міста кінотеатри «Дружба», «Орбіта», «Кінопанорама», «Україна», «Київ», імені О. П. Довженка, оскільки приміщення, у яких вони розташовані, належать приватним власникам, що вирішили репрофілювати ці культурно-мистецькі заклади [Апостолова ЕР-б]. При цьому закриття кінотеатру «Київ» (що давав значну частину касових зборів) передовсім негативно позначилось на прокаті авторських, зокрема й українських, фільмів. До того ж саме навколо означеного закладу збиралась («виросувалась») думаюча глядацька аудиторія, складалась своєрідна унікальна екосистема [Містер ЕР].

Не варто залишати поза увагою й інформацію оглядової довідки «Нові реалії українського кінопрокату», надану Інформаційним центром з питань культури та мистецтва Національної парламентської бібліотеки України, де вказано, що в нашій країні «зберігається значна диференціація забезпеченості кінотеатрами в територіальному розрізі, оскільки переважна частина міських кінотеатрів, особливо реконструйованих і переоснащених, знаходиться у великих містах». Тож прикрим є той факт, що з 453 районних центрів України (без урахування тимчасово окупованих територій) тільки 76 мають діючі кінотеатри, що переважно мають неналежний, а іноді й аварійний стан приміщень, застаріле обладнання, тому кінопоказ у цих кінотеатрах стає практично неможливим та й неефективним,

що призводить до їх масової ліквідації та перепрофілювання. Аналітики вказують, що без кардинально нового підходу до вирішення проблеми кінообслуговування населення районних центрів, невеликих міст і сіл цей сегмент ринку кіно-послуг буде поступово втрачений. Дослідники переконані, що внаслідок незначної кількості кінотеатрів в Україні кіномистецтво (і насамперед українські кінотвори й авторські зокрема) стає недоступними для пересічного українського глядача. При обмеженій кількості залів кінотеатри надають перевагу іноземному продукту, що в деяких випадках негативно впливає на загальний духовний і культурний розвиток нації [Реалії ЕР]. Разом з тим поступово кінозали відкриваються і в маленьких містах, що можна пояснити з'явою нових технологій і, як наслідок, здешевленням демонстраційного обладнання, адже якщо 10–15 років тому вартість цифрового проектора сягала 100 тисяч євро, то нині його ціна становить близько 30 тисяч. При цьому в разі реального функціонування Закону України «Про державну підтримку кінематографії» можна прогнозувати зростання залів, передусім у містах з населенням 50–100 тисяч осіб. Нині ситуація в кіновиробничій галузі України (де функціонують 525 кінозалів у 187 кінотеатрах) дещо покращилась. Відповідно до звіту ексголови Державного агентства України з питань кіно Пилипа Ілленка (за п'ять років роботи на посаді) змінились на краще показники фінансування національного кінематографу. Так, приміром, статистика свідчить про те, що коли 2014 року на фінансування українського кіно держава виділяла лише 63,1 млн грн, то вже 2016-го бюджет Держкіно становив 256 млн грн (що становить 10 млн доларів або 9 млн євро за середньорічним курсом Національного банку України). Відрадно, що 2017-го державний кінобюджет зріс удвічі, сягнувши цифри 513 млн грн (тобто 19,3 млн доларів або 17,1 млн євро), не особливо змінившись 2018-го – 518 млн грн (таке зростання становило 1% у національній валюті та, на жаль, навіть зменшилося через курсову різницю – до 19,2 млн доларів або 16,1 млн євро). 2019 року сума, спрямована на підтримку національного кінематографу, склала 505,9 млн грн [Васильєв ЕР]. Зважаючи на витрачені державою кошти, вкажемо, що із серпня 2014-го до серпня 2019-го в Україні було спродуковано 173 фільми, з них – 67 ігрових повнометражних стрічок, 24 – ігрові короткометражні, 23 – анімаційні, 56 – неігрових і 3 – літописні матеріали. При цьому в українському прокаті глядачі мали змогу побачити 110 повнометражних українських фільмів (з них 59 були створені за підтримки Держкіно), загальний бокс-офіс (або касові збори) від яких склав 472 976 037 грн, тоді як кількість відвідувачів кінотеатрів і переглядових залів у ТРЦ сягнула 8 094 789. Крім того, 2019 року в Україні запустили у виробництво 194 фільми.

Разом з тим відрадно констатувати, що нарешті було створено кінокартини (касові збори яких сягнули від 22 до 60 млн грн), котрі стали лідерами прокату. Серед них слід назвати: «Поводир», «Скажене весілля», «Dzidzio. Перший раз», «Свінгери», «Кіборги», «Я, ти, він, вона», «Сторожова застава», «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила». Окремо слід додати, що права на анімаційну стрічку Олега Маламужа «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила», створену за підтримки Держкіно студією «Animagrad» (за технологією 3D-графіки), були продані в більш ніж 50 країн Європи, Азії, Близького Сходу після успішного проходження скринінгу (спеціального показу в процесі підготовки до виходу в прокат) та отримання

позитивного фідбеку від численних учасників найпрестижніших міжнародних кіноринків: Європейського (у межах Берлінського МКФ), Каннського, Американського. Крім того, права на телевізійну демонстрацію фільму купили французький канал «Gulli» та «Новий канал» в Україні, прем'єра картини на якому уможливила її онлайн-перегляд на VOD-платформі «Megogo.net».

Стосовно щорічного листопадового Американського кіноринку (AFM) – значної події кіноіндустрії, що відбувається в Санта-Моніці (штат Каліфорнія), – то він проводиться Незалежним кіно- і телевізійним альянсом – Independent Film & Television Alliance (IFTA), торговою Асоціацією, що представляє світових виробників і дистриб'юторів незалежних кінофільмів і телевізійних програм. Додамо, що, за повідомленнями пресслужби Держкіно й підтримки Українського культурного фонду, зокрема 2019 року, фаворитами українського стенду стали: копродукція України-США «Захар Беркут» за однойменною повістю І. Франка (Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна), фантастична сімейна картина «Фокстер і Макс» (Анатолія Матешка), 3D-анімація «Мавка. Лісова пісня» за поемою Лесі Українки (Олександр Рубан). Водночас на вказаному стенді було презентовано каталог сучасних українських стрічок, котрі вибороли конкурс: неігрові – «УКЕ», «Крим, як це було», «Крихка свобода», «Speech! Ess», «Сказ», «Какофонія Донбасу», «Рубіж. Операція Грубешів», ігрові – байопік «Заборонений» (Романа Бровка), музична комедія «Шляхетні волоцюги» (Олександра Березаня). Крім того, міжнародна кіноспільнота мала змогу ознайомитися з ігровими кінострічками, сучасною історичною драмою «Черкаси» (Тимура Яценка), історичною мелодрамою «Віддана» (кіноверсією роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович у режисурі Христини Сиволап), сімейною комедією «Пригоди S Миколая» (Семена Горова), 3D-анімаційним фільмом «Микита Кожум'яка» (Манука Депо-яна) [Кіноринок ЕР].

Вказані фільми засвідчили, що в Україні можна фільмувати затребуване глядацьке кіно, продуковане за підтримки Держкіно. За підсумками 2018–2019 років українські фільми охопили майже 10% загального обсягу кінопродукції у вітчизняному прокаті. Хоч наразі це ще невтішний показник, проте 2014-го українська кінопродукція не становила й одного відсотка [Питчинги ЕР].

Свідченням позитивної динаміки в українському кіновиробництві слід назвати й проведення 2018 року (відповідно до запровадженої Міністерством культури України спеціальної програми підтримки кіно з державного бюджету) конкурсу кінопроектів патріотичного спрямування (де вперше брали участь і виробники телевізійних серіалів), у результаті якого між переможцями розподілили 500 млн грн (що становило 8,6 млн доларів або 15,5 млн євро) для виробництва 69 фільмів. У підсумку можемо вказати, що завдяки протекціонізму Міністерства культури України вдалося позитивно змінити загальні витрати державного бюджету на кінематограф (а також управління кіногалуззю), оскільки витрати на кіно, пропоновані 2018 року, збільшились до 1,018 млрд грн (тобто 37,8 млн доларів або 31,6 млн євро) і досягли позначки 98% порівняно з витратами 2017 року. Варто навести й протилежну думку, оскільки вказаний конкурс «прозвали “патріотичним пітчингом”», і він одразу викликав шквал претензій представників кіноспільноти. Серед причин, зокрема, було й те, що мало хто з чиновників міг

пояснити критерії патріотичного кіно, а режисери та продюсери своєю чергою не розуміли, чому державні кошти мають отримувати комерційні канали на виробництво серіалів. Крім того, хвилю обурення здійняв і склад Експертної ради, що відбирала проекти-переможці, адже до неї увійшли представники медіахолдингів і великих кінокомпаній, які могли мати конфлікти інтересів» [Апостолюва ЕР-6]. На думку ж Ахтема Сеїтаблаєва, режисера фільму «Кіборги», що, власне, й отримав державну підтримку, патріотичний фільм повинен мати у своєму підґрунті такі фундаментальні речі, як боротьбу за власну свободу, відстоювання свого особистого способу життя, прагнення до власної гідності, пропонування майбутньому глядачеві бути готовим до того, що варто боротися за те, що є найважливішим для тебе. Митець переконаний, що герої патріотичних кінострічок мають відстоювати свою гідність, захищати своїх дітей, однак усе це потрібно передавати переконливими засобами, з дотриманням смаку, чіткості й виразності художніх засобів, щоби, приміром, глядач, самотійно проробивши складну духовну роботу, не чуючи гімну й не дивлячись на прапор, відчув гордість за те, що він українець; адже кіномистецтво, яке надихає, дає віру, спонукає відстоювати власні переконання, воювати за свої принципи, діє на благо [Линник ЕР].

У контексті проблеми досить обмеженої державної підтримки кіно в Україні та, попри цей факт, появи фільмів-лідерів прокату, лауреатів престижних міжнародних форумів, цікавими видаються дані, наведені в роботі «На що Держкіно витратило гроші у 2019-му і хто з виробників повернув йому найбільше коштів?». У ній О. Анастасьєва вказує, що «в державному бюджеті на 2019 рік на бюджетну програму “Державна підтримка кінематографії” було закладено 508,3 млн грн (із них 505,3 млн – із загального фонду бюджету), а крім того, уточнює, що на той самий рік у державному бюджеті було заплановано ще й 420 тисяч грн «на гранти Президента України молодим кінодіячам і премії за видатні досягнення у галузі кінематографії». Однак, як з прикрістю відзначає авторка, «за підсумками року Державне агентство з питань кіно розпорядилося меншими коштами на державну підтримку кінематографії. На жаль, за загальним фондом державного бюджету вказане вище відомство розподілило всього 429,6 млн грн. З’ясувалося, що в кінці 2019 року в Держкіно залишалися невикористаними кошти, призначені для виробництва стрічок, які в конкурсних перегонах вибороли частку державної підтримки. При цьому, як вказує журналістка, «Міністерство культури, молоді та спорту запропонувало Мінфіну дозволити перерозподілити кошти між напрямками підтримки: 49 млн грн спрямувати на фінансування фільмів переможців 11-го і 12-го пітчінгів Держкіно». Однак, як це не парадоксально, 20 грудня 2019-го від Міністерства фінансів надійшла відмова, що (з урахуванням обмежень у проведенні платежів Державним казначейством) потягла за собою повернення Державним агентством України з питань кіно до державного бюджету 2,2 млн грн, котрі на той момент не були використані. Водночас О. Анастасьєва акцентує на тому, що водночас з поверненням коштів Держкіно до держбюджету «виробники фільмів у 2019 році перерахували Держкіно 24,4 млн грн від комерційного використання прав на фільми». Найбільші суми перерахували: ТОВ «Кіноквартал» 13,3 млн грн – за комедію «Я, Ти, Він, Вона»;

ТОВ «Стар медіа» повернуло 4,1 млн грн за стрічку «Секс і нічого особистого»; ТОВ «Бік хенд філмс» 1,4 млн грн – за картину «Пригоди S Миколая».

Авторка уточнює, що кошти, котрі повертають виробники кінопродукції, спрямовують «до спеціального фонду бюджету Держкіно», з якого, приміром, 2019 року вказана установа витратила 9 млн грн, з яких 5 млн грн було спрямовано на забезпечення промокампаній національних кінострічок, а 4 млн грн витрачено «на проведення пітчінгів». У підсумку О. Анастасьева відмічає, що, попри той факт, що за «наказом Мінфіну наприкінці року Держкіно перерахувало до Держказначейства 19,3 млн грн власних надходжень, станом на 1 січня 2020 року залишок коштів спецфонду Держкіно становив майже 20 млн грн» [Анастасьева ЕР-б].

З огляду на зазначені вище розмисли можна хіба що радіти тому, що створений 2018 року Український культурний фонд (УКФ) уперше в Україні системно підтримав концептуалізацію, розробку та передпродакшн 36 фільмів і телевізійних серіалів. Загалом, за підсумками першого конкурсу УКФ, гранти отримали 75 аудіовізуальних проєктів на 42 млн грн (що становило 1,56 млн доларів або 1,3 млн євро) [Васильєв ЕР]. Варто відзначити, що для українських кіномитців конкурс УКФ став хорошою можливістю отримати кошти не лише на виробництво, а й на девелопмент (просування своїх кінопроєктів). Адже пітчінги Держкіно та Міністерства культури передовсім розраховані на фінансування власного кіновиробництва. Крім того, позитивною практикою Українського культурного фонду є проведення впродовж року так званих стратегічних сесій з метою напрацювання стратегії розвитку української культурної галузі на найближчі роки [Апостолюва ЕР-б]. Разом з тим у статті «Кому та на що дав гроші УКФ у 2019-му. Суб'єктивні висновки» О. Анастасьева, аналізуючи заявки до Українського культурного фонду за 2018–2019 роки, вказує, що виграти державний грант на свої проєкти навіть два роки поспіль пощастило таким молодим кінорежисерам, як Марина Степанська, Вадим Ільков, Вікторія Трофименко, Михайло Маслобойщиков, Олександр та Ігор Стеколенки. При цьому О. Стеколенко 2019 року отримав одразу два державні гранти на проєкти «Місцями туман» і «Поміж тіней», тоді «як О. Тараненко виборов 2018 року грант УКФ на девелопмент повнометражного ігрового фільму «Я працюю на цвинтарі», а вже 2019 року – на його виробництво, та ще один грант на освітній короткометражний фільм «Випадковий пасажир». Прикметно й водночас дивно, що одразу на два кінопроєкти 2019 року отримав гранти і Кирило Гриша, тоді як Олександр Кірієнко був заявлений режисером на двох проєктах, як-то: «Пожежа Саніри» та «Найкращий сищик» [Анастасьева ЕР-б].

У звіті Українського культурного фонду за 2019 рік, де, зокрема, ідеться і про підсилення потужності українського аудіовізуального сектору, слід відзначити, що серед лотів програми «Аудіовізуальне мистецтво» на особливу заслугує підтримка фундацією проєктів лоту «Промоція національного аудіовізуального сектору», присвяченого презентації прем'єр українських фільмів на національних і міжнародних кінофестивалях та кіноринках з метою інтеграції української кіноіндустрії у світову кіномережу, а отже, і міжнародний культурний

простір. Відповідно до звіту, УКФ підтримав вісім проєктів, з яких два – промокампанії (авторський фільм М. Ілленка «Толока» й Одеський міжнародний кінофестиваль) і шість – кінофоруми. Крім того, була надана системна підтримка мандрівному фестивалю документального кіно просто неба «Lampa.doc» (що проходить у містах з населенням менше одного мільйона мешканців), «Кіноогляду Сучасного Українського Кіна», форуму KMW CoProduction Meetings, фестивалю актуальної анімації та медіамистецтва «Linoleum»; кінофестивалю, покликаного відкривати імена молодих режисерів «Відкрита ніч» (котрий також відбувається просто неба), міжнародному кінофестивалю для дітей і підлітків «Чілдрен Кінофест». Хоча, як відомо, попри ейфорію Українського культурного фонду, Держкіно, ще до створення вказаної фундації, «упродовж багатьох років виділяло державні кошти і на фестивалі, і на представлення українських фільмів на міжнародних заходах, а останні роки надає бюджети ще й на промоцію фільмів, окремо від виділених на виробництво, адже тільки 2019 року на відповідні цілі в бюджеті Держкіно було передбачено 45 млн грн» [Анастасьєва ЕР-б]. Водночас варто звернути увагу, що одним із найбільших досягнень програми УКФ «Аудіовізуальне мистецтво» 2019 року стала, зрештою, допомога кінопроєктам на етапах девелопменту та препродакшену, що до того часу не отримували підтримку держави. Крім того, у звіті УКФ за 2019 рік підкреслено, що вказаний «сектор скористався такою можливістю для подальшого пошуку інвесторів, адже кількість заявок на фінансування препродакшену була найвищою серед програм Фонду, що підтверджує важливість для сектору підтримки цього напрямку». До того ж аналітики УКФ вказують, що «розподіл конкурсної програми і на етапи виробництва, і на галузі дозволив сформувати вичерпну ситуацію підтримки українського аудіовізуального сектору [Звіт ЕР]. Однак, попри той факт, що в державному бюджеті для УКФ на 2019 рік було закладено 708 млн грн [Апостолова ЕР-б], 2020 року через скорочення фінансування за програмою аудіовізуального мистецтва й виробництва конкурсний відбір не проводили.

Варто відзначити, що діяльність УКФ часом піддається жорсткій і водночас конструктивній критиці, зокрема, О. Анастасьєва вважає неприпустимою практику потрапляння на оцінювання кінопроєктів до не завжди компетентних експертів, котрі би ретельно стежили за всіма конкурсами, пітчінгами й принаймні дивилися українські фільми, чому в чималій мірі «сприяє» той факт, що в Україні відсутня база всіх українських фільмів, тому не виключена можливість надавати державні кошти на фільми про одні й ті самі історичні події чи постаті». Згубною є і практика ігнорування умов УКФ щодо подачі на конкурс лише однієї заявки, у результаті чого ціла низка продюсерів хвацько обходила такий ліміт і подавала численні проєкти-заявки (число яких доходило до кількох десятків) «або від кількох своїх компаній, або від ФОПів, що були зареєстровані на них, співробітників їхніх компаній і родичів. Зокрема, деякі сценаристи були одночасно заявлені в різних проєктах 2019 року. Так, приміром, на кінопроєкті «Олесь Гончар. Записки із полону» сценаристом був С. Тримбач, який водночас виступав і як редактор проєкту «Бортнянський». З'ясовано, що С. Тримбач і П. Ар'є були заявлені як консультанти й сценаристи в проєкті «1000 снопів вітру», тоді як останній виявився сценаристом проєкту «Червона рута». Впадає в око, що

до команди проєктів на етапі девелопменту – «Кінцевий бенефіціар» і «Будинок двірників» було включено В. Нагорного: в одному – у ролі консультанта-хедрайтера, в іншому – продюсера, Д. Замрій виступив сценаристом кількох проєктів, скрипт-доктором було заявлено одразу в кількох проєктах В. Громова, до команд одночасно кількох проєктів увійшли В. та Д. Капранови, тоді як О. Реку в проєкті «Місцями туман» було представлено то як продюсера в «Похибці», то як співавтор сценарію.

Не здається привабливою і та процедура оцінювання проєктів експертами УКФ, кожний з яких може бачити тільки заявки, котрі отримує безпосередньо він сам, і не може моніторити інші (не лише загалом по конкурсу, а у власній категорії), щоби скласти загальне уявлення. Тож і виникають ситуації, «коли високі оцінки на одному конкурсі отримують проєкти зі схожими ідеями чи про одних і тих самих персон». Крім того, О. Анастасьєва слушно вказує на таку собі неувагу експертів до сайтів і сторінок заявників у соціальних мережах, що свідчать про структурованість (чи то її відсутність) їх комунікаційної стратегії, котра має оцінюватися. До того ж, з огляду на специфіку кіновиробництва, УКФ слід особливо ретельно ставитися до підписання договорів з переможцями конкурсу, щоби вони встигали реалізовувати проєкти, котрі вчасно «вийдуть у прокат, будуть показані по телебаченню чи оприлюднені в інтернеті» [Анастасьєва ЕР-б].

Разом з тим, знову звертаючись до аналізованої нами вище роботи О. Анастасьєвої «На що Держкіно витратило гроші у 2019-му і хто з виробників повернув йому найбільше коштів?», дізнаємось, що ситуація про неспроможність «розподілити всі закладені в законі про держбюджет на 2019 рік кошти» торкнулась не лише Державного агентства України з питань кіно, а й Українського культурного фонду, адже відповідно до річного звіту з 400 млн грн, запланованих на допомогу кіно (чи то аудіовізуального сектору), було використано на підтримку кінопроєктів усього 291 млн грн, тоді як 109,5 млн грн так і залишились невикористаними цією фундацією і було повернуто до державного бюджету. Виходить знову парадоксальна ситуація: Міністерство культури вимагає перегляду результатів 11-го пітчінгу Держкіно щодо скорочення кількості переможців зі 101 до 46 за браком коштів – навіть за такої ситуації вони залишаються невикористаними. Тож, можливо, було би краще більше коштів спрямовувати саме в бюджет Держкіно (щоби не скорочувати число конкурсантів), а не Українського культурного фонду, де кошти також залишаються невикористаними. Натомість, сталося сумне й непередбачуване, коли, нагадаємо, УКФ на 2020 рік конкурс не оголосив, а бюджетний паспорт на кіно для Державного агентства України з питань кіно був затверджений лише на початку липня 2020 року [Анастасьєва ЕР-в].

Попри наведені невтішні факти державної підтримки кінематографічної галузі кардинальні зміни в кіномистецтві сучасної України зумовлюють інтерес до нього передовсім глядача. Хоч в останні роки ситуація за деякими показниками (наявність цікавих ідей, творчі потенції митців) і змінюється на краще, проте це ще не свідчить про радикальний прорив і про забезпечення сталого розвитку українського кіно говорити поки що зарано. У цьому переконаний і кіноексперт С. Васильєв, вважаючи, що «справжній “ренесанс” українського кіно –

ще попереду, але підвалини для нього закладають уже сьогодні». Це відбувається, як толерує свою думку (з якою ми маємо сміливість не погодитись) дослідник, «не лише завдяки творчості українських кінематографістів, а і їх участі у формуванні державної політики в галузі кіно та системи підтримки кінематографу, наближених до сучасних європейських практик», що передовсім забезпечують центральні органи виконавчої влади в галузі кінематографії – Державне агентство України з питань кіно, котре понад 90% свого бюджету виділяє на виробництво національних фільмів, які обирають на конкурсній основі. Тоді як решту коштів Держкіно спрямовує на підтримку діяльності Національного центру Олександра Довженка, що є вітчизняним кіноархівом, а також проведення численних культурно-мистецьких заходів у галузі кіно, передовсім: українських міжнародних кінофестивалів, Днів українського кіно за кордоном, участі України в провідних кіноринках тощо, організацію власної діяльності [Васильєв ЕР]. Разом з тим після набуття чинності Закону України «Про внесення змін до Закону України “Про Державний бюджет України на 2020 рік”» від 13.04.2020 фінансування Українського культурного фонду було скорочено з 697 млн до 400,86 млн грн, з них на підтримку проєктів заплановано 326 млн. Тоді як бюджет Держкіно на підтримку кінематографії, проти виділеного 2019 року 1 млрд грн, 2020 року було виділено 50 млн на патріотичне кіно, 500 млн на інші фільми, і ще частину додав уряд – 250 млн грн. Але фактично ці кошти ми будемо повертати іноземним компаніям через кеш рибейти. Проте у світлі вказаного вище закону фінансування українського кіно, як це не прикро, було зменшено щонайменше удвічі.

Звернувшись до Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі, затвердженого більше 20 років тому Постановою Кабінету Міністрів України № 813 від 05.06.1998, з’ясуємо, що така допомога може надаватись шляхом застосування як організаційних, так і фінансових механізмів, як-то, приміром, державна участь у бюджетному фінансуванні частки національних фільмів. Тут варто вказати, що зазвичай в Україні, бюджетна частка не перевищує 50% вартості виробництва кінострічки, хоч у деяких випадках може сягати й більшого відсотка, проте не перевищувати 70%. До того ж, сума видатків обчислюється в межах встановлених граничних обсягів такої підтримки з розрахунку на один фільм з урахуванням обмежень щодо тривалості стрічки та вартості однієї хвилини екранного часу за видами фільмів.

У зазначеному вище Положенні йдеться й про таку форму державної підтримки кінематографії, як державне замовлення на виробництво національних фільмів, котре здійснюють шляхом повного фінансування виробництва фільму за рахунок державних коштів, що уможливорює виробництво навчально-пізнавальних, просвітницьких, хронікально-документальних фільмів, кінострічок для дітей, зокрема анімаційних. Крім того, можлива державна підтримка участі національних фільмів у міжнародних кінофестивалях категорії «А», що надають або як оплату витрат, пов’язаних з озвученням, субтитруванням фестивальної фільмокопії чи то з перекладом монтажного аркуша фільму мовою країни, у якій проводять фестиваль, або ж як відшкодування організаційних і фінансових витрат на пересилання і повернення фестивальної фільмокопії та митних витрат, чи оформлення закордонних документів і виїзних віз учасникам кінофестивалю та оплати

відповідно до законодавства витрат на відрядження авторів фільму [Положення ЄР]. Додамо, що відповідно до Закону України «Про Державну підтримку кінематографії в Україні» від 23.03.2017 № 1977-VIII (що пережив президентське вето, безліч переробок та узгоджень, ігнорування народними обранцями, але все ж таки був підтриманий 270 голосами депутатів Верховної Ради [Питчинги ЄР]) державна допомога передбачена й у розповсюдженні національного фільму та має здійснюватися шляхом надання суб'єктові продюсерської системи бюджетних коштів і тиражування фільму для демонстрації в Україні, дублювання, озвучення, субтитрування кінопродукту іноземними мовами з метою просування на зарубіжні кіноринки [Закон ЄР-б]. На особливу увагу заслуговує і передбачена державна підтримка кіно через надання молодим (до 35 років) кінематографістам з метою продукування і реалізації соціально значущих кінопроектів в ігровому, неігровому, анімаційному кіно президентського гранту, який було започатковано Указом президента України від 06.02.1999.

Отож незалежне тепер від ідеологічного тиску, вільне від колись згубного тематичного планування кіномистецтво України (зокрема й авторське) уже не потребує сьогодні визначення шляхів його розвитку (оскільки такі окреслені). Нагальним питанням є активна реалізація оновленої моделі взаємодії між державою, інвесторами, продюсерами та кіномитцями: без комерційних надуживань у цій галузі й так само необхідного узгодження художньо-естетичних вимірів екранного мистецтва з його господарсько-виробничими можливостями. Важливо відзначити, що інтереси держави в продюсерській системі кінематографії представляють Держкіно та місцеві органи управління кінематографією. При цьому відносини між Держкіно та суб'єктами продюсерської системи, які залучені до виконання державного замовлення або яким надається державна фінансова підтримка, регулюються укладеними між ними договорами або державним контрактом. Однак і досі не вирішеною в практичному сенсі залишається проблема щодо залучення приватних інвестицій у виробництво та дистрибуцію українських фільмів у кінотеатрах (продаж яких здійснюється на відкритих кіноринках, зокрема Одеському). На жаль, поки що не запрацював і прозорий механізм державного протекціонізму національного фільмового продукту, а саме: захищеність фінансових ризиків інвесторів, які вкладають кошти в розвиток галузі, податкові пільги та прокат українського кіно. Закцентуємо на тому, що відповідно до поки що кволо чинного Закону України «Про Державну підтримку кінематографії в Україні», сума витрат на фінансову допомогу кіномистецтву в державному та місцевих бюджетах має виділятися окремим рядком і вноситися до переліку захищених статей видатків загального та спеціального фондів цих бюджетів, тоді як джерелом формування спеціального фонду на розвиток національної кінематографії повинен виступати спеціальний збір, який формується на кожен поточний рік у частині доходів. Показово, що головним органом, який відповідає за спеціальний фонд, є створена 2018 року Рада з державної підтримки кінематографії (регламентована 9 статтею Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні»), до складу якої на паритетній основі входять як представники, котрих призначає Кабінет Міністрів України, так і члени Національної спілки кінематографістів України, яких обирають (чи то делегують) у порядку,

визначеному статутними документами. Нагадаємо, що відповідно до повноважень вказаної Ради їй надано право створювати й затверджувати порядок роботи експертних комісій; надавати державну підтримку кіно у формах, що передбачені чинним Законодавством України; узгоджувати зміни істотних параметрів стрічки (особи режисера-постановника, автора сценарію, а отже, і творчої концепції кінотвору, його хронометражу, термінів виробництва, загального кошторису, кошторисної вартості) у процесі фільмування [Закон ЕР-б].

У контексті наших розмислів цікавим є той факт, що програма фільмів, що створюють чи то розповсюджують за державною фінансовою підтримкою, формується на конкурсній основі, відповідно до перспективних пропозицій продюсерської системи в порядку, визначеному Держкіно. Для складання вказаної програми майбутніх фільмових продуктів беруть до уваги актуальність теми продюсерського кінопроєкту, художній рівень сценарію, професійні якості як продюсера, так і режисера, вартість і постановки, і дистрибуції, а також обов'язковий прогноз глядацького потенціалу, методи роботи з глядацькою аудиторією.

Позитивним у роботі Державного агентства з питань кіно є нещодавнє оновлення умов проведення та участі у творчому конкурсі – пітчінгу (що працює за вимогами продюсерського підходу як до кіновиробництва, так і дистрибуції) на отримання державного фінансування, метою якого є начебто вживлення прозорого механізму здійснення відбору кінопроєктів і відповідно необхідність формування перспективних векторів розвитку українського кінематографу. Оцінювати й визначати переможців конкурсу представлених кінопроєктів має вказана вище Експертна комісія з питань кінематографії, сформована з провідних фахівців кіногалузі, що не лише не переривали своєї діяльності в кіноіндустрії, а й беруть активну участь у кіновиробничому процесі на момент роботи вказаної комісії. Проте «українські ЗМІ не раз вказували на індикатори корупційних дій чиновників Держкіно в питаннях розподілу бюджетних коштів, коли місцеві продакшн-компанії, чия продукція виявлялася провальною в прокаті, продовжували отримувати державне фінансування» [Кинорынок ЭР]. Із цим не погоджується П. Ілленко, вважаючи, що до складу експертної комісії, котра й обирає проєкти, що претендують на фінансову підтримку держави, входять авторитетні фахівці, діяльність котрих є публічною, а тому інкримінація їх у корупції є намаганням недоброзичливців «звинуватити невідомо в чому все українське кіно». Ексочільник Держкіно вказує, що такі інвективи спричинюють негативні наслідки: вони формують у глядача, який потім не захоче дивитися українське кіно, «уявлення про те, що українські фільми є неповноцінними» та створюються нібито «лише для того, щоб вчинити якісь “оборудки”». Тож відкритим залишається питання: чому начебто «неповноцінні» українські кінострічки (котрі нині формують на міжкультурному рівні уявлення про те, що кінематограф в Україні таки відродився) здобувають нагороди найпрестижніших міжнародних кінофорумів у Каннах, Берліні, Локарно, Карлових Варах, Роттердамі, що зумовлює необхідність обвинуватити в непрофесіоналізмі журі названих кінооглядів [Широкова ЕР].

Звісно, подібні до названої в Україні експертні комісії є і в інших країнах (адже саме в них наша країна й запозичила позитивний досвід), зокрема в Польщі, де

на сайті створеного 2005 року Інституту кіномистецтва розміщено детальну інформацію, що свідчить про дійсно прозорі механізми проведення конкурсу кінопроектів. Слід вказати, що названа установа реалізує завдання у сфері державної політики в галузі кінематографу, як-то: створення умов для розвитку польського кіновиробництва та копродукції; підтримка розвитку всіх видів польського кіномистецтва, зокрема ігрових фільмів, у тому числі підготовка кінопроектів, виробництво та розповсюдження кінофільмів; підтримка кінодебютів і розвиток творчих здібностей молодих кінематографістів; додаткове фінансування заходів щодо підготовки кінопроектів, виробництва, показу та дистрибуції кінофільмів, підтримки польського кіномистецтва, зокрема кіновиробництва за участі польської діаспори [Литвиненко ЕР].

На особливу увагу (з точки зору можливості залучення корисного досвіду в український кінопростір) заслуговує підтримка Польським інститутом кіномистецтва – PISF), що вільний від прямого впливу політики, кіношкіл, студентських робіт і національного незалежного кіновиробництва середніх і малих підприємств. У статті «Досвід іноземних країн у відстоюванні вітчизняного кіно» К. Білокінь, Є. Дейнека, А. Крисальна вказують, що в Польщі, де немає державного замовлення як такого, будь-який «повнометражний фільм може отримати до чотирьох мільйонів злотих, а найбільше фінансування (1,3 млн євро) мав, приміром, відомий фільм “Катинь” Аджая Вайди», адже пріоритетним у країні є фінансування історичних кінокартин. При цьому річний дохід метра авторської режисури від авторських прав на його кінотвори становив свого часу від 100 до 200 тисяч євро. Крім того, як зазначають дослідники, «існує ціла процедура перевірки й визначення розміру фінансування кожного фільму зі створенням комісій, склад котрих затверджують на рівні Міністерства культури Польщі» [Білокінь... 2018, с. 2]. Видається не випадковим, що оцінювання кінопроектів шістьма комісіями (на кожну з яких припадає 15 проектів) здійснюють експерти (що є представниками різної статі, віку, поколінь, уподобань, різноманітних кінематографічних професій) у два етапи. Кожну таку комісію (члени якої не мають права одночасно подавати на експертизу власний проєкт), у котрій, що важливо, відсутні представники продюсерського цеху, очолює незаперечний та авторитетний лідер-режисер, що досягнув тривалого успіху. Поживок для розмислів становить той факт, що в Польщі продюсер, маючи інформацію щодо складу комісій (смаків та інтересів її членів) самостійно приймає рішення, до якої з них подавати заявку з метою отримання державної підтримки кінопроекту. Процедура проведення експертизи кінозаявок організована в такий спосіб, що з 15 проектів кожна комісія обирає 1–3, передаючи їх далі на розгляд ще кільком (як правило, п'ятьом) лідерам-експертам. Зрештою, вони обирають таку кількість сценаріїв, на яку й вистачає державного фінансування, що, зрозуміло, повертається в казну держави в разі здобуття кінострічкою успіху в глядачів [Журавльова ЕР].

Нагадаємо, що джерелами формування бюджету безпосередньо Польського інституту кіномистецтва, як зазначає М. Адамчак у роботі «Система фінансування й підтримки кінематографу в Польщі після 2005 року», є субсидії, котрі надає Міністерство культури з відповідних державних фондів, якими воно може розпоряджатися (як-то Фонд підтримки культури, приміром), а також доходи

від демонстрації кінострічок, авторськими правами на які володіє безпосередньо PISF. Бюджет Польського інституту кіномистецтва, як вказує дослідник, становлять і численні благодійні внески або ж спадщина, а крім того, ті доходи, що отримують від експлуатації активів, власником яких є Інститут. Постійними джерелами фінансування PISF, зазначає М. Адамчак, є і відрахування, здійснювані операторами кінотеатрів (що становлять 1,5 % доходів від демонстрації реклами й фільмів), а також дистриб'юторами фільмового продукту (а це 1,5 % доходів від реалізації та оренди кінокартин). Показово, що найбільшу частину коштів (до 90%), котрі наповнюють бюджет Польського інституту кіномистецтва й забезпечують його фінансову стабільність, надають власники телевізійних каналів (які не лише відраховують 1,5 % доходів від показу реклами та здійснення телефонних продажів, а й на правах незалежних виробників чи то співвиробників долучаються до кіновиробництва); оператори цифрового телебачення (що, маючи доходи від надання доступу до телепрограм, частку в 1,5 % відраховують PISF); оператори кабельних мереж (які також поповнюють бюджет PISF, відраховуючи 1,5 % доходів від наданих послуг) [Адамчак 2012, с. 16]. У випадку фінансової підтримки виробництва авторських чи то некомерційних фільмів (студіями «Kadr», «Wytwornia Filmow Oswiatowych i Programow Edukacyjnych», «Zebra», «Czołowka», «Łodzkie Centrum Filmowe», «Tor», «Studio Miniatur Filmowych i Stydio Filmow Rysunkowych», «Kronika», «Oko», «Wytwornia Filmow Dokumentalnych i Fabularnych», «Perspektywa» й ін.) продюсери можуть розраховувати на державну допомогу, що становить майже 70 % бюджету кінопроєкту, щоправда, ідеться про невеликий бюджет стрічки, коли 2–3 млн злотих якраз і становлять вказані вище відсотки. Цікаво, що Агнешка Одорович – директор Інституту кіно Польщі, в інтерв'ю журналістам Радіо Свобода вказала, що кіновиробництво країни (попри той факт, що в державному бюджеті й передбачені видатки на національне виробництво та дистриб'юцію кінопродукції) не повністю залежить від державних коштів, оскільки існує низка інших законів, що дають можливість меценатам (міжнародним кінофондам, зокрема Eurimages і Media Plus) і приватним інвесторам (банкам і фірмам, які вкладають кошти в кінопродукцію на умовах прихованої реклами (product placement), комерційним телеканалам, зокрема Canal+, TVN, Polsat, HBO) розвивати кіновиробництво. Слабкою ж ланкою польської версії Закону про кіно, на думку директорки, є відсутність пільг для представників бізнесових структур, котрі могли би вкладати кошти у виробництво фільмів, оскільки PISF здійснює фінансування не в повному обсязі, а лише 50%, тоді як дебютним стрічкам дістається 70% фінансування. Загалом у такий спосіб польський Інститут кіно (що координує діяльність кіноринку, шукає талановитих митців, відкриває нові імена в національному кіномистецтві) має у своєму розпорядженні близько 40 млн євро на рік, що спрямовують на підтримку виробництва та дистриб'юцію вітчизняних стрічок, проведення кінофестивалів безпосередньо в Польщі, або ж на презентацію та участь польського кіно в міжнародних кінофорумах [Виробництво EP]. Разом з тим автор-режисер К. Кесльовський у книзі «Kieslowski on Kieslowski» зазначав, що нині в Польщі знайти гроші на фільм набагато важче, ніж у Франції, тому на батьківщині майстрові було якось незручно просити кошти, оскільки простіше їх можна було отримати в іншій країні. Митець висловив цікаве переконання, що «подібно

до того, як усе на світі існує в певній обмеженій кількості, так і в Польщі на кіно виділено певну суму», тож якби режисер узяв ту суму, вона би не дісталася комусь іншому [Кесьлєвський ЭР]. Своє чергою О. Роднянський у міркуваннях про виробництво й дистрибуцію європейського авторського кінематографу (на місце в якому претендують й українські режисери) відзначає, що таке кіномистецтво є, передовсім, невіддільним складником європейської громадянської свідомості й суспільного життя. Адже європейське авторське кіномистецтво виражає реакцію громадянського суспільства на політичні та соціально-економічні процеси, мовить про стан світу від особи «маленької людини» й, що дуже важливо, бачить стан речей очима меншості та меншинств. Продюсер переконаний, що саме такими є фільми братів Дарденів, Брюно Дюмона, Кена Лоуча, не кажучи вже про той факт, що багато років тому в тоді ще соціалістичній Польщі подібне явище в кіно отримало визначення «кінематограф морального неспокою». Таким чином, європейські глядачі дивляться і цінують авторське кіно, дозволяючи йому існувати не лише завдяки державній підтримці, але й за рахунок зборів від прокату [Роднянський ЭР-б].

Вважаємо корисним для України й досвід Румунії, де питання протекціонізму в кіно врегулювали ще 2002 року «Законом про кінематографію», котрий дійсно слугує розвитку кіногалузі й не в останню чергу завдяки системній діяльності Національного центру кінематографії та Фонду кінематографії (бюджет якого формується з відрахувань державного бюджету та позабюджетних коштів). Своєю чергою Національний центр кінематографії Румунії з метою ефективного функціонування кіноіндустрії послідовно вживає низку дієвих заходів для залучення позабюджетних коштів, а саме: стягує 8% зборів з доходу за прокат іноземних фільмів; 2% – з трейдерів за продаж або оренду кінокартин; 3% – від вартості реклами з державних і приватних підприємств; 3% – із суб'єктів підприємницької діяльності від їх доходу з інших видів діяльності в кінематографічній галузі; 25% – з чистого прибутку, отриманого від продажу права на використання румунських фільмів з дотриманням авторських і суміжних прав; 1% – від щомісячної плати абоненту за доступ до програм, трансляція яких перевищує 60% добового ефірного часу, тощо. Разом з тим у Румунії суб'єкти економічної діяльності (а саме виробники фільмів і дистрибутори), включені до національного реєстру, користуються низкою пільг, що стимулює їхню діяльність, зокрема: 25-відсоткову знижку на податок, який стягують з доходів від прокату фільмів та іншої продукції, отримують власники кінотеатрів і переглядових залів, які протягом року забезпечують показ румунської кінопродукції; кіновиробники звільняються від сплати митних зборів на імпорт автомобілів та різноманітного обладнання (вироблених за межами країни), що використовують у продукуванні фільмів; 20-відсоткову знижку ставки податку мають підприємства індустрії, котрі створюють нові робочі місця тощо. Разом з тим показовою в контексті представленої інформації є і така думка О. Роднянського, котрий, розмірковуючи вже про румунську кіноіндустрію (що функціонує самостійно без допомоги держави, яка має виступати найважливішим законодавчим регулятором, стимулом розвитку) вказує: «на відміну від кіностудії імені О. Довженка або Одеської кіностудії, “Бухарестфільм” протягом останніх десяти років функціонує особливим чином», видаючи дозвіл на зйомки «великих американських кінокартин». При цьому, зовсім

не дивно, як вказує продюсер, що «власний кінематограф румунського глядача не особливо приваблює», але в Румунії є «кілька талановитих авторів, які роблять недорогі, але змістовні кінокартини. Зусиллями чи не чотирьох-п'яти режисерів був створений феномен румунської хвилі, яка зуміла широко заявити про себе у світі. Зокрема, фільм Крістіана Мунджіу «4 місяці, 3 тижні, 2 дні» фактично виграв 60-й Каннський кінофестиваль, здобувши головний приз – «Золоту пальмову гілку», приз ФІПРЕССІ, приз Національної освітньої системи Франції 60-го Каннського кінофестивалю, а також отримав нагороди на інших кінофорумах: приз ФІПРЕССІ в категорії «Фільм року» на Сан-Себастьянському кінофестивалі, премію «Бронзовий кінь» у категорії «Фільм року» та нагороду виконавиці головної ролі Анамарії Маринці в категорії «Краща актриса» на Стокгольмському кінофестивалі. На переконання О. Роднянського, «якби в Україні з'явилося кілька таких талановитих авторів, можна було б застосувати румунську модель, після чого було би простіше розвиватися всій кіноіндустрії» [Роднянский ЭР-а].

Глибоко й всебічно аналізуючи західноєвропейську систему державного управління кінематографією, С. Слепак вказує, що її реалізують за допомогою тарифних регуляторних механізмів і вона спроможна долати відсутність необхідних для кіновиробництва ресурсів із залученням і мобілізацією приватного капіталу аудіовізуального сегменту, забираючи при цьому незначну частку податків або повністю звільняючи деякі корпорації від оподаткування, або ж забезпечуючи відрахування на фільмовиробництво частки «податку від доходів для фізичних осіб»; чи то стимулюючи продаж акцій на кінострічку «фізичним і юридичним особам з метою отримання ними» відсотків після виходу кінотвору в прокат; або ж надаючи пільговий (відтермінований) кредит щодо «деяких видів кіновиробництва»; або залучаючи в продукування аудіовізуальних творів інвестицій венчурного (тобто кошти інвестиційних фірм і фондів, котрі спеціалізуються на підтримці розвитку молодих компаній) капіталу [Слепак ЕР-а].

У контексті наших розмислів щодо підтримки національного кіновиробництва вкажемо, що серед численних проблем, котрі стоять нині перед українським кінематографом з його розгалуженою, однак нечіткою і значною мірою порушеною інфраструктурою, проблема налагодження продюсування – одна з найважливіших. Це дійсно питання виживання національного кіномистецтва, зокрема авторського, де слід враховувати той факт, що зазвичай «автори мають досить чітку уяву про те, чого вони хочуть досягнути та вбачають у кіно єдиноможливий спосіб самореалізації, вираження своїх думок, поглядів й уявлень про світ». Крім того, необхідно враховувати той факт, що режисери-автори з великою «настороженістю і недовірою ставляться до навколишнього соціуму, оскільки звикли вислуховувати звинувачення в безглуздості, нераціональності й приреченості знімати “складне” кіно». Отож і виходить, що досвідченому продюсерові в підтримці авторського проекту «логічним було би вибудовувати з автором довгострокові стосунки, щоби зрозуміти, яка він людина, який його стиль, хід думок, як він сприймає світ, що слухає, читає, які механізми формують у нього бажання створити саме цей фільм, а не інший». Таким чином, тільки в такій лояльній системі стосунків продюсер – кіноавтор «продюсер отримує шанс спрямовувати автора в бік успішних з точки зору продюсера рішень» [Роднянский ЭР-б] і бути

в авторському кінопроекті другом режисерського задуму. У контексті сказаного цікавою видається думка італійського режисера й критика Карло Ліццані, котрий, згадуючи про співпрацю з кінопідприємцями Федеріко Фелліні, вказував, що вже одразу після виходу на екрани «Матусиних синочків» майстер отримав кілька пропозицій від продюсерів, однак відповів на них відмовою, простодушно заявляючи про те, що не може ставити той чи інший фільм просто так, випадково, лише тому, що він режисер, а тому й побоюється не виправдати їхніх очікувань [Фелліні 1968, с. 146].

Варто наголосити, що підтримка продюсером певного кінопроекту передбачає використання відповідної виробничої моделі. Однак яку саме модель продюсування кіно обрати за зразок українському кінематографу – американську чи то європейську (так звану бюджетну), що значною мірою відрізняються ставленням до дистриб'юції кінопродукту, адже перша передбачає успішний кінопрокат, зокрема й широкий світовий показ, а друга, по суті, являє собою передовсім отримання грошей саме на безпосередню реалізацію кінопроекту?

Отже, нагадаємо, що класична продюсерська практика, принципами якої керуються передовсім великі кіностудії США й Канади (що не заважає користуватись нею і європейським, й азійським кінокомпаніям) тривалий час залишається кращим зразком ефективної діяльності продюсера та націлена на масовий успіх у глядача, який має величезну пропозицію. Така модель характерна для будь-якого національного кінематографу (зокрема Великобританії, Франції, Німеччини, Італії, Індії, Японії, країн Південно-Східної Азії), де достатньою мірою розвинений ринок кінопрокату, що дає змогу встановлювати межі реалістичного бюджету окремого кінопродукту, створювати фільми, що окупаються в національному кінопрокаті, котрий має значний потенціал. Видається природним, що такій продюсерській системі притаманний суворий контроль за творчим процесом, адже йдеться про злиття потужних приватних кіностудій з банківським диверсифікованим капіталом, активність професійних гільдій, націленість на світовий кінопрокат, потужний розвиток вторинних ринків. В американській моделі саме продюсер ініціює виробництво екранного твору та свідомий того, наскільки конкретний фільмовий матеріал може бути цікавим для кіноринку. Збираючи творчу команду та об'єднуючи всі креативні можливості, продюсер додає відповідний фінансовий інструмент і створює мистецький продукт, котрий через мережі дистриб'юції пропонує глядачам.

Важливо вказати, що американська кіноіндустрія передбачає продукування та широке розповсюдження фільмів найбільшими кінокорпораціями (мейджорами, з англійської major – головний) Голлівуду (котрі володіють правами на кінопродукцію та її дистриб'юцією в низці держав з відсутністю обмеження антимонопольного законодавства [Роднянський ЭР-б]): Warner Bros, 20th Century Fox, Paramount Pictures, Sony Pictures, Walt Disney Company, Universal Studio, MGM та Dreamwork, Troma Entertainment, Touchstone Pictures, Cloud Ten Pictures, студіями мінімейджорами (Lions Gate, The Weinstein Company, Summit Entertainment Company, Relativity Media, що мають дещо обмежені дистриб'юційні обсяги). З метою захисту й підтримки своїх прав кіно- й телепродюсери ще 1950 року об'єднались у неприбуткову асоціацію – Американську гільдію продюсерів

(Producers Guild of America – PGA). При цьому продукція американських кіновиробників має відповідати прийнятій у США досить жорсткій системі оцінки змісту та обмеження аудиторії фільму (G, PG, PG-13, R, NC-17), запровадженій 1968 року Американською асоціацією кінокомпаній (Motion Picture Association of America – МРАА), що об'єднала найбільших кіновиробників і на момент 2019 року представляє такі компанії, як: The Walt Disney Company, 20th Century Fox, Paramount Pictures, Sony Pictures, Universal Studio, Warner Bros, Netflix.

Виробництво й дистрибуцію екранного продукту здійснюють у США також незалежні кінокомпанії (Fox Searchlight Pictures, Lions Gate Films, Overture Film, Paramount Vantage, Summit Entertainment, Focus Features, Troma Entertainment, Maverik Entertainment Group, IFS Film, Castle Rock Entertainment, Palm Pictures й ін.), продюсери яких дають можливість кіномитцям, як досвідченим, так і початківцям, створювати, зокрема, й авторські (незалежні) фільми (адже американська культурна модель базується як на індивідуальній, так і корпоративній філантропії, що безкорисно фінансує культурно-мистецькі заклади й заходи), залучаючи до виробництва гранти університетів та інститутів (Університет Південної Каліфорнії, Американський інститут кіно, Нью-Йоркський університет, Каліфорнійський інститут кіно, ін.), різноманітних рад з підтримки мистецтв і гуманітарних наук, кошти муніципальних чи федеральних бюджетів, приватних інвесторів і благодійних організацій, котрі зацікавлені в підтримці мистецтва, обговоренні чи то пропаганді тем і проблем, висвітлюваних у кінострічках.

Цікавим, на нашу думку, є той факт, що у виробництві й дистрибуції авторських фільмів (котрі не обов'язково мають низький бюджет чи обмежений прокат: як приклад тому – роботи Девіда Лінча, Френсіса Форда Копполи, Джорджа Лукаса, Мартіна Скорсезе, Джеймса Камерона, братів Коенів, Квентіна Тарантіно, Джима Джармуша) незалежні студії та компанії-мейджори (або їх філії) тісно взаємодіють. Адже останні досить часто намагаються підхопити ще не завершені кінопроекти незалежних виробників, таких, що сміливо вдаються до творчих експериментів, дофінансовують їх (із часткою, що обов'язково становить до 50% бюджету кінопроекту) і просувають у власній системі прокату. Видається показовим, що продюсери, які виробляють авторські (чи то незалежні фільми, що мають численні визначення – independent film, indie film experimental film, underground film), окрім названих вище джерел фінансування, активно користуються й іншими можливостями підтримки кіно, що діють у США, як-то: часткове (20–30%) звільнення кіностудії від сплати податку на прибуток (tax credit), відшкодування студіям урядом штату частини витрат на виробництво фільму готівкою (cash rebates), звільнення від сплати податку з продажів (sales tax exemption), безмитне використання державних місць натурних зйомок (free-free location) [Литвиненко ЕР]. Тож, як вважає С. Слепак, завданням державного управління є «вирівнювання інтересів між зацікавленими сторонами, що забезпечують управлінські механізми контролю за діями, політикою та рішенням кінокорпорацій» [Слепак ЕР-а]. Разом з тим, з огляду на функціонування корпоративного типу управління держава застосувала відповідні правові механізми й систему обґрунтованих підходів, відповідно до яких діяльність корпорацій, їхніх менеджерів і директорів скеровується та контролюється з метою нівелювати конфлікти інтересів

між зацікавленими сторонами (продюсерами, акціонерами, кредиторами, постачальниками товарів для фільмовиробництва) [Clarke 2007, p. 126]. Своєю чергою органи державної влади застосовують певні інструменти, котрі забезпечують незалежну перевірку та фінансову підзвітність ради директорів і менеджерів кінокорпорацій, що гарантує доступ усіх інвесторів до прозорої інформації [Cadbury 1992, p. 66].

Окрім того, на користь кіновиробництва (зокрема авторських фільмів) працює і той факт, що кожен штат у США має законні підстави й відповідну зацікавленість підтримувати виробників екранного продукту, що сприяє як підвищенню рівня трудової зайнятості населення, так й ефективній популяризації туристичних сайтів і регіону загалом. Як приклад вказаному, можемо розглядати сприяння кіновиробництву в штаті Флорида, де, окрім лояльної податкової політики, кінематографісти (за підтримки уряду) мають змогу безкоштовно користуватися приміщеннями кіностудій, місцями, відведеними під знімальні майданчики, тощо. Показово, що за сприяння Державної компанії театральних мистецтв (State Theatrical Arts Resources Partnership – STARP), створеної в Каліфорнії, кінопродюсери мають спрощений доступ до приміщень (лікарень, заводів, в'язниць та ін.) державної власності, виведених з певних причин із користування, отримують на пільгових умовах послуги служб з надзвичайних ситуацій (Fire Marshal), швидкої медичної допомоги (у разі фільмування трюків за участі каскадерів, проведення зйомок з використанням піротехнічних засобів тощо). Крім того, часткове звільнення від сплати податку на прибуток (Investor Tax Credit) – поширена практика для приватних інвесторів, що вкладають кошти в кіновиробництво, й у штаті Луїзіана.

У книзі «Виходить продюсер» О. Роднянський, аналізуючи кіновиробництво в США й, зокрема, продукування авторських, позначених витонченістю режисерської думки фільмів, які фактично змінили свідомість глядачів, вказує, що саме в цій країні, де роль продюсера в кіномистецтві – не просто в кінематографі, а в мистецтві кіно – основоположна, з'явилися кінотвори, котрі зруйнували національні кордони, зламали стереотипи мільйонів жителів планети. Таким, прикладом, є пацифістський кіноманіфест «Народжений 4 липня» Олівера Стоуна. Кінокартини про війну у В'єтнамі, як-то: «Взвод» (того ж О. Стоуна), «Суцільно-металева оболонка» Стенлі Кубрика, «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи, допомогли поколінню американських громадян впоратись з тяжкою травмою ганебної війни, переосмислити її, показати людську трагедію солдата, змушеного битися на неправій війні. Розвиваючи далі міркування, автор відзначає, що фільм Копполи «Хрещений батько» дав змогу оцінити три головні міфи людської цивілізації ХХ століття: сім'я, успіх, гроші, тоді як «Одного разу в Америці» Серджо Леоне допоміг усвідомити справжню сутність таких загальновідомих понять, як дружба, зрада чи то вічне кохання. Своєю чергою визначну роль кінострічки Джонатана Деммі «Філадельфія» режисер і продюсер О. Роднянський вбачає в руйнації в сучасному соціумі тавра СНІДу, як «захворювання розпусників і наркоманів» і творенні потужного образу гомофобії як дикого переконання, не можливого для цивілізованого світу. Аналізуючи картини «Людина дощу» Баррі Левінсона, «Форест Гамп» Роберта Земекіса та «Краще не буває» Джеймса Брукса, автор доводить, що саме завдяки цим авторським кінороботам

митцям у тісному тандемі з продюсерами вдалось змінити ставлення суспільства до людей із психічними розладами. При цьому «Списку Шиндлера» – авторському фільму, що висвітлює трагедію голокосту, О. Роднянський відводить особливе місце серед численних кінотворів цієї тематики (серед яких і талановиті щемливі роботи, фільмовані визначними режисерами Луї Малем, Анджеєм Вайдою, Джозефом Лоузі), проте всі вони говорили екранною мовою тієї аудиторії, котра й без того глибоко усвідомила трагедію. Саме Стівену Спілбергу вдалось розповісти всьому світові про страшну трагедію універсальною мовою, що не визнає ані культурних, ані національних кордонів [Роднянський ЕР-б]. Іншої думки дотримується С. Слепак, адже, називаючи американську модель продюсування кіно домінуючою та найпродуктивнішою у світі, він, проте, висловлює переконання, що вона залежить не від «наявності сценарію і готовності творчих кадрів, а від економічної кон'юнктури в країні, від змін процентних ставок і наявного кредиту» [Слепак ЕР-а].

Своєю чергою О. Кохан, розмірковуючи про те, яка продюсерська модель є оптимальною для українського кіновиробництва, зазначає, що всі намагання використати американський зразок у реаліях фільмування в Україні є хибними. Оскільки кінопродюсерові, що скоріш виступає своєрідним підприємцем шоу-бізнесу, котрий «здатен залучати до кінопроєкту кошти з різних джерел (державних, кошти телеканалів, спонсорів, меценатів), не обов'язково вкладати власні гроші в кіно, тим паче авторське, визнане у світі й здатне відобразити стан культурного життя, становище країни загалом і бере участь у діалозі націй». Переймаючись недолугістю реформ у сфері кінематографії України, продюсер вказує на наявність спеціального дотаційного фонду в США, що опікується виробництвом і дистрибуцією авторського кіномистецтва, що не є темою для дискусій, а скоріш аксіомою: необхідно виробляти й демонструвати авторське кіно, адже за наявності лише розваг глядач втрачає вміння мислити. При цьому в Україні тривалий час ведуться нескінченні дискусії, яке саме кіно слід виробляти [Десятерик ЕР-б] – авторське чи комерційне мейнстрімове.

Коли йдеться про європейську (бюджетну) модель продюсування, варто було би зацентувати на досвіді фінансування кіновиробництва й прокату в деяких країнах, що включає підтримку держави та приватні фінансові ресурси й надає режисерові достатню свободу для авторського самовираження. Адже бюджетна модель базується на отриманні продюсером позитивної різниці між загальною кількістю одержаних коштів і прямими витратами проєкту та, крім того, спирається на наявність прибутку при отриманні фінансування на виробництво фільму і меншою мірою (ніж американська) орієнтована на вихід у широкий прокат. Не випадково саме кінематографістам Франції притаманні активні авангардистські пошуки, елітарні жанри – екзистенціалістська, інтелектуальна драма, а частка національних фільмів у прокаті сягає щонайменше 45%. Зауважимо, що в авторському кіно продюсер не нівелює авторське «Я» режисера. Тоді як продюсери, беручись за певний екранний проєкт, свідомі того, що можуть розраховувати як на допомогу численних громадських організацій, котрі фінансують кіноіндустрію та аудіовізуальну сферу, шукаючи кошти в приватних осіб, так і державу. Її передовсім представляє юридично та фінансово автономний, створений 1946 року

Національний центр кіно та анімації (Le Centre national du cinema et de l'image animee, CNC), що забезпечує єдність концепції і реалізацію політики французького уряду в галузі кінематографії та інших мистецтв й індустрій, зокрема в аудіовізуального мистецтва). Крім того, у названій країні для врегулювання кіновиробництва 1985 року (коли прокатники відмовились брати участь у підтримці національного кіновиробництва) держава ініціювала створення низки товариств для фінансування кінопромисловості й аудіовізуальних засобів – SOFICAS, що відіграють роль посередників, збираючи й акумулюючи кошти для інвестування кінематографічної та аудіовізуальної продукції. У роботі «Моделі державного управління у сфері кінематографії» С. Слепак зазначає, що «за такої системи оплата здійснюється готівкою у формі угоди про партнерство із SOFICAS. Крім того, як вказує дослідник, «встановлюють податкові пільги для великих платників податків, якщо вони інвестують проекти фільмів (у межах 25% цих доходів)». Автор статті артикулює думку про те, що означені товариства «мають право на отримання майбутніх доходів від використання коштів, але віддача від інвестицій є дуже ризикованою, оскільки це повністю залежить від успіху» кінострічки в прокаті. Учений переконаний, що такий «фінансовий механізм усуває можливості надання переваг “слабкішому” проєкту фільму, що має місце в тих країнах, де такий механізм регулювання відсутній» [Слепак EP-a].

Вкажемо, що у Франції передовсім держава як на загальнонаціональному, так і регіональному рівнях не лише зацікавлена у фінансуванні різноманітних закладів культури, зокрема, і незалежних, але й у потужному формуванні культурно-мистецького середовища, забезпеченні розмаїття пропозицій кінодемонстрації і доступності кіномистецтва глядацькому загалу. Проте, запобігаючи проявам корупції в кінематографічному сегменті вказаної країни, а саме нераціональному використанню коштів, на державному рівні була запроваджена система тарифікації собівартості виробленої кінопродукції відповідно до знімальних умов, згідно з якими кінострічки фантастичного жанру мають тривати щонайменше 45 хвилин екранного часу, а вартість виробництва 1 хвилини їх фільмового матеріалу не може бути нижчою за 5 000 євро, тоді як кінокартини, адресовані молодому глядачеві повинні мати хронометраж від 45 хвилин (і більше) із собівартістю 1 виробничої хвилини не менше 2 333 євро, і, зрештою, протяжність анімаційної продукції має становити 24 хвилин із собівартістю виробництва фільмової 1 хвилини 3000 євро [Слепак EP-a]. Показово, що, окрім державної допомоги виробники фільмів у Франції можуть розраховувати й на інших суб'єктів підтримки кіно, а саме на діяльність товариств «фінансування кіноіндустрії та аудіовізуальної сфери, котрі збирають кошти у приватних осіб та інвестують їх у виробництво кіно- й аудіовізуальної продукції». Посол Франції в Україні Жак Фор якось зазначав, що «для французького бізнесу сприяти міжнародному визнанню мистецтва своєї держави – це честь! Приватний капітал охоче підтримує розвиток кіномистецтва: від виробництва – до презентації, зокрема, і на міжнародних фестивалях [Виробництво EP].

У роботі «Принципи та механізми фінансування французького кіно». Ж. Шапрон і П. Жессаті вказують, що фінансова допомога від Національного центру кінематографії може бути надана тільки тим кіноорганізаціям, котрі, будучи

zareєстрованими у Франції, продукують і демонструють європейські екранні твори, а також фільмові продукти, де звучить оригінальна французька мова. До того ж, продюсерам, що вдаються до виробництва фільмів (герої яких спілкуються французькою) на території Франції держава надає привабливі податкові пільги. Заслуговує уваги той факт, що фінансування кінопроєкту CNC іноді здійснюється автоматично (тобто кошти надають продюсерові, якщо його попередній фільм здобув комерційний успіх), а іноді вибірково. Дослідники підкреслюють, що вибіркоче фінансування кінопроєктів, націлене передовсім на підтримку дебютних, авторських та експериментальних фільмів, є досить вигідним, оскільки, зазвичай, це безпроцентна позика, яку не потрібно повертати [Шапрон, Жесса-ти 2011, с. 36]. Розглядаючи продюсерську діяльність на теренах виробництва й дистрибуції авторського кіно у Франції, О. Кохан вказує на існування системи критеріїв у його оцінці – касові збори (а отже, прокатний успіх) і визнання на фестивалі, за якою продюсер і набирає відповідні бали. До того ж, у разі потраплення авторської кінострічки на кінофестиваль категорії “А” спрацьовує механізм, коли продюсер може сподіватись або на отримання певної винагороди, або ж преференцій на майбутній авторський кінопроєкт. Генеральний продюсер кінокомпанії «SOTA Cinema Group» відзначає, що ця інституція, маючи високі рейтинги (а її проєкти не лише брали участь у фестивалях, що відбувались у Канах, Венеції, Римі, а й, здобувши перемогу, отримали понад п'ятдесят призів), упевнено увійшла на європейський ринок фінансування, що є свідченням успішності її стратегії та спроможності підтримувати авторське кіно [Десятерик ЕР-6].

В аналітичній записці Національного інституту стратегічних досліджень щодо європейського досвіду підтримки національного кінематографу вказано, що неухильному розвитку французького кіно сприяє той факт, що потужними й, головне, безперебійними джерелами поповнення державного Фонду підтримки кіномистецтва є: спеціальний додатковий податок, уведений на вартість кожного квитка, проданого в кінотеатрах (10,7 % від вартості), котрий становить 20 % бюджету Фонду; податок на телевізійні служби (5,5 % доходів), податок, що стягують з інтернет-провайдерів (а це 5,5 % абонентної плати за телевізійні послуги) і становить 75% бюджету; уведений податок на відеопродукцію (2 % доходів від комерційного показу відеозаписів) – 4 % бюджету [Финансирование ЭР]. Усе це свідчить про те, що соціально спрямовані механізми підтримки кіно у Франції дають змогу кінематографістам не залежати від ринкових законів і виробляти якісний екранний продукт, котрий сприяє збереженню національно-культурної ідентичності країни.

Заснований далекого 1933 року Британський інститут кінематографії (British Film Institute або BFI), Національний архів Британського інституту кіно та Національне агентство з питань кіно (British Film Commission) – це ті потужні інституції, що покликані надавати підтримку національному кінематографу Великобританії. Фінансовані Міністерством культури, медіа та спорту Великобританії вказані структури формують бюджет з передбачених законодавством відрахувань з продажу квитків у кінотеатрах і виявляють системний підхід до «готівкового повернення витрачених коштів, що пропонує на сьогодні продюсерам до 25%

відшкодування» [Білокінь... 2018, с. 3], тим самим стимулюючи розвиток кіновиробництва й дистрибуції. При цьому грантова допомога (де основною частиною є надходження від реалізації Національної лотереї) і податкові пільги (котрі щорічно сягають понад 100 млн фунтів стерлінгів) є тими дієвими інструментами, що складають фінансову підтримку кіномистецтва. Тоді як кошти, отримані від продажу Національної лотереї, розподіляючись за трьома векторами, спрямовують за цільовим призначенням як на освітню та виставкову діяльність, так і кіновиробництво, а саме: підтримку комерційних економічно привабливих проєктів «Premiere Fund»; просування концептуально нового й інноваційного (авторського) кіно, що містить у собі ціннісну складову для культурної спадщини країни «New Cinema Fund»; обдарованої молоді, визнаних у світі кінорежисерів і продюсерів «Feature Development Fund».

Цінним для вивчення в Україні є і досвід Австрії у підтримці державою національного кінематографу, де з цією метою функціонують Інститут кіно, Рада з питань кіно, Австрійський телевізійний фонд, котрі дійсно зацікавлені в підвищенні конкурентоспроможності австрійської кінопродукції та презентації її в міжнародному просторі. Ці інституції, надаючи фінансову й консультативну допомогу та, опікуючись передовсім забезпеченням сприятливих правових умов для австрійського фільмовиробництва й дистрибуції, розвивають практику надання цільової грошової допомоги місцевим бюджетам із державного бюджету – субвенцій (до 1,5 млн євро) для підтримки сценарної бази, виробництва (незалежно від економічної рентабельності) кінокартин на мистецьку тематику; пільгових позик для продукування національного кінопродукту (зокрема й копродукції за умови 25% витрат бюджету на території країни); здійснення дотацій, які підлягають поверненню (у випадку економічної успішності кінострічки), і таких, що не підлягають відшкодуванню (у разі виробництва авторського фільму). Натомість прикметно, що законодавством Іспанії, у разі подання продюсером заявки до Інституту кінематографії та аудіовізуальних мистецтв, передбачено надання грантів на повернення вартості вже спродукованого фільму (як повнометражного, так і короткометражного) або ж проєкту для його просування до глядача.

Цікавим, наш погляд, є і досвід державної підтримки кінематографу в Німеччині. Її здійснюють як Німецький федеральний кінофонд (бюджет якого сягає 60 млн євро на рік); Німецька федеральна рада з питань кіно (з річним бюджетом 76 млн євро, джерелами наповнення котрого є збори з кінотеатрів (1,8–3 % річного обороту), дистрибуторів відео (1,8–2,3 % річного обороту), телепровайдерів, де розрахунки здійснюються залежно від частки кінострічок у загальному річному телепоказі); Фонд підтримки німецьких фільмів для юнацтва (що активно сприяє не лише виробництву кінокартин для молодого покоління, а й, що дуже важливо, творчій реалізації талановитих режисерів-дебютантів); так і дванадцять автономних у своїй діяльності регіональних фондів (котрі з огляду на економічні інтереси певних регіонів також надають кінопродюсерам фінансову допомогу). Тоді як регіональний фонд Medienboard Berlin-Brandenburg зацікавлений надавати підтримку саме новаторському, авторському кінематографу [Литвиненко ЕР]. Своєю чергою кіновиробники, продукуючи фільм за державної підтримки, обов'язково мають витратити частину коштів (щонайменше 20–25% бюджету

кінопроекту) на території відповідного регіону Німеччини. При цьому в деяких випадках кінокартини можуть створювати не лише іноземні студії-виробники, а й навіть неєвропейські. Цікаво, що вказаною фінансовою підтримкою свого часу скористалися, приміром, американські продюсери, що співпрацювали з такими відомими авторами-режисерами, як Квентін Тарантіно та Роман Поланскі [Гурков ЕР].

На нашу думку, з німецького досвіду в українські кінореалії слід запозичити основний принцип державної підтримки кінопроектів без поділу їх на комерційні й авторські, а лишень за критерієм прогнозованого прокату, що може бути як широким, так і обмеженим й коригуватись лише прийнятною кількістю використовуваних у дистриб'юції фільмокопій. Крім того, в Україні варто було би впровадити й таку практику державного протекціонізму в кіно (як у Франції та Німеччині), коли продюсерові як успішному суб'єкту кіноринку надають автоматичну підтримку (що складається з відрахувань зі зборів від показу фільму на кіноекрані та відео, трансляції на телебаченні) для виробництва наступного фільму в разі, якщо на перегляд української кінострічки в національному прокаті за рік після її виходу на кіноекран було продано не менше 150 тисяч квитків [Литвиненко ЕР]. Звернемо увагу, що європейські кіномитці з пошаною ставляться до державної політики в галузі виробництва й реклами кіно. Адже кінодистриб'юція, базована на ринкових засадах, існує в європейському культурному просторі поза політикою. На переконання О. Клінкенберг, європейський кінематограф передовсім є авторським, національним. У ньому відсутня політика, заідеологізованість, а «від зміни влади чи політичного курсу держави виробництво кіно не страждає» [Виробництво ЕР]. Разом з тим варто зацентувати, що європейська модель державного управління кінематографом, окрім застосування ринкових механізмів, передбачає і певну «бюрократичну систему управління, у межах якої відбулось розмежування адміністративної та політичної сфер з чітким розподілом праці чиновників» [Слепак ЕР-а]. Свого часу Мілош Форман, фільмуючи як у європейській, так і в американській системі виробництва, намагався своєрідно порівняти їх, вказуючи, що в Європі кіновиробництво схоже на звіринець, де митців годують, але тримають у безпечній клітці, тоді як на теренах США режисер потрапляє в такі собі джунглі, де, попри свободу дій, його постійно підстерігає небезпека бути знищеним будь-ким [Forman 2011, p. 11]. Разом з тим Педро Альмодовар, маючи численні запрошення до співпраці в Голлівуді, а також будучи «прихильником багатьох американських стрічок і “кінозірок”, ніколи не прагнув фільмувати великобюджетні картини, оскільки для нього важливішою була цілкова свобода у фільмотворчості, найкращим місцем для чого був Мадрид». Режисер зізнавався, що, навіть отримавши пропозицію продюсерів (що обіцяли авторові абсолютну свободу творчості) екранізувати улюблене оповідання Енні Пру «Горбата гора», митець відмовився, оскільки усвідомлював, що голлівудська система (де режисер виконує тільки режисерські функції) фільмотворення, не для нього. При цьому автор-режисер полюбляє «робити все, аж до вибору кольору речей на знімальному майданчику» [Бассе ЕР].

Розглядаючи можливість запозичити в українські реалії іноземний досвід продюсування кіно, зазначимо, що в європейській практиці сучасний продюсер –

це людина, значною мірою орієнтована на авторський кінематограф, на роботу з конкретними режисерами, адже «саме в лабораторії авторського кіно народжується все те, що потім у максимально доступній для глядача формі стає творчим проривом і родзинкою масового кіно» [Кохан О. ЭР]. З іншого боку, кінопродюсер у європейських практиках – це особа, котра залучає до фільмовиробництва не лише комерційні кошти, а й так звані «м'які» гроші, такі, що пропонують різноманітні фонди. До того ж, європейська модель кіновиробництва пов'язана з досить складною, багатоступеневою системою фінансування, котра дозволяє частково використовувати як публічні, так і приватні фінансові неповоротні кошти. Завдяки цьому європейському кіно має змогу зберігати свою самобутність і протистояти американському комерційному кінематографу [Гилдис ЭР]. При цьому вкажемо, що обидві (американська і європейська) продюсерські системи постійно розвиваються і трансформуються. Отож створення продюсерської системи в Україні, вочевидь, «має бути ініціативою людей, які цим займаються, і саме вони мають формувати її в умовах і за законами ринку, а держава не повинна їм заважати, – зауважує Л. Брюховецька. – Тобто все це має виникати з волі конкретних людей, які спроможні мобілізувати грошові й матеріальні ресурси» [Брюховецька Л. 2011-в, с. 14]. Показово, що на запитання: «З чого б Ви почали, якби у Ваших руках була доля всього українського сучасного кіно (зі створення продюсерської системи, потужної системи державної підтримки чи то реконструкції студій)?» продюсер О. Кохан відповів, що вона (кінематографічна «доля») і знаходиться в його руках і тих діючих кінопродюсерів, режисерів, навіть чиновників, котрі часом не усвідомлюють цього факту, а тому неймовірно складно врахувати різновекторні інтереси багатьох і змусити запрацювати кіногалузь як комплекс заходів і зусиль [Кохан О. ЭР].

Важливо, що в Законі України «Про кінематографію» серед численних положень чітко зазначено, що необхідно підтримувати продюсерську систему, адже «підприємницька діяльність у галузі кінематографії може здійснюватися через продюсерську систему. У разі участі в продюсерській системі держави її інтереси представляють центральний орган виконавчої влади у галузі кінематографії та місцеві органи управління кінематографією. Положення про продюсерську систему в галузі кінематографії (813-98-п) затверджує Кабінет Міністрів України» [Закон ЕР-в]. Сьогодні в Україні вже є змога заробляти кошти на прокаті фільмів іноземного виробництва. Отже, частину цих прибутків необхідно залучати для продукування кіно українського. До того ж, «не силою, а запустивши правовий механізм, як це відбувається в багатьох країнах, отримувати певний відсоток з прибутку. Примітно, що робочій групі законотворців вдалося внести пункти про податкові та кредитні пільги для українського кіно. Адже сьогодні держава виділяє недостатні кошти (усього 10% від обсягу фінансування українського кіно за радянських часів)», – зазначає О. Кохан [Кохан О. 2012, с. 4].

Нині можемо констатувати, що на всьому пострадянському просторі часи, коли держава, зазнаючи фінансових збитків, а тому й чинячи певний спротив, усе ж виступала генеральним «продюсером» авторського кіно (і приклад тому творчість О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики, І. Миколайчука, С. Ейзенштейна, А. Тарковського, О. Сокурова, Г. Панфілова, В. Абдрашитова,

Л. Шепітько, О. Іоселіані, Т. Абуладзе, Д. Асанової ін.), давно минули. Парадоксально, але ще якихось тридцять років тому говорити про те, що радянське кіновиробництво (де продюсером виступала держава) претендувало на отримання високих прибутків від кінопрокату було мало не забороненою темою. До того ж, кінематографія як галузь економіки завжди потребувала відшкодування за рахунок глядачів чималих коштів, які обов'язкові в процесі виробництва фільму, не кажучи вже про фінансування (принаймні в радянські часи) збиткового (у матеріальному сенсі) елітарного, авторського, а отже, некомерційного кіно. Достатньо згадати хоча б доволі скандальну історію створення у 1977–1979 роках А. Тарковським фільму «Сталкер», коли три місяці роботи знімальної групи на натурі виявились цілковитим технічним браком плівки. При цьому режисер, як зазначає в книзі «Загибель радянського кіно» Ф. Раззаков, «дійшов висновку, що фільм слід знімати інакше (з морально-філософським ухилом), а ще перетворити його на двосерійний. Про це режисер повідомив на художній раді «Мосфільму», що стало справжньою сенсацією. Присутніх вразило не те, що А. Тарковський вимагав збільшити тривалість фільму, а те, що він відмовлявся від матеріалу знятого раніше (а це 2 160 корисних метрів плівки). Режисер заявляв, що буде знімати тільки у випадку, якщо витрати спишуть (а це 380 тисяч рублів, що було на той час астрономічною сумою) і кінокартину знову запустять у виробництво. У разі ж затримки рішення Художньою радою хоча б на два місяці натура буде не придатною для зйомок, що автоматично свідчитиме про категоричну відмову митця від роботи над фільмом. У відповідь на ультиматум А. Тарковського йому дозволили розпочати зйомки досить швидко, а збитки просто «списали». Рідкісний випадок не тільки в історії радянського, але й світового кіно. У червні 1979 року фільм «Сталкер» отримав прокатне свідоцтво, але як і попередні твори митця, ніякого ажіотажу у широкого глядача не здобув, оскільки зібрав усього 4 млн 300 тисяч глядачів – цифра катастрофічно жалюгідна для такої велетенської країни» [Раззаков 2008-б, с. 222–223]. Разом з тим варто взяти до уваги й думку самого А. Тарковського, котрий, читаючи лекції з кінорежисури, зазначав (суперечачи собі), що кожен постановник має прагнути того, щоби фільм став насамперед твором мистецтва, однак кіно – дороге виробництво, а тому художникові варто пам'ятати, що фільм як комерційне підприємство має приносити дохід й одночасно бути мистецьким твором [Тарковский 1990-б, с. 106]. Таким, імовірно, можна назвати призера численних міжнародних кінофестивалів – фільм російського режисера А. Звягінцева «Левіафан», у якому завдяки високому професіоналізму продюсера тонко поєднались авторське та комерційне начала. Сам же автор уміє чітко, злагоджено й відповідально співпрацювати з продюсерами та при всій зовнішній аскетичності створює складні за постановкою стрічки.

Демонструючи максимальну зібраність і зосередженість на деталях, митець-перфекціоніст завжди виходить на знімальний майданчик без зайвих виробничих запитань, чітко знаючи все, що йому потрібно для реалізації змістовно насиченого творчого задуму, знаючи все про своїх героїв (як вони посміхаються, закохуються, як сплять, їдять тощо), що й дає йому можливість постійно працювати (знімати) [Роднянский ЭР-а], а не очікувати «лояльного» до його «неорганізованості» продюсера. Показово, що своєрідно інтерпретовану в специфічній авторській

манері А. Звягінцева історію біблійного персонажа Іова (презентовану в доволі складній для сприйняття соціально-психологічній драмі) досвідченому продюсерові О. Роднянському, який «повністю поділяв цілі, цінності та віру самого автора в проєкт» [Роднянский ЭР-а], вдалося за допомогою хитромудрих маркетингових ходів вивести (попри досить суперечливі відгуки) на високий глядацький рейтинг, зокрема й у широкому світовому прокаті.

У контексті наших розмислів хотілось би спростувати хибну, але досить поширену думку про те, що представники авторського кіно, зазвичай, є такими собі «порушниками» виробничої дисципліни, що, нескінченно затягуючи знімальний процес і неквапливо розмірковуючи (просто під час зйомок) про «дуальність буття», прагнуть самовиразитись виключно за рахунок перевитрат фільмового бюджету. Звісно, в історії фільмовиробництва є і такі випадки, як-то скандальні зйомки кінострічки (із шаленим як для французької індустрії бюджетом) «Коханці з Нового мосту» режисера Лео Каракса. Ідеться про неординарну виробничу ситуацію, що склалась у процесі зйомок, коли амбітний митець, який якогось часу відчував на собі вплив кінематографу «нової хвилі», вдався до фільмування авторського «кіношедевра», котрий дійсно із захопленням привітали критики, зокрема й журналу «Кайє дю сінема». Фахівці назвали постановника наступником традицій як французького сюрреалістичного авангарду, так і поетичного реалізму 1930-х років, тоді як Вінсент Кенбі в статті «Lovers on the Streets of Paris» відзначав, що «казка в центрі фільму досить нелегка для сприйняття, якщо в глядача немає високої толерантності до примх режисера» [Canby 1992, p. 16]. Як не прикро, але фільм, попри гігантський бюджет і наявність скандальних історій при його виробництві, не знайшов широкого прокату на батьківщині, здобувши обмежене коло глядачів у США завдяки дистриб'юції компанії «Miramax Films» тільки через вісім років після прем'єри. Сумно, що, фактично розоривши кількох продюсерів на постановці, режисер, вдаючись до невиправданого марнотратства й не рахуючись зі значними витратами, заради реалізації примарного «режисерського задуму» постійно вимагав добудов і перебудов знімальних об'єктів (мостів, фасадів будинків, зокрема й відомого універмагу «La Samaritaine»), досить затратного багатоденного перекриття доріг, коштовного відтворення святкового салюту на честь 200-річчя Великої французької революції (що відбувся 14 липня 1989 року), не особливо переймався власною неорганізованістю. Очевидці зйомок «Коханців з Нового мосту» згадували, що «спеціально для зйомок вуличний рух у самому центрі Парижа перекривали на кілька тижнів. Однак Каракс принципово ігнорував усі «виробничі» підходи до режисерського ремесла та вважав за краще поводити себе як такий собі непередбачуваний автор-режисер, а тому й не зняв за визначений на натурі час жодного кадру. Приїжджаючи на знімальний майданчик, він неухважно оглядав його та згодом прямував (а фактично тікав) у свій фургон, де до вечора з'ясовував стосунки з дружиною – актрисою Жюльєт Бінош. Коли ж терміни фільмування на пленері вийшли й міст знову відкрили, продюсер прокляв режисера. Примітно, що через деякий час таки вдалося знайти іншого продюсера, котрий заради творіння режисера-автора пішов на цілком ризикований крок, вклавши кошти в будівництво макету Нового мосту (розташованого в передмісті) у натуральну величину, що й уможливило завершення зйомок (щоправда, уже за фінансової підтримки уряду).

Така зухвала поведінка режисера фільму, над яким і досі витає дух невинуваних надмірностей, відштовхнула від нього роботодавців (адже кіно – затратне виробництво й будь-які мистецькі ідеї можуть бути реалізовані лише за наявності коштів), а крім того, така неорганізованість митця завдала непоправної шкоди подальшим бажанням (принаймні французьких) продюсерів фінансувати авторське кіно, вкладаючи в нього великі суми.

Не вирізнявся самодисципліною і Сергій Параджанов. Адже, приміром, під час роботи над дійсно високохудожньою кінострічкою «Тіні забутих предків» через його виробничу незібраність та особисту недисциплінованість (бо ж іноді митець навіть подорожував на студійній машині Карпатами, ігноруючи знімальний процес), стан постійної невизначеності, надмірну нервовість, невміння, а то й не бажання встановити із членами знімальної групи сприятливі для творчості ділові відносини, невимогливе ставлення як до себе, так і співробітників сталося штучне уповільнення фільмування (відставання на 634 корисних метри попри тогочасну планову норму) на пленері і, як наслідок, призвело до значних фінансових перевитрат державних коштів.

Цікаво, що О. Сокуров, котрий зазвичай працює над кінострічкою досить швидко, розмірковуючи про специфіку роботи режисера-автора в продюсерській моделі кінематографу, відзначав, що жодних відкриттів безпосередньо на знімальному майданчику в нього бути не може. Митець вказував, що не дозволяє собі проводити тривалі науково-експериментальні роботи за рахунок продюсера, оскільки цінує кошти, знайдені для фільмування того чи іншого проєкту. Тож на зйомках він робить тільки те, у чому заздалегідь упевнений, а відкриття вважає за краще робити вдома за столом, або ж при виборі натури [Матизен 2013-б, с. 136]. Своєю чергою автор-експериментатор Р. В. Фассбіндер, досягаючи під час виснажливих репетицій злагодженої (ідеальної для режисера) гри виконавців, намагався не робити під час фільмування численних дублів, тим самим економлячи кошти й створюючи стрічку в рекордно короткі терміни, що не в останню чергу приваблювало до співробітництва з ним продюсерів.

Водночас К. Кесльовський у розмислах про те, з якими продюсерами йому комфортно творити, відзначав, що в співпраці з ними одночасно волів і свободи, і партнерства, тоді як категорія свободи передбачала для майстра вирішення, приміром, фінансових проблеми. У роботі над фільмом митець (який завжди намагався знімати недорого й професійно) віддавав перевагу тим кінопідприємцям, які би розумілися на кіно, орієнтувалися в кіноринку, були пов'язані з прокатниками й при цьому самостійно шукали та знаходили кошти, убезпечуючи режисера від виробничої суєти, гарантували би йому можливість вільно приймати рішення, на рівних обговорювати з продюсером сценарій, бюджет та умови створення фільму, котрих намагався дотримуватися. Крім того, у стосунках з продюсерами польський автор-режисер прагнув отримати відносну свободу, що уможливило би фільмування сцен, які відсутні в сценарії, або ж викидати дорогі, але не потрібні для розкриття теми фрагменти. Таким для К. Кесльовського, приміром, виявився рідкісний у своїх професійних якостях продюсер Марін Карміц, який, маючи чітку позицію, завжди був готовий до переговорів, дискусії, пошуку компромісного рішення [Кесльовський ЭР].

Зі свого боку відзначимо, що ціла низка визначних режисерів-авторів стала продюсерами як своїх фільмів, так й інших цікавих їм кінопроектів, серед них: А. Хічкок, Д. Камерон, С. Кубрик, Д. та І. Коени, М. Скорсезе, Т. Бертон, Д. Лукас, Д. Джармуш, П. Альмадовар, Р. Поланський, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, В. Ведерс, А. Г. Іньярріту, Кім Кі Дук, Ф. Ф. Коппола, К. Зануссі. Виявляючи високу культуру самоорганізованості (принаймні названі режисери) створили власні авторські кіномоделі, по-різному тлумачачи так звані «режисерські функції» в співпраці зі сценаристом, оператором, художником, звукорежисером, акторами, вдаючись до складної концептуальної координації найрізноманітніших кінематографічних елементів, які, власне, й утворюють кінофільм. О. Роднянський, який, маючи режисерський фах, став одним із найуспішніших продюсерів сучасності, у розмислах про різні моделі авторського кінематографу вказував, що американське авторське кіно виростає з непереборного бажання автора розповісти глядачам важливу для себе історію. Вона, звісно, може бути непростю, й оповідь доводиться вести якоюсь більш складною, аніж в інших режисерів мовою, проте в основі його роботи завжди лежить бажання бути зрозумілим глядачеві. Практик, а нині вже й теоретик фільмовиробництва переконаний, що в США авторським кіно прийнято називати такі собі радикальні кіноексперименти, решту ж кінострічок зазвичай відносять до так званого «просунутого» жанрового кіно, до якого, приміром, можна віднести роботи Квентіна Тарантіно. Крім того, переконаний продюсер, для таких фільмів, що важливо, існують окремі правила випуску в прокат, інші прийоми в маркетингу, проте ніхто й не спробує назвати авторські фільми такими, що розраховані «не на всіх». Тоді як поділ на кіно «для всіх» і «не всіх» – насправді більш ніж умовний, а то й надуманий. О. Роднянський стверджує, що в сучасному світі, де технології відкрили широкі можливості для творчої самореалізації авторів, відповідно й розсунули горизонти для задоволення потреб споживачів, стираються кордони між масовим і традиційно затребуваним лише інтелектуалами. При цьому в книзі «Виходить продюсер» відзначає, що у вітчизняному авторському кіномистецтві (що, як переконаний автор, прийнято позначати сумнівним терміном «арт-хаус») усі відображувані проблеми зазвичай торкаються сумних, таких собі «безпросвітних» реалій країни. Фактично творці такого кінопродукту свідомо лякають глядача навіть тим, що штучно чіпляють ярлик «кіно не для всіх». Своєю чергою ми, перефразовуючи думки О. Роднянського, відмітимо, що вже сам цей факт досить промовисто свідчить про чи то навмишне збережену радянську, чи то пострадянську суспільну свідомість, де завжди присутній, підкреслюється і навіть свідомо насаджується обов'язковий поділ між високою «інтелігентською» культурою і культурою масовою [Роднянський ЭР-б].

Розмірковуючи про особливості виробництва й дистрибуції кіно (зокрема авторського) вкажемо, що нині в Україні на досить хиткий кін сучасного кіновиробництва й кінопрокату (з великим запізненням і ніби навздогін міжнародному досвіду) висунуто досить жорстку продюсерську модель (до якої значна кількість українських митців виявилась неготовою). При цьому продюсер (принаймні в більшості країн пострадянського простору), на переконання Сабіни Єремєєвої (продюсерки авторських фільмів «Француз», «Коротке замикання», «Перемир'я»), – це людина, наділена інтуїцією, котра, володіючи глибокими знаннями світових

культурних тенденцій, уміє стратегічно мислити й формувати майбутні тренди (а не займатись підрахунком коштів), оскільки, враховуючи тривалий час виробництва фільму, має сформуванати такий проєкт, котрий би й через два роки виявився актуальним, а його герої сучасними [Еремеева ЭР], а крім того, визначившись у співпраці з авторами, здатна здійснити в складному виробничому процесі багато операцій, що й приводить проєкт до глядача [Роднянский ЭР-а]. Разом з тим у країнах пострадянського простору режисерові як комерційного (мейнстрімового), так й авторського проєкту часом доводиться самостійно вести пошуки фінансування, претендуючи чи то на державну підтримку, чи то на допомогу приватного продюсера, котрий би, не вагаючись, погодився вкладати кошти у фактично нерентабельне кіно (адже «йдеться не тільки про те, як шукати, але і як повертати гроші, витрачені на виробництво фільму» [Санін 2010, с. 9]) та ще й просувати нехай якісний, однак іноді не прибутковий кінопродукт до вибагливої публіки. Водночас нам видається доцільним вказати, що прибуток у контексті кінобізнесу слід тлумачити (на відміну від інших, нетворчих видів бізнесу) як таке поняття, що має багато складників і дозволяє «розглядати бізнес-проєкт у кіно не як оборот коштів в одному лише фільмі, а як оборот конвертованих у прибуток позицій у системному проєкті з кількох фільмів». Не варто залишати поза увагою і той прикрий факт, що кіноринок в Україні ще не готовий (за незначним винятком) окупати кінопродукт, а до вказаної вище бізнес-схеми наразі не готовий ані виробник, ані споживач. Цій поки що не втішній ситуації можна зарадити, поступово й планомірно вкладаючи як кошти, так і мистецький потенціал у новий бренд «українське кіно», тим самим налаштовуючи моделі функціонування кінопродукту в медіапросторі країни. Слід мати на увазі, що кінопродюсери, які прийшли в український кінематограф з метою збагачення, або не розуміються на кінобізнесі, або плекають авантюрні плани. При цьому нині в кіносвіті спостерігається явище, коли розподіл кінопроцесу на мейнстрім та арт-хаус стає доволі ненадійним, оскільки межа між ними стає надто тонкою, а тому все більше авторських проєктів отримують досить високі прибутки, що мимоволі переводить їх в іншу категорію [Кохан О. ЭР]. На думку ж С. Єремеевої, усі фільми, над якими вона працює, одночасно є і авторськими, і комерційними, хоч, звісно, запускаючи у виробництво фільм для одного відсотка глядачів, розраховувати на мільйонні касові збори не доводиться, проте й авторська кінострічка може принести прибуток (хоч і має досить повільний механізм повернення коштів). Примітно, що досить скромний бюджет авторського фільму, як вважає кінопідприємця (котрій завжди вдавалося повернути інвесторам гроші, залучені до кіновиробництва), зменшує ризики повернення коштів [Еремеева ЭР]. Попри зазначене, хочемо погодитись з Д. Івановим і разом з ним констатувати той факт, що в Україні досить низький загальний культурний рівень глядача й насправді дуже мало людей дивиться кіно, знає його, вивчає, а про фільм, котрий би подивилися, скажімо, мільйон глядачів, доводиться хіба що мріяти [Галкін ЕР]. Крім того, розвиток продюсерської моделі в українському кіно блокує ще й зруйнований за майже тридцять років незалежності держави повний технологічний цикл виробництва. Адже переважна більшість техніки, якою знімають фільми, здійснюється за рахунок іноземного капіталу й лізингів іноземних компаній. До того ж, Україна

вже тривалий час не виробляє плівки належної якості, оскільки Шосткінська фабрика давно припинила своє існування. Прикрим є і той факт, що й досі неможливо як привести плівку в країну, так і вивезти. Це, на жаль, поки що зупиняє запрошення в Україну на законних підставах іноземні знімальні групи. Не на користь кіновиробництва й те, що в нашій країні відсутнє сертифіковане проявлення кіноплівки, хоча в національному центрі О. Довженка проявлення є досить якісним.

Нині можемо поки що констатувати той прикрий факт, що продюсерів, які фахово здійснюють в Україні кіновиробництво, обмаль. Більше того, професія «продюсер» лише нещодавно внесена до державного класифікатора професій. Розмірковуючи про те, що продюсер, який виробляє національний кінопродукт, на жаль, і досі не має дієвого інструменту, з яким може працювати, О. Кохан зазначає, що, маючи на початку творчої діяльності лише досвід роботи з телевізійною моделлю продюсерства, він з'ясував, що свого часу навчався не як майбутній продюсер, а як директор кіновиробництва, адже про такі важливі інструменти просування кінопродукту, як міжнародні ринки, як маркетинг і реклама зі студентами, які опановували кіновиробничий фах, ще 10–15 років тому не говорили. Тож, обравши шлях: «Твори і навчайся!», майбутній кінопідприємець почав самостійно моделювати та створювати компанії [Кохан О. 2012, с. 4]. При цьому продюсерові довелось протягом п'яти років тільки вибудовувати кінофундамент: він опановував творення сучасного кіно, освоював передові технології, розвивав суміжні ринки, навчав персонал, призвичаював відомі бренди інвестувати в кіномистецтво частину рекламних бюджетів і лише згодом розпочав повноцінне кіновиробництво [Кохан О. ЭР]. Натомість Д. Іванов, засновник і керівник кінокомпанії «Arthouse Traffic», котра опікується кіновиробництвом, дистрибуцією і демонстрацією українських фільмів за кордоном і європейського кіно в Україні, вказує, що поки основною кіноосвітою для кінопродюсера є саморозвиток, мотивація, особиста зацікавленість, що виявляються дієвими й екстремними заходами до того часу, коли система освіти, зрештою, буде реформована [Галкін ЕР]. Своєю чергою О. Роднянський переконаний: коли продюсер бере на себе відповідальність за кінопроект, у нього ніхто не запитуватиме про освіту, диплом, не перевірятиме знання в галузі кіно. Однак для того, щоби приймати максимальну кількість правильних рішень на кожному етапі виробництва, необхідна значна сума певних компетенцій, базована на ґрунтовній економічній і гуманітарній освіті, зокрема й кінематографічній [Роднянський ЕР-а].

У контексті вказаних вище розмислів корисними для розробки стратегії та виробництва й успішної дистрибуції фільмів в Україні (зокрема й авторських), на нашу думку, є поради Ребекки Ешдаун – менеджерки компаній «Together Films», котра вважає, що визначення змістового контексту (теми, проблеми) майбутнього кінопроекту є ключовим складником його успіху в глядача, переважно й економічного. Наступним елементом є не лише визначення мети й цілей впливу проекту на соціум, мотивованого прагнення за допомогою певних інструментів змінити світ, його певний сегмент, але й конкретизація їх залежно від того контексту, де виходить у прокат фільм, оскільки в різних країнах одну й ту саму проблематику сприймають по-різному. Третьою порадою досвідченої продюсерки для успішної реалізації кінопроекту (що апіорі не може бути універсальним) є

не лише дослідження та вибір цільової аудиторії (до того ж із прицілом на одну конкретну людину, яка має свої вподобання, смаки, прихильності, життєвий ритм), для якої й проводиться маркетинг фільму, а й визначення стратегії залучення глядачів до перегляду. При цьому продюсерам і режисерам слід бути готовими до того, що тільки один відсоток уже вивченої цільової аудиторії побачить певний фільм. Розширенню ж аудиторії авторського фільму може сприяти той стратегічний крок продюсера, коли, розробляючи майбутній проект, він заздалегідь дбатиме про вибір платформи для його поширення з урахуванням певних географічних регіонів, часових меж, конкретних фестивальних майданчиків, кінотеатрів. Це сприятиме розповсюдженню кінострічки на інших платформах, зокрема й через зручну й затребувану нині систему постачання аудіовізуального продукту – Netflix (базовану на потоковому мультимедіа, бібліотека фільмів котрої доступна для перегляду з більшості сучасних інтернет-браузерів), що передбачає глобальну аудиторію.

Зі свого боку Р. Ешдаун застерігає виробників кінопродукту від того, щоби спершу поширювати кінострічки через Netflix, а вже згодом у кінотеатрах, що призводить не до розширення, а, навпаки, до звуження глядацької аудиторії. Тож стратегічно правильним кроком кінопродюсера, на думку менеджерки, є спрогнозована дистриб'юція фільмів (приміром, у разі розрахунку на рентабельність) через мережі кінотеатрів, показ на кінофорумах, що (завдяки їх популярності) у приблизно півторарічний термін уможливить підготовку аудиторії до затребуваності кінопродукції через Netflix. У підсумку продюсерка виклала такі основні елементи впливової дистриб'юції фільмів (ігрових, неігрових, зокрема й авторських), як-то: охоплення імовірної аудиторії, до якої намагаються звернутись, «достукатись» автори; глядацька реакція на кінострічку, що може бути виражена як у певній активності, так і зміні поведінки публіки; планування рентабельності кінопродукту, отримання прибутків з його прокату [Ешдаун EP].

Будь-які міркування про авторський кінематограф можуть бути зведеними нанівець, допоки на екрані не з'явиться сам фільм, що демонструє своєрідний творчий і виробничий тандем (чи то його відсутність) режисера і продюсера, котрий би ризикнув відшукати та вкласти кошти в авторський проект, базований на особі постановника, іменах виконавців, сюжеті тощо. Однак варто вказати, що сучасний фільм може бути авторсько-режисерським за задумом, у нього можна імплантувати глибинний філософський сенс, його можна наповнити неймовірними новаторськими образами, але він має залишатися продюсерським за методом втілення, вибором і забезпеченням шляхів реалізації авторського «задуму і всіх включених в нього смислообразів». Тоді як сценарій такого фільму все ж таки має містити мінімальну кількість локацій, а режисер повинен ставити перед собою такі завдання, які можна вирішити за мінімальні гроші, при цьому автори мають бути свідомими того, що історія, яку хочуть розповісти від самого початку, має відповідати бюджету.

Важливим у цій (уже виробничій) реалізації кінопроекту є значний сегмент творчості, що стоїть на перепоні формуванню спрощеного стереотипу кінопродюсера як замовника виключно «низькоякісного масового кінопродукту». Таким чином, зміна парадигми творення фільмів змушує усвідомити ту логічну схему

виробництва й дистрибуції, коли від мети й завдань, які собі ставить продюсер (формує команду, здатну їх вирішити, і з власної волі претендуючи «на роль безпосереднього учасника творчого процесу»), від усвідомлених кінопродюсерів ролі й місії дійсно залежить доля кінопроектів [Кохан О. ЭР].

Зазначимо, що тандем «продюсер – режисер» може бути жорстким, авторитарним, з домінуючим диктатом продюсера (як в американській моделі), а також ґрунтований на демократичних засадах максимальної довіри та толерантності до творчих пошуків й індивідуальності режисера (як у європейській моделі). Так, приміром, для продюсерки С. Єремєєвої головним принципом в роботі з режисером є його правильний вибір під конкретний проєкт і чітке викладення замовником вимог до екранного продукту виконавцеві творчих послуг ще до початку знімального процесу, що, власне, дає можливість уникати глобальних (а не дрібних робочих) розбіжностей у баченні майбутнього фільму. Однак підприємця навіть у найтіснішій співпраці із постановником завжди залишає за собою право прийняття остаточного рішення, зокрема при виборі актора, здійсненні монтажу, оскільки саме вона несе фінансову відповідальність за проєкт [Єремєєва ЭР]. Натомість Ігор Савиченко, продюсер кінокомпанії «Директорія кіно», розмірковуючи про моделі співпраці продюсера й режисера, вважає, що в будь-якому випадку фільм як продукт співпраці має заслужити любов глядача. При цьому продукування видовищного кіно для українських кіновиробників є невдячною справою (оскільки навряд чи варто змагатися з голлівудськими блокбастерами, бюджети котрих перевищують розміри державної підтримки кінематографу за всі роки незалежності), тож варто розвивати нішу авторського кіно, як це сталося в розвинених європейських країнах [Анастасєєва ЕР-г]. Таку думку підтримує і Юрій Мінзянов, генеральний продюсер групи компаній «Star Media», також вважаючи, що українському кіно не варто гнатися за виробництвом блокбастерів, а фільмувати стрічки «про себе й для себе», як, приміром, роблять це в невеликих країнах – Швеції, Норвегії, Фінляндії. Саме таке кіно (не важливо якого жанру: драма, комедія, мюзикл), на переконання підприємця, дивитимуться глядачі, оскільки будь-якій людині хочеться поглянути на себе й свої проблеми збоку [Гордейчук ЭР]. Варто додати, що в роботі «Досвід іноземних країн у відстоюванні вітчизняного кіно» К. Білокінь, Є. Дейнека, А. Крисальна вказують, що у Швеції відповідно до Європейської конвенції про кінематографічну копродукцію (European Convention on Cinematographic Co-Production) активно фінансують і вітчизняні проєкти, і копродукцію. При цьому основною структурою, що відповідає за державне фінансування, є Інститут кінематографії, річний бюджет якого становить близько 50 млн євро. Цікаво, що в цій країні, з наявністю 774 високоякісних екранів, щорічно виходить у прокат до тридцяти національних і копродуктивних стрічок, тоді як фінансування і локального виробництва, і спільних міжнародних кінопроектів (а це ігрові повнометражні та короткометражні, неігрові стрічки, телевізійні фільми й серіали) здійснює кіностудія «Filmpool Nord», а також успішні компанії «Yellow Bird», «Zodiak Entertainment». При цьому впливовим регіональним фондом Швеції є «Filmregion Stockholm-Mälardalen», що виділяє гранти не лише на розвиток різноманітних кінопроектів, зокрема й авторських, а й телепроектів [Білокінь... 2018, с. 4].

Надійму державну підтримку має і фінський кінематограф, зокрема й за рахунок Фонду кіно («The Finnish Film Foundation») – незалежної інституції, створеної під орудою Міністерства освіти й культури, що діє на підставі ухваленого Закону «Про підтримку кіномистецтва», тісно співпрацюючи з подібними організаціями скандинавського регіону. Маючи основні надходження до бюджету (котрий щорічно становить майже 30 млн євро) від організацій ігрового бізнесу та лотерейних продажів (що варто було би запозичити й у кіновиробництві на теренах України), вказана фундація виділяє гранти на розвиток національної сценарної бази, опікується виробництвом ігрових і неігрових (зокрема вироблених і в копродукції, де покриває до 50% бюджетних витрат фінської сторони), повнометражних і короткометражних, у тому числі й авторських, анімаційних фільмів (близько 80 щороку), їх постпродакшином, дистрибуцією (зокрема й фестивальною), продукуванням телевізійних проєктів, експортом екранного продукту, сприяє в організації та проведенні Тижнів фінського кіномистецтва в міжнародному просторі інших крос-культурних заходів.

Примітно, що кінематограф Фінляндії перебуває під патронатом не лише названої вище основної фундації, а й цілої низки комісій, що опікуються проблемами кіно різних регіонів країни: Східної Фінляндії (East Finland Film Commission) у Гельсінкі; Західної Фінляндії (West Finland Film Commission) у Турку; Південно-Східної Фінляндії (South East Finland Film Commission) у місті Котка; Північної Фінляндії (North Finland Film Commission) в Оулу; Лапландії (Finnish Lapland Film Commission) у Рованіємі [Кінематограф ЕР-в].

Національним кіно та національною культурною спадщиною, що яскраво відображає розвиток норвезького суспільства, пишаються і мешканці Норвегії, чому значною мірою сприяє цілеспрямована державна політика. Зокрема, у 2006–2007 роках норвезький уряд радикально реорганізував структуру державних установ, що опікуються кінематографом. Це призвело до злиття 2008 року Інституту кінематографії, Фонду кіно та Центру розвитку кіно в оновлену інституцію – Норвезький інститут кіно (NFI), діяльність якого підпорядкована Королівському міністерству культури Норвегії. За допомогою положень означеного Міністерства і його загального мандату на NFI (що є урядовим цивільним органом виконавчої влади в галузі кіно, радником Міністерства культури з питань кінополітики) покладено відповідальність за реалізацію урядової політики щодо кіно (через власний сайт, Музей кіно, організацію виставок у Будинку кіно, що передовсім є координаційним центром кінобізнесу), а саме: підтримка виробництва (управління механізмами розподілу субсидій на фільмовиробництво) і дистрибуція високохудожніх фільмів (та телесеріалів), презентація інтересів норвезької кіноіндустрії на міжнародній арені, а також збереження та популяризація кінематографічної спадщини Норвегії. Прикметно, що NFI, будучи «членом міжнародної організації кіноархівів (FIAPF), Міжнародної ради освітніх медіа, Європейської кіноакадемії, представляючи Норвегію в європейському копродукційному фонді (Eurimages) і в Європейській аудіовізуальній обсерваторії», активно сприяє привабленню іноземних продюсерів для фільмування кінопроєктів на території країни [Institute ER].

Окрім названих інституцій, що підтримують виробництво й дистрибуцію кіно та телевізійної продукції країн Північної Європи, слід назвати базований в Осло міжнародний фонд «Nordisk Film & TV Fond». Потужну його структуру становлять 19 партнерів, включаючи скандинавську Раду міністрів, 5 національних кінофондів / кіноінститутів, 11 громадських і приватних телеканалів регіону. Фонд не лише опікується кіно- й телепроєктами (Данії, Фінляндії, Ісландії, Норвегії та Швеції), покриваючи від 3% до 10% бюджету мистецького проєкту, а й щорічно влаштовує «Nordick Talents» для випускників кіношкіл, які протягом двох днів презентують свої роботи.

У листопаді 2019 року на міжнародному форумі «Креативна Україна», у межах якого відбувся воркшоп «Стратегія успішного співробітництва аудіовізуальної індустрії та держави», виконавчий директор «Nordisk Film & TV Fond» Петрі Кемппінен вказав на основну мету фундації, а саме неухильне прагнення підвищувати якість аудіовізуальної продукції і водночас розширювати цільову аудиторію. На переконання очільника цієї інституції, значний «успіх проєкту національного виробництва поза межами скандинавських територій наразі є радше винятком, аніж правилом, тому чималу увагу фонд приділяє роботі з локальною аудиторією», тоді як особливий інтерес до кінопродуктів за межами країни-виробника, як правило, «має авторське кіно, а не блокбастери місцевого виробництва». Прикметно, що відкритий до співпраці з українськими виробниками «Nordisk Film & TV Fond» висуває до продюсерів кінопроєкту (правовласниками якого, що важливо, виступають виробники) обов'язкову умову наявності «підписаного контракту на дистрибуцію щонайменше у двох країнах регіону, а також підтвердження фінансування хоча б однієї з дев'ятнадцяти партнерських інституцій», указаних вище. Крім того, варто врахувати, що готова передавати досвід українським партнерам вказана фундація віддає перевагу роботам тих митців, які вже певним чином зарекомендували себе, «адже для отримання підтримки потрібна попередня угода про дистрибуцію, а також наявність 70% бюджету» [Рибачук ЕР].

Гідними для запозичення в український кінопростір є і моделі співпраці держави та кіновиробників (а отже, продюсерів), що склались у країнах пострадянського простору: Литві, Латвії. Так, приміром, у Литві – країні, що має яскраво виражену державну політику протекціонізму в галузі кінематографії і в якій активно функціонують фонд «Eurimages» і «MEDIA Programme», фонди «Vilnius Film Office» і «Kaunas Film Office», що є частиною мережі європейської комісії з питань кінематографії «European Film Commissions Network», з 2016 року Литовський центр кінематографії фінансує від 50% до 75% розвитку проєктів і виробництва, а також 75% проєктів (авторських) експериментальних фільмів, які надсилають заявки на конкурс. При цьому основними копродукційно-партнерами Литви є Франція, Німеччина, Естонія та Україна. Є в невеличкій Литві й спеціалізований приватний артхаусний кінотеатр «Kino Pasaka», заснований 2009 року, що у двох кінозалах збирає шанувальників авторського кіно, власники якого здійснюють VoD-дистрибуцію експериментальних фільмів через платформу e.kinopasaka.lt.

Своєю чергою в Латвії Законом про кіно, ухваленим 2010 року, чітко визначено умови та принципи надання державної підтримки, здійснюваної створеним ще 1991 року Національним кіноцентром (Nacionālais kino centrs), до повноважень якого входить виділення коштів на фінансування, розробку й виробництво ігрових, неігрових та анімаційних стрічок, посередництво між місцевими продюсерами і європейськими фондами, різноманітними програмами та фондами допомоги кінематографу, зокрема з європейським фондом підтримки спільного кіновиробництва й дистрибуції кіно- й аудіовізуальних творів, створеного при Раді Європи «Eurimages», до якого щорічно країна відраховує близько 9–10% коштів з державного бюджету. Корисним з точки зору запозичення в Україну іноземного досвіду є і той показовий факт, що на державну допомогу в Латвії можуть розраховувати продюсери, які презентують кінопроекти, що відповідають щонайменше трьом умовам, пропонованим Національним кіноцентром та експертними комісіями (котрі формують Стратегічна рада Національного кіноцентру з представників ділових кінематографічних кіл, Спілка кінематографістів Латвії, Асоціація кінопродюсерів Латвійської Республіки, Асоціація з дистрибуції, Національне телебачення, що не повинні мати власних інтересів у проєктах, винесених на конкурс), як-то: дія фільму має відбуватись переважно в цій або ж в іншій країні, котра є членом Європейського Союзу, Швейцарії чи то є членом Європейської економічної зони; принаймні один з головних героїв фільму повинен бути пов'язаний з культурою Латвії; режисер-постановник кінострічки або автор сценарію є громадянами Латвії або ж не є такими, проте мають дозвіл на постійне перебування в країні, до того ж вільно володіють латвійською мовою; головна тема кінокартини має бути пов'язана з культурою, історією, соціально-політичними проблемами цієї країни; основна версія фільму має бути озвучена латвійською мовою; в основу сценарію кінокартини покладений літературний твір латвійського письменника тощо. Крім того, варто додати, що ще 2013 року уряд Латвії ухвалив законопроект щодо компенсації витрат на кіновиробництво іноземним продюсерам (tax rebate). Прикметно, що в межах цієї ініціативи Ризький кінофонд (Riga Film Fund) передбачив повернення до 20% витрат на кіновиробництво за умови проведення зйомок у Ризі повнометражних ігрових чи то анімаційних проєктів з виробничим бюджетом понад 711 тисяч євро, тоді як для фільмування неігрових картин був встановлений поріг на позначці 142 тисячі євро. При цьому за умови співпраці кіновиробників з ризькими компаніями, але проведення зйомок за межами столиці Латвії продюсери можуть претендувати на 10% відшкодування від витрат [Кінематограф ЕР-а].

Показово, що різноманітні моделі співпраці продюсера й режисера-автора іноді стають предметом відтворення в авторському кінематографі. При цьому, сподіваючись на співпрацю, режисер-автор повинен обов'язково мати певний життєвий досвід і бути максимально чесним з майбутнім продюсером щодо того, якого саме фільмового результату він хоче досягти (заробити грошей, стати учасником кінофорумів, отримати можливість демонструвати своє кіно в телеефірі тощо).

Тож, повертаючись до теми висвітлення (приміром в ігровому кіно) продюсерсько-режисерської співпраці, знову звернемось до одного з ранніх фільмів

Ж.-Л. Годара «Презирство», у якому делікатно відсунуто завісу в таїну кіновиробництва й представлено оповідь про начебто непримітні будні кінематографістів, що й слугує внутрішнім стрижнем витонченої та старанно завуальованої оповіді про стосунки режисера-автора й продюсера. Свій не випадковий вибір на роль режисера Фріца Ланга сам Ж.-Л. Годар пояснює висловленням героя фільму – продюсера Прокоша, якому потрібен фільм-відкриття, а на це здатний названий вище визначний кінопостановник – «один з небагатьох німецьких кінематографістів, який зважився сміливо вступити у сферу звукового кіно, продемонструвавши віртуозне володіння новими виражальними засобами кінематографу, створюючи на екрані вражаючі звукові образи» [Мусієнко 2017-б, с. 87]. При цьому продюсер розуміє, що тільки мистецтво індивідуальності, що «розкривається в самотньому авторському “прочитанні” соціальних норм життя, свого світогляду, власного (“не загального”) обличчя» [Турбан 2011, с. 159], здатне дивувати щирістю, новизною, несподіванкою, внутрішньою мірою, якістю. Ж.-Л. Годар як художник-новатор, ламаючи естетику традиційного кіно, бо ж вбачав у ній прояв консерватизму й буржуазності [Мусієнко 2012, с. 99], прагнув відшукати й представити своєрідну систему індивідуально-авторських кінематографічних образів, що дозволяла би йому щонайглибше проникати в суть різноманітних явищ дійсності, виявляти їх найболючіші проблеми, розкривати й виокремлювати найтонші грані людських почуттів, переживань, характерів, стосунків, взаємозв’язків. Імовірно, саме авторитет автора-творця й убезпечує його від тиранії замовника. Тож продюсер, попри авторитарний стиль управління, усвідомлення ризику втрати й глядача, і коштів, змушений, долаючи спокусу виробничого диктату, іти на поступки режисерові-автору. Ж.-Л. Годар, цілковито захищаючи інтереси постановника, віддає перевагу трагічному фіналу, демонструючи загибель тирана-продюсера Прокоша, і таким чином доводить неможливість чи то небажаність продюсерського диктату в авторському кіно, що нищить самотню постать режисера-автора. Своєю чергою додамо, що, на думку відомого французького режисера Клода Міллера, різниця між кінематографом голлівудського типу й кінематографом авторським збільшується. Проте, на переконання митця, було би недоречним порівнювати кінострічку «Матриця» з, приміром, будь-яким фільмом Годара. Оскільки якби вони були книгами, їх продавали б у різних магазинах. Зрозуміло, що промислове кіно буде й надалі панувати в прокаті, проте й для авторського кіно мало би залишатись місце в кінотеатрах, щоб кожний глядач зміг би знайти собі мистецький продукт до смаку. Однак для цього треба, щоби не зникли прихильники авторського кіномистецтва [Матизен 2013-б, с. 542].

Одним із героїв фільму К. Муратової «Вічне повернення» також виступає продюсер. При цьому зазначимо, що, «попри матеріальну та світоглядну розруху, що охопила наше кіно сьогодні в Україні», досить успішно й плідно працювала «одеситка Кіра Муратова, один з найбільш парадоксальних європейських кінорежисерів». З огляду на тему наших розвідок варто додати, що фільми авторки активно фінансували «з українського бюджету, проте ідентифікація феномену Муратової з Україною досі вельми проблематична» [Радинський 2004, с. 134]. Фактично, попри центральну сюжетну лінію зустрічі колишніх однокласників, що багаторазово повторюється різними виконавцями й принципово для авторки

фільмується в чорно-білих тонах, не менш важливою постає лінія прихованих для загалу виробничих стосунків сценариста, продюсера й інвестора, котрому пропонують численні акторські кінопроби зі сподіванням таки залучити до фінансування майбутнього кінопроєкту, на жаль, безглузлого за своєю суттю. Можливо, без історії про вмовляння продюсером інвестора абсурдний сюжет фільму К. Муратової остаточно втратив би будь-який сенс. Примітно, що саме іронічні сцени (а можливо, такі, що межують з відвертим стьобом) обдурення імовірного спонсора кінопроєкту, з якого продюсер фактично «вичавлює» кошти, залучаючи як дипломатичні методи, так і відвертий тиск, К. Муратова фільмує в кольорі, тим самим не лише пробуджуючи втомлену глядацьку увагу, а й демонструючи здатність її авторського кіно виживати за будь-яких суворих умов ринкової економіки. Адже варто погодитися з думкою О. Радинського, що «на тлі пострадянського кіно Муратова – чи не єдиний режисер, що в надскладних умовах <...> не скомпрометував себе ані приголомшливими творчими поразками, ані втратою авторського почерку, ані принизливим для митця мовчанням» [Радинський 2004, с. 134].

Схильність використовувати непрофесійних акторів режисерка знову своєрідно реалізує у фільмі «Вічне повернення». Прикметно, що роль продюсера кінокартини виконує безпосередній продюсер Олег Кохан, на думку якого «численним фільмам авторського кінематографу зараз практично неможливо потрапити на екран, де панує засилля розважальних атракціонів кіно». Однак його продюсерській компанії вдалося вийти на глядацький загал СНД у тиражі понад 120 копій [Муратова ЕР]. Показовим є і той факт, що свого часу премію «Ніка» 2012 року за кращий фільм країн СНД та Балтії також отримував продюсер, а не режисер кінострічки.

Успіх у міжнародному фестивалі поодиноких тандемів продюсера й режисера-автора в українському кіно на кшталт Кохан-Муратова, Кохан-Балаян ще не є свідченням стійкої динаміки позитивних змін у вітчизняному фільмовиробництві, оскільки в Україні на державному рівні поки що лише незначним чином підтримують продюсерську систему, про активний розвиток якої годі й говорити. До того ж, на переконання О. Кохана, «щоб вимагати від українського кінематографу чогось, треба забезпечити його стовідсотковим державним фінансуванням, причому не символічним. Лобіювати ж отримані гроші мусили б продюсери фільмів, тоді як через три роки вже митці мали б відзвітувати, на що витратили державні кошти» [Кохан Т. 2011, с. 2]. Разом з тим кінопідприємець, розмірковуючи про особливості виробництва авторського фільму (і передовсім виснажливий етап співпраці продюсера й Міністерства культури, коли хіба що творче натхнення, витримка й азарт продюсера допомагають переконати чиновників) зауважує, що 65% усього бюджету кінопроєкту становлять витрати на виробництво, тоді як у підготовчій роботі й частину знімальних робіт (приміром над фільмом «Два в одному») доводиться вкладати власні кошти (а саме компанії «Cota cinema group»), що й уможлиблює зйомки стрічки [Кохан О. 2012, с. 5].

У контексті наших розмислів вкажемо, що демонстрація авторського кіно в Україні, де система кінопрокату нещадно зруйнована й наразі надто повільно піддається реанімуванню, а глядача (переважно молодого) невтомно, попри кволі

натяки на «прорив» у кіновиробництві й, особливо не переймаючись наслідками ігнорування (чи то незнання) національного кінопродукту, компанії-дистриб'ютори (зокрема «B&H» film distribution – офіційний представник студій Disney, Universal, Paramount, Sony, «Ukrainian Film Distribution» (UFD) – яка представляє продукти студії 20 Century Fox, а також має у своєму пакеті фільми незалежних студій, «Kinomania» – відповідно представник студії Warner Bros, а також «Multi Media Distribution», «Top Film Distribution», «Parakeet film») переважно розважають іноземними блокбастерами (і при цьому більшість коштів, що надходять з кінотеатрів, на жаль, вивозять сьогодні з країни), здається малоймовірною, однак такою, що має право на існування.

З огляду на те, що саме молодь завжди відкрита до всього нового, вважаємо, що актуальним завданням продюсерів в Україні на сучасному етапі (принаймні функціонування національного кінематографу) є гостра необхідність презентувати молодому глядачеві дійсно новий аудіовізуальний продукт – «українське авторське кіно, і надати можливість оцінити його, звірити із сучасним європейським авторським кіно, незалежною американською продукцією» [Кохан О. ЭР]. При цьому слід змагатись за увагу глядача саме до українських кінострічок (й авторських зокрема), а не спостерігати сумну ситуацію конкуренції «між українськими фільмами і глобальною індустрією розваг» [Куріна ЕР]. Тоді як державні кошти слід спрямовувати не лише на кіновиробництво, а й на кінопрокат, що, власне, і закладено в Законі «Про Державну підтримку кінематографії в Україні», однак не працює. Більш дієвими для розвитку кіноіндустрії могли би стати гранти на розбудову прокатної системи, на стимулювання тих кінотеатрів, що фокусуються не на «атракціонному кіно, а створюють паралельну систему прокату якісного незалежного кіно». Тобто державні кошти компенсували би ті збитки, які зазнали б кінотеатри, що не демонструють іноземні блокбастери» [Роднянський ЭР-а]. При цьому вкажемо, що в європейському кінопрокаті, приміром, частка глядачів старшого віку (для яких структура дозвілля обов'язково передбачає відвідування кінотеатрів) значно перевищує молодіжну аудиторію [Гилдис ЭР], тож дистриб'ютори «завжди намагаються тримати більший баланс національних фільмів». Разом з тим у кінотеатрах України (попри прагнення як рівній серед рівних щонайшвидше увійти в європейський культурний простір) переважно демонструють продукцію Голлівуду, та й то здебільшого «топи касових зборів», де навіть фільми посередньої якості «з ухилом в бік артхаусу» зрідка з'являються на екранах [Галкін ЕР].

Слід вказати, що робота з невеликою глядацькою аудиторією авторського фільму, яка, приміром, проявляє постійний інтерес до творчості режисера, має бути виваженою і до певної міри обережною як у розширенні кола поціновувачів такого виду творчості, так і в знаходженні специфічних каналів поширення інформації. Чи не найдієвішим із них, як не дивно, є рекомендації знайомих, які вже подивилися кінострічку, тому авторське кіно частіше виступає таким собі лонгселером (longseller), тобто не збирає основну касу в перший уїк-енд прем'єрного показу, а поступово набирає обертів, іноді протягом місяців. Для продюсера робота з просування авторського кіно – це, передовсім, звернення до мислячих глядачів, а то й аудиторій, що у звичайних обставинах у кіно взагалі не ходять,

однак саме завдяки використанню філігранних інструментів наближення такого кінопродукту до споживачів можна «розв'язувати полеміку з важливої соціальної проблематики, залучати людей, які формують громадську думку, а саме опініон-мейкерів (opinion-makers), працювати в середовищі інтелектуальної еліти. При цьому важливо, щоби інформаційне поле було спрямоване на промоування національного кінематографу і своїх «зірок» [Кохан О. ЭР].

З огляду на вказане вважаємо доцільним звернутись до аналізу українського ринку щодо ситуації, яка склалась на кіноринках країн Європи, здійсненого головою аналітичного відділу Media Resources Management (MRM) Артемом Вокалюком у межах широкої дискусії до Дня арткіно Європи, проведеної з ініціативи Міжнародної конфедерації артхаусних кінотеатрів (Confederatin International des Cinemas d'Art et d'Essai – CICAЕ, заснованої 1955 року в Парижі) та асоціації, що об'єднала наразі 566 кінотеатрів із 68 держав – «Європа Сінема» (Europa Cinemas, створеної 1992 року році й фінансованої коштами Європейського Союзу за програмою «Медіа», з метою підтримки прокату європейських фільмів у кінотеатрах, зокрема й в Азії та Латинській Америці, а також заходів, спрямованих на молодіжну аудиторію), проведеної в київському кінотеатрі «Жовтень» 2019 року (що, власне, не тільки є членом CICAЕ, а й активно проводить пресбрифінги «Українська панорама» з метою підтримки та розвитку бренду «українське кіно»). Тож вказаний експерт артикулює думку про те, що український кіноринок багато в чому схожий за своєю структурою на польський, а тому позитивний досвід та дієві методи розвитку як Польського, так і Чеського та Словацького національного кіно можна з успіхом використовувати й в Україні. Зокрема, розвинути в українському кінопросторі різні системи підтримки національного кінематографу, котрі би не залежали від одного державного органу; створити європейські бази фільмовиробництва для кінопродукції Голлівуду, що дасть змогу професіоналізувати кіносервіс, сприятиме (що надзвичайно важливо) спершу зростанню освітнього рівня різного штибу кінематографічних спеціальностей, а невдовзі (як позитивний наслідок) виведе національне кіномистецтво на новий якісний рівень конкурентоспроможного, затребуваного світовим кіноринком продукту; зсунути запрацювати систему «cash rebate». Своєю чергою зауважимо, що така система дозволяє країні, на території якої проводять зйомки, повертати продюсерам (які виконують певні умови) частину витрачених на кіновиробництво коштів. Тобто фільмування на території певної країни змушує продюсера витрачати там гроші, частину яких відраховують в окремий спеціальний фонд, з якого він згодом й отримує відшкодування.

Однак, попри передбачення впровадження системи «cash rebate» (що уможливило в міру ратифікації підзаконних актів би повернення за рахунок державних субсидій 16,6% на кіновиробництво та 10% витрат на виплату винагород виконавцям і членам знімальної групи, що не є резидентами України) у Законі України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» № 3081-д, цей припис в українських кінореаліях і досі не працює, хоч це дало би змогу за наявності іноземних виробників (а міжнародний досвід свідчить, що все більше східноєвропейських країн пропонують вигідні умови для зйомок фільмів на своїх територіях)

принаймні вчитися новим сучасним кінотехнологіям і, створюючи за польським зразком локальні трилери, кримінальні драми та бойовики вартістю до двох-трьох мільйонів євро, виводити їх на західний кіноринок [Шевченко Б. ЭР].

Цікавим для запозичення в Україні є досвід Чехії, де двадцятивідсоткові рибейти почали надавати ще з 2010 року, тоді як за станом на кінець 2019-го ними скористалися вже близько 250 проєктів. При цьому уряд країни повернув фільмовим продюсерам близько 120 млн євро, це свідчило про те, що на території країни було витрачено не менше 600 млн євро. Варто наголосити, що «за оцінками Європейської аудіовізуальної обсерваторії (ЕОА) упровадження системи рибейтів призвело до збільшення кількості працівників, задіяних у сфері виробництва аудіовізуального контенту на 2060 осіб щорічно». Таким чином, за майже десятиліття роботи цієї програми було створено понад 15 тисяч робочих місць. Повчальним для українського кіновиробництва є і той факт, що «з кожного євро, який у Чехії виділяють на підтримку аудіовізуального сектору (ідеться як про рибейти, так і гранти на виробництво й дистрибуцію) до бюджету повертається щонайменше 1,5–1,625 євро».

Варто звернути увагу й на подібний досвід Угорщини, адже з огляду на інформацію, надану Національним фондом кінематографії, ця країна (де система рибейтів, у межах якої передбачено повернення до 20% витрачених коштів продюсерам аудіовізуального контенту, працює з 2004 року) також є привабливим знімальним майданчиком для взаємовигідного виробництва кінострічок студій Голлівуду, оскільки кожен форинт, виділений урядом продюсерам на рибейти кіно- й телевізійних проєктів, забезпечує надходження до державного бюджету щонайменше 1,34 форинти. Далекоглядна державна політика Угорщини тільки за період 2010–2014 років уможливила виробництво на території країни 1 250 кінокартин, серіалів інших проєктів, на що було витрачено близько 800 млн євро, що стало поштовхом до збільшення розміру рибейтів до 25% (звісно, із зиском для держави).

Показово, що система «cash rebate» працює на користь національного фільмовиробництва й у країнах пострадянського простору, як-то в Грузії, де 20–25% рибейтів останнім часом отримали продюсери п'яти кінопроєктів, зокрема трьох індійських кінокартин; у Литві, що ввела 20% рибейтів 2014 року, а вже 2016-го 22 проєкти отримали рибейти на суму 1,8 млн євро, при тому що їх витрати в цій країні склали близько 9 млн євро, а це своєю чергою сприяло залученню зарубіжних проєктів, на виробництво яких на території країни витратили близько 21 млн євро; в Естонії, що надає продюсерам кіно- й телевізійних проєктів можливість повертати до 30% витрат на території означеної країни [Система ЭР].

Щодо фінансування кіногалузі Естонії можемо констатувати, що загальна допомога кіновиробництву та, що дуже важливо, прокату державою, а отже, Міністерством культури й Інститутом кіно (Eesti Filmi Instituut, Estonian Film Institute, EFI, створеного 1997 року і який, власне, і виконував всі базові функції координаційного центру: фінансової підтримки девелопменту, виробництва й дистрибуції національних стрічок, формування змісту кіноархіву тощо), а також низкою локальних і міжнародних фондів, програм у цій невеличкій країні системно здійснювалась навіть попри економічно боргову кризу 2008–2009 років, не знижуючись і донині менше як 5 млн євро на рік. Додамо, що реорганізований 2013 року

Estonian Film Institute (EFI) нині об'єднує три департаменти. Один з них опікується підтримкою девелопменту, виробництва й дистриб'юції національних стрічок і збереженням культурних надбань у сфері кіномистецтва. Інший функціонує як підрозділ кінокомпанії «Tallinnfilm OÜ», що координує кінотеатральну мережу, яка демонструє авторське кіно. Третій є локальним відділенням Creative Europe Media (спеціальної програми Європейського Союзу, спрямованої, зокрема, і на підтримку аудіовізуального сектору) з питань співробітництва з іншими країнами Євросоюзу, а також відповідає за участь Естонії в різноманітних міжнародних програмах (MEDIA Plus, European Audiovisual Observatory – некомерційної міжурядової організації, що здійснює моніторинг аудіовізуального ринку Європи та складає звіти з розвитку кіно- й телеіндустрії, аудіовізуальних послуг онлайн), Eurimages (де повноправним членом з лютого 2020 року стала й Україна, що як уможливить додаткове фінансування кіновиробництва, так і розширить ринок збуту кінопродукції), і просування національних стрічок за кордоном [Эстония ЭР].

На жаль, в Україні відсутня гнучка державна політика в кінематографічній сфері, адже можливість знімати в нашій країні іноземними компаніями – це не лише отримання виробничих послуг. Приміром, представники американської кіноіндустрії, як вказує О. Роднянський, їдуть не тільки з метою отримання конкретних послуг певної кіностудії, а передовсім розраховують на зручну розвинену інфраструктуру з дешевими готелями, якісним транспортом, з персоналом, який добре володіє англійською мовою, з досвідом співпраці, з наявністю професійних партнерів, здатних якісно та, що дуже важливо, у строк виконувати взяті зобов'язання. Це саме той бізнес, у якому Україна (де є унікальні ландшафти, споруди) могла би вступити в конкуренцію з Угорщиною, Румунією, Чехією [Роднянский ЭР-а], якби не постійні спроби корумпованих державних структур «регламентувати», а насправді, усіляко гальмувати процес природного формування кіноринку. Що вже й казати про відомий та абсурдний факт розгляду Антимонопольним комітетом України скарги, у якій «слабкі показники кінопродукції локальних кіновиробників протиставлялися глядацькому успіху прокату американських фільмів», а тому прикро констатувати сумні кінореалії, коли молодим продакшн-компаніям, котрі тільки-но розпочинають свій шлях в аудіовізуальній сфері, кидають звинувачення в невдачах на ринку дистриб'юторів, котрі поки що віддають перевагу іноземному кінопродукту, який дійсно наразі гарантує прибутковість. Однак слід бути свідомими того, що такий процес розвитку національного ринку (нехай повільний, сповнений помилок) повинен мати неминучі витрати зростання, адже нині «українські кінематографісти, знаходячись на стадії приведення середнього рівня виробленого в країні кіноматеріалу у відповідність із загальносвітовим, намагаються подолати той складний шлях, коли бажання прокатників працювати з національними фільмами не визначалося би лише квотами або почуттям патріотизму, а було продиктоване реальними професійними, конкурентними перевагами українського кінопродукту, який має «передусім резонувати з визначеними в той чи інший період потребами глядача» й, використовуючи локальні історії, говорити універсальною мовою – зрозумілою глядацькій аудиторії [Цигилик ЕР].

Таким чином, «дискусії про те, як національному кіно України стати прокатним» хоча би в межах своєї країни, ведуться і в професійному співтоваристві, і на рівні людей, які визначають державну політику у сфері кінематографії. Адже йдеться не лише про те, щоби підняти якість фільмів, але й поступово напрацювати вміння здійснювати облік глядацького інтересу, опанувати «специфіку маркетингового “просування” кінострічок, у чому молоді українські кінематографісти роблять лише перші кроки» [Кинорынок ЭР]. В одному з інтерв'ю Л. Госейно, розмірковуючи про демонстрацію українського кіно у Франції, вказував, що бажано було би нарешті бачити «українські фільми на комерційних екранах», оскільки, окрім кіноробіт С. Лозниці та стрічок, продюгованих у копродукції з Францією, Німеччиною, Нідерландами й іншими європейськими країнами (як, приміром, «Плем'я» М. Слабошпицького), у кінотеатрах українські стрічки не демонструють. До того ж, фільми, що порушують воєнну тематику, не дають змогу сформувати у французького глядача імідж українського кіно. На переконання французького (українського походження) критика й історика кіно, недопустимою є практика (для дистриб'юторів), приміром, винаймати «Гран Рекс» («Le Grand Rex»), що є найбільшим (на 2 650 місць) кінозалом Парижа, і, вкладаючи колосальну суму грошей, влаштовувати вільний вхід на перегляд українського фільму, до престижного кінопалацу, тим самим демонструючи неповагу до французьких режисерів, виконавців, операторів, продюсерів. На думку Л. Госейка, не слід показувати українські кінострічки безкоштовно тоді, коли є «голод» у кінематографі України.

Прикметно, що серед українських фільмів, бажаних для французького прокату, дослідник назвав психологічну авторську кінодраму «Стрімголов» Марини Степанської (лауреатки МКФ авторського кіно в Рабаті (Марокко), «Premiers Plans d'Angers» (Франція), Silk Road IFF (Китай), національної премії «Золота дзига»), з інтересом зустрінуту молодим глядачем [Малишенко ЕР]. Тоді як, на переконання О. Рубашевської, попри той факт, що вказана стрічка (із доволі великим, як для України, десятимільйонним бюджетом, котрий мав би себе певним чином виправдовувати) «уже має фестивальну історію і здобуті нагороди, яке це має значення, якщо єдине, що робитиме глядач – стрімголов засинатиме під час перегляду картини», оскільки молода постановниця «свідомо переводить фільм у площину псевдоартхаусної, беззмістовної тягучості як прийому, завдяки якому глядач має відчути всю безвихідь стану героїв». У статті «Стрімголов: нічого не зміниться» авторка закидає постановниці, що, попри назву стрічки, що скеровує публіку на певний «стрімкий рух (чи то в буквальному, чи то в метафоричному сенсі), на практиці картина» (з надмірно слабким сюжетом, де чи не 40% сцен не несуть змістового навантаження і їх відсутність аж ніяк не вплине як на розвиток дії, так і на фільмосприйняття) «випробовує глядача на витривалість і стійкість до затягнутих, беззмістовних сцен та прісних персонажів», зокрема невиразного головного героя у виконанні А. Селецького (чи не найбільшої невдачі фільму), котрий, демонструючи жахливу дикцію і мляву психофізику, «найменше схожий на генія, який розчарувався в житті, за кам'яним обличчям якого мали б ховатися пережиті духовні пристрасті» [Рубашевська ЕР].

Свого часу в прокаті 2012 року у Франції з успіхом (а це 14 кінотеатрів, зокрема в п'яти кінозалах Парижа) демонстрували й стрічку Єви Нейман «Будиночок з башточкою», що став призером, зокрема в конкурсній програмі «Від Сходу до Заходу» (East of the West) 47-го Міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах; хоч як режисерка, так і творча група ніколи гнались за нагородами, тому іноді й відмовляли організаторам форумів, зокрема Одеського МКФ. Прикметно, що попри той факт, що фестивальні фільми зрідка потрапляють у прокат, вказаній авторській роботі пощастило дійти до глядача й бути високо оціненому у світі. Стрічку зняла безпосередньо в Україні (місця натурних зйомок – Одеса, Сміла, Звенигородка) режисерка, котра, зрозумівши, що в нашій країні тривалий час «кіна не буде», ще 1993 року емігрувала до Німеччини здобувати якісну режисерську освіту в Німецькій академії кіно і телебачення в Потсдамі. Творчу манеру молодій мисткині, котру міжнародна спільнота вирізняла ще в повнометражному дебюті «Біля річки» (бо ж недаремно стрічка стала учасником 36-го Роттердамського МКФ 2007 року), часом порівнюють з манерою Кіри Муратової, у якої режисерка наполегливо стажувалась, хоч, на наш погляд, її аж ніяк не можна назвати послідовницею всесвітньовідомої майстрині. А. Халпахчі, генеральний директор Київського МКФ «Молодість», в одному з інтерв'ю зазначав, що дирекцію програм критикували за те, що до конкурсу допустили картину Єви Нейман «Біля річки», і хоч вона й не здобула призу на кінофорумі, її помітили, і згодом авторка зібрала силу-силенну різних призивів. Крім того, відомий подвижник кіномистецтва із сумом відзначає, що в Україні є проблема ментального порядку: занижувати достоїнства всього свого. Адже те, що українського кіно «немає», на переконання кінодіяча, є міфом, оскільки представники нещодавно створеної Української кінофундації, покликаної промувати українське кіно, неодноразово стикалися з тим фактом, що кінокартини, які на батьківщині лають, «за кордоном сприймають цілком успішно», зокрема в Парижі, у досить «популярному кінотеатрі біля Сорбонни, стояла черга по квитки», на українські фільми був аншлаґ, і «після перегляду люди залишалися ще на годинну дискусію» [Макаров ЕР].

Аналізуючи фільм «Будиночок з башточкою» Є. Нейман, відзначимо, що копіювання муратовської манери та фільмування «під Кіру Муратову» (довгі кадри, чорно-білий формат тощо) стає очевидним уже з перших сцен стрічки: камера прискіпливо, «смакуючи», вглядається в непривабливі, мало не огидні обличчя, на екрані неквапливо зароджується сумна історія про трагічну долю дитини війни, уповільнений до нестями монтажний ритм начебто настроює на тривалу антиповідь. Однак на цьому кіномова «а ля Муратова» й закінчується. Що далі розгортається сумна екранна історія, то важче дорікнути молодій мисткині, що її кінострічка, сповнена глибокого психологізму, подібна до фільмів, створених Кірою Муратовою, хоча незрима присутність смерті (як і в кінематографі режисерки-наставниці) у кожному кадрі стрічки «Будиночок з башточкою» очевидна, а звідси й натяки на цитування.

Герої стрічки Єви Нейман «Будинок з башточкою», на відміну від «муратовських», не граються і не захоплюються смертю, вони прагнуть уникнути її, відвернути в будь-який спосіб. Талановиту мисткиню аж ніяк не можна назвати «Кіра Муратова-2», оскільки вона сміливо демонструє глядачеві оригінальність

індивідуального стилю, активно виявляє потужну власну світоглядну позицію, морально-етичні установки, що виражені, приміром, уже в слогані фільму: «Людяним можна й потрібно залишатись завжди».

Слід вказати, що «візуальне» наслідування Євою Нейман муратовського стилю – не найтяжчий гріх для початківця. Це певною мірою навіть благо, коли є кого копіювати. Режисерка, на щастя, порушує згубні «традиції» сучасної молоді режисури (паякати про щось, аби паякати), котра змушена, будучи часом позбавленою спілкування з пересічним глядачем у кінотеатрі, жити у фестивальному режимі. Отож порушення зазначених «традицій», без сумніву, талановита мисткиня демонструє передусім у вмінні зрозуміло й прозоро розповідати кіноісторію (не випадково виступаючи ще й авторкою сценарію), створену за мотивами однойменного автобіографічного оповідання Фрідріха Горенштейна, чітко й послідовно відповідаючи на прості запитання: про що я хочу розповісти у своєму фільмі, а головне, навіщо. Імовірно, такої позиції молода авторка дотримується тому, що свідомо прагне вибудувувати кінооповідь за принципом багат шаровості, коли рух від одного простого змістового шару до наступного й далі призводить до відчуття допустимої складності на рівні сприйняття досить вибагливого глядача. Уникаючи спокуси творити складний кінематографічний продукт (у розрахунку лише на високий інтелектуальний рівень), Єві Нейман вдається досягнути того, що процес усвідомлення її кінотвору відбувається поступово, рівень за рівнем: різні групи глядачів, з різними художньо-естетичними смаками й уподобаннями мають змогу зрозуміти й прийняти авторські меседжі [Кино 1989, с. 208].

Цю кінороботу Єви Нейман вирізняє вміння ставити конкретні надзавдання перед акторами (як відомими майстрами, так і дебютантами) і їх героями, а також тяжіння до глибокого психологізму, що зумовлює мотивацію і деталізацію вчинків персонажів. Варто відзначити, що режисерка володіє рідкісним даром працювати з непрофесійними акторами (особливо коли йдеться про юних виконавців), у результаті чого досягається гранична органічність і природність у їхній поведінці. Не даремно прем'єра стрічки була приурочена до Дня захисту дітей. Тож можемо констатувати, що талановитий режисерсько-акторський тандем Єви Нейман і виконавця головної ролі Дмитра Кобецького (вихованця дитячого будинку) народжує в кадрі (кожний з яких фільмували в складних виробничих умовах) прекрасний у своїй безпосередності, щирості, психологічній точності та, що найважливіше, правдивій чуттєвості трагічний образ дитини, яка опинилась у страшному, кривавому вирі війни.

В Україні завжди було сутожно з кінорежисерами-мислителями, навіть у радянські часи, коли існувало безперервне кіновиробництво, а кіно потрібне було державі й функціонувало не тільки як дієвий засіб ідеологічного впливу, а й потужна економічна галузь. Однак чисельність так званих «фільм-мейкерів» ніколи обмеженою не здавалась. На відміну від Кіри Муратової, яку, як вважають, наслідує мисткиня, вона – щасливий виняток молодого режисера-автора, що прагне перетворити перегляд свого фільму в акт плідної духовної співтворчості режисера й глядача. А ще приклад такого кіноавтора, котрому не тільки важливо зародити добрі, позитивні почуття, а й дослухатись (звісно, і через вік)

до думки впливових видань, зокрема й іноземних, як-то французької газети «Фігаро» («Le Figaro»), що відмічала високий рівень таланту режисерки.

От тільки б не розчавило талант Єви Нейман в Україні. Чи на довго збереже вона, повернувшись, свій інтерес до Батьківщини, її проблем? Чи стане знімати з належним бюджетом, у комфортних виробничих умовах німецьких кіностудій фільм про Німеччину та для Німеччини, коригуючи національну складову у світоглядній моделі світу? Чи не втомиться Єва Нейман від вітчизняних кінореалій, тих, у яких авторський кінематограф, що всупереч незначній кількості фільмокопій на українському кіноринку невпинно торує собі шлях до мислячої, не байдужої до світу освіченої кіноаудиторії, зокрема й української, котра не лише постійно зростає, але й змінюється за своїм складом і вподобаннями. Адже не всі шанувальники авторського фільму готові дивитися «Менді» Паноса Косматоса, частина з них перегляне кінострічки Ларса Фон Трієра, частина – роботи Паоло Соррентіно, при цьому аудиторія «Янгола» Луїса Ортеги кардинально відрізнятиметься від решти глядачів. Та й сам авторський кінематограф «не однорідний» у своєму розмаїтті – «від кіно румунської нової хвилі до “Зеленої книги” Пітера Фарреллі» [Галкін ЕР]. Чималу роль у цьому позитивному процесі дистриб'юції (а дистриб'ютори можуть придбати кінопродукцію на певний період з метою продажу в кінотеатри, телеканали, в онлайн-кінотеатри, видавати на дисках) авторського кіномистецтва відіграє створена 2003 року кінокомпанія «Артхаус Трафік» («Arthouse Traffic»). Її команда поставила собі за мету піднести «до рівня витонченої інтелектуальної гри штампи масової свідомості» [Плахов 1988, с. 34] й у своїй діяльності керується таким девізом: «Кіно не для всіх, але для кожного», реалізувавши за сімнадцять років існування більш ніж 700 різних проєктів, співпрацюючи для цього «майже зі всіма інституціями, які мають хоча би мінімальний стосунок до кіно – від посольств різних країн до державних органів» [Галкін ЕР]. Одним з таких проєктів є короткометражна авторська стрічка, кошти на які було здобуто в перемозі в патріотичному пітчингу Міністерства культури України, Нарімана Алієва (що вийшов з відомого нині об'єднання СУК («Сучасне українське кіно»), «Додому» із субтитрами, з якої вказаній компанії завдяки зусиллям однодумців вдалося створити подію в культурно-мистецькому житті. Підтримку з боку «Arthouse Traffic» у фестивальній і прокатній долі отримав і фільм «Плем'я» М. Слабошпицького, касові збори за кордоном якого склали 300 тисяч євро. Такий феномен українського авторського кіно в міжнародному прокаті можна пояснити тим, що створений жестовою мовою (такий собі body language) і несубтитрований фільм, проте, виявився універсальним німим кінотвором ХХІ століття, зрозумілим міжнародній спільноті без слів [Містер ЕР]. Саме зазначена вище компанія, а не державні інституції активно підтримує кінороботи перспективних українських режисерів (де фігура автора в процесі фільмотворення ключова), серед яких Валентин Васянович, Наріман Алієв, Антоніо Лукіч, Мирослав Слабошпицький, Володимир Тихий, Юрій Ковальов, Євген Матвієнко та Катерина Горностай, Наталка Ворожбит, Єва Нейман, Дмитро Сухолиткий-Собчук, Олександр Шапіро, фільм «Штольня» якого одним із перших вийшов на міжнародний ринок авторського кіно й був проданий у двадцять країн світу. При цьому показовим чинником успіху діяльності

компанії є те, що, маючи змогу змінювати свої ролі в сучасному кінопроцесі, представники «Arthouse Traffic» спроможні оцінювати й реалізовувати той чи інший проєкт як з точки зору продюсування виробництва кінопродукту (оцінюючи його унікальність та універсальність), так і його дистриб'юції, що, власне, не завжди забезпечує від помилок. Так, приміром, на думку сценаристки й кінокритикеси А. Куріної, у випадку виробництва українського авторського кіно слід підтримувати, передовсім цікавий (і не в останню чергу сюжетом) твір. Адже трапляються і такі прикрі випадки, коли режисер створює високохудожній якісний фільм, що здається вдалим «маркетинговим кінопродуктом», проте в момент (чи період) виходу до глядача він виявляється непотрібним, як це не парадоксально, через свою унікальність. Така прокатна й фестивальна доля, як вказує А. Куріна, спіткала документально-ігрову стрічку В. Васяновича «Рівень чорного», що виявилась настільки радикальним експериментом у галузі незалежного авторського кінематографу, що, на жаль, не потрапила в орбіту жодного авторитетного кінофоруму. Дослідниця переконана, що таке формалістське кінемистецтво було б затребуване в епоху так званого «Золотого кіно» в 1960–1970 роках, а вказаний митець, імовірно, став би переможцем на кінофестивалі в Каннах чи то Венеції. Проте нині, упевнена авторка, кінофоруми «стають усе більш політизованими» й, демонструючи негативні тренди, також прагнуть комунікувати із широкими колами глядацької аудиторії, що призводить до звуження не завжди затребуваного простору для лабораторного кіноексперименту [Цигилик ЕР].

Зазначене вище спонукає пам'ятати, що організація виробництва й прокату авторського фільму, що завжди є надзвичайно ризикованим видом бізнесу (де важко вгадати успіх у глядача, тому дистриб'юторові необхідно мати широкий арсенал знань у суміжних галузях діяльності) починається вже з вибору ідеї. При цьому цікавим, на переконання директора компанії «Arthouse Traffic» Дениса Іванова є той факт, що переважно всі кінопроєкти долають приблизно однаковий шлях до глядача: від ідеї – до сценарію, через творчі зусилля знімальної групи, (використовуючи креативні можливості якої режисерові й продюсерові вдається реалізувати задум), а ще вмінь тих професіоналів, котрі здатні шукати й знаходити кошти на продукування фільму. Практик кіно вказує, що коли відшукують кошти, обов'язково формують потужну виробничу команду, а далі ведуть зйомки, фільм монтують, він виходить у прокат, потрапляє на кінофестивалі, опиняється на ринку та переживає продаж. При цьому, з одного боку, така схема виробництва й дистриб'юції має доволі спрощений вигляд, однак з іншого – кожен кінопроєкт абсолютно особливий і дуже складний випадок. Тож, на думку підприємця, основні питання, котрі ставлять собі автори й виробники фільмів в усьому світі, однакові: як знайти ТУ САМУ ідею, тих творчих людей, щоби її реалізувати; де відшукати кошти на кінопроєкт, а знявши фільм, бути впевненим у тому, що глядач захоче його дивитись? [Галкін ЕР]. Адже при випуску в прокат авторської кінострічки доводиться пильно відстежувати сучасні тенденції і бренди (котрі переживають як розвиток, так і спад) та конкурувати не лише з кінодистриб'юторами, але й з дистриб'юторами численних пропозицій на культурно-мистецькому ринку, що продукує і поширює інший видовищний продукт (як-то:

концерти, різноманітні шоу, телевізійні серіали – усе розмаїття того, що глядач, зокрема молодий, може дозволити собі). Тож у допомогу українським продюсерам стає високопрофесійний продюсерський досвід Бернда Айхенгера, Скотта Рудіна й Харві Вайнштейна, котрий, приміром, має дивовижний підприємницький талант, оскільки кожний фільм, з яким він працює, «часто перетворюється на подію: будь то чорно-білий німий французький фільм “Артист” або стрічка про англійського монарха-заїку “Король говорить”. Тобто при неможливості (на перший погляд) визнання таких фільмів у США він все одно досягає успіху» [Роднянский ЭР-а].

Аналізуючи діяльність компанії «Arthouse Traffic», що прагне розширювати глядацьку аудиторію в культурному просторі України, вкажемо, що оскільки прибутки від показу кіноробіт (скажімо, Квентіна Тарантіно, Кім Кі Дука, Гаспара Ноє, Пак Чхан-Ука, Ларса фон Трієра, Такеші Кетано, Хідео Накаті) як у Західній Європі, так і в США неможливо спроектувати на український ринок (що є доволі конкурентним середовищем, але й таким, де всі учасники співпрацюють між собою), менеджери цієї компанії не вважають за доцільне спиратися на інформацію про касові збори від авторського фільму за кордоном, а визначають низку критеріїв (від репутації режисера, фестивального успіху, до міркувань авторитетних критиків) і вибудовують маркетингові стратегії просування кінопродукту, беручи до уваги попит українського глядача. Адже не достатньо лише обрати високохудожню кінострічку для демонстрації в Україні – її ще необхідно й належним чином (зі щонайменшими збитками) продати, уміло вибудувавши діалог із публікою. Відповідальним етапом є і визначення правовласників стрічки. Однак, як це не прикро, і права на демонстрацію зарубіжних фільмів в Україні, і самі фільмокопії переважно належать іноземним дистриб'юторам. Стримуючим чинником дистриб'юції є і відсутність у нашій країні технологічної бази, котра би уможливила друк фільмокопій, звукозапис у форматі Dolby Digital 5.1. Ускладнює роботу кінопідприємців в Україні ще й те, що в разі укладання українською компанією прямого договору з виробником важко уникнути численних технологічних операцій, витрати на котрі зведуть нанівець доходи від і так обмеженого прокату авторського кіно.

Зазначимо, що вартість прав на показ авторських фільмів залежить від їхньої художньої якості, умов прокату, терміну дії прокатних прав і коливається від кількох сотень до десятків тисяч доларів. Сплачувана сума може бути як фіксованою, так і визначатися певними відсотками від касових зборів прокатної організації. При цьому обсяг ринку авторського кіно в Україні сягає близько 100 тисяч доларів. На думку Д. Іванова, основна проблема сучасної української кінопродукції, котра, на жаль, поки що не є брендом у світі, полягає в тому, що спершу має сформуватись якийсь середній професійний рівень фільмів, а потім з нього вже народжуються визначні твори. Однак, на переконання генерального директора компанії «Arthouse Traffic», в Україні поки що відсутній середній рівень як виробників (а отже, режисерів), так і самих фільмів, при цьому шедеври «нізвідки» народжуються нечасто [Галкін ЕР]. Варто зазначити, що хоч деякі українські авторські фільми й мають досить успішний прокат, однак слід враховувати той факт, що в кожній розвиненій країні діють спеціальні фонди, що опікуються

підтримкою кінопрокату, частково компенсуючи ті збитки, які він зазнає, не демонструючи, скажімо, блокбастери Голлівуду. Адже, приміром, у Франції дистриб'ютор, який купив права на кінострічку «Щастя моє» С. Лозниці, «одержав від спеціального фонду на друкування копій, поліграфію, піар 80 тисяч євро, тоді як у Німеччині – 65 тисяч євро» [Десятерик EP-б].

В інтерв'ю журналу «Cahiers du cinema» Ерік Ромер якось зазначив, що до авторського кінематографу слід ставитись як до театру: у нього мають бути свої зали, куди би глядачі ходили з довірою [Дух ЭР]. Природним є бажання людей переглядати фільми разом, адже вони не завжди воліють лише розважатись, а хочуть обговорювати кінострічку, «спілкуватись між собою, дивитися найкраще», що було створене і що фільмується нині, бо ж їх не влаштовує пропозиція, наявна у великих кінотеатрах [Цигилик EP]. Тож, імовірно, певним втішним кроком для розвитку кінопоказів в Україні авторських або принаймні українських фільмів (згідно з оглядовою довідкою «Новітні реалії українського кінопрокату») можна вважати «відкриття спеціалізованих кінотеатрів, спрямованих на показ національного кінопродукту та артхаузного кіно». Так, приміром, 2015 року (за ініціативи М. Слабошпицького, В. Васяновича, А. Шпилюка, Д. Томашпольського, О. Дем'яненко й підтримки мерії) у Києві на базі найстарішого, створеного ще 1913 року кінотеатру «Ліра» (перейменованого в радянські часи – 1937 року – на кінотеатр імені Чапаєва) відкрили, зберігши його первісну назву, невеличкий кінотеатр на сто місць (при якому згодом було створено об'єднання діячів кіно та волонтерів ХУК – «Хвиля українського кіно», націлене на пошуки нових підходів кінодистриб'юції національного кінопродукту). У його репертуарі планували демонструвати лише українське (переважно сучасне) кіно (що дало би можливість глядачеві «скласти для себе повноцінну картину того, що відбувається в українському» кінематографі), тоді як щочетверга глядач зміг би дивитися українські класичні кінострічки під рубрикою «Музей кіно» [Реалії EP].

Аналізуючи діяльність кінотеатру «Ліра», Богдан Батрух, генеральний директор однієї з найбільших в Україні дистриб'юторських компаній «B&H» (Film Distribution Company), порівняв досвід роботи такого закладу з так званими «нішевыми» кінотеатрами, котрі поширені в європейських країнах. Так, зокрема, у Швейцарії (де аудиторія авторського кіномистецтва становить понад 30% усіх глядачів) тільки в Женеві з усього лише 300-тисячним населенням функціонують не менше десяти «одnozальних кінотеатрів такого спрямування, як арт, документалістика чи національне кіно», економічна діяльність котрих ґрунтується передовсім на відсутності витрат «на оренду площ, оскільки, згідно із законодавством країни, такі кінотеатри сплачують за приміщення не за комерційною ціною».

Наведені вище міркування розвиває кінопродюсер Ігор Савиченко, вказуючи, що ніша поціновувачів українського авторського кіно досить вузька й напевно чи перевищує один відсоток. Нагадуючи про традиції та успіх у певної цільової аудиторії невеличких клубних кінотеатрів Європи (котрі навіть «складно назвати кінотеатром другого прокату», оскільки там демонструють тематичні збірки фільмів, що виходять у прокат чи не удвадцять), кінопідприємець вказує на невпорядкованість «процесів в українській кіногалузі», що передовсім вимагає призвичаєння глядачів до українських кінострічок, що, маючи відповідні до

світових стандартів художньо-естетичні й технічні якості, повинні регулярно з'являтися на екранах, а вже згодом «слід формувати мережу кінотеатрів українського фільму». Натомість в Україні, з прикрістю констатує І. Савиченко, «спочатку роблять кінцевий доступ до продукту, а потім дбають про сам продукт і його логістику». Разом з тим продюсер акцентує на важливості соціокультурної діяльності кінотеатру «Ліра» як осередку формування і розширення аудиторії українського фільму, що може сприяти тому, аби «мережа кінотеатрів українського фільму» перетворилась з бізнес-ідеї на бізнес-проект. Без цього важливого кроку, на переконання арткритика Д. Десятерика, навіть «випустивши геніальний український фільм, ми не вплинемо на світогляд багатьох глядачів, і наше кіно, на жаль, у найближчому майбутньому залишатиметься лише частиною гуманітарної культури, а не масовим мистецтвом, що доходить до національної аудиторії» [Коркодим ЕР]. Подібну до «Ліри» функцію покликаний виконувати й Львівський кіноцентр (Lviv Film Center), що, виникнувши 2014 року на базі занепаłego кінотеатру «Сокіл», скеровує свою діяльність на виховання (за допомогою якісних фільмів) глядача, здатного мислити [Реалії ЕР].

Розмірковуючи про дистрибуцію авторського кіно, знову звернемося до міркувань Еріка Ромера, котрий вважав прикрим той факт, що єдиний козир, яким може хизуватись режисер-автор перед невеликою кількістю глядачів, є його ім'я. Водночас у майстра викликав занепокоєння факт певної незахищеності автора-початківця, адже молодому режисерові, у котрого поки що немає відомого імені, складно вдаватись до певних рішучих дій і щодо публіки, і в стосунках з дистрибуторами [Дух ЕР]. Як своєрідну відповідь міркуванням французького режисера можна розцінювати розмисли українського продюсера О. Кохана, котрий має у своєму продюсерському арсеналі велику базу даних як випускників, так і студентів Університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, а також інших молодих режисерів (яким, на жаль, бракує сучасної якості кіноосвіти), проте небезпідставно вважає, що така підтримка «не може бути лише на плечах молодій компанії, оскільки необхідна участь держави». Практик кіно переконаний, що учасники поки ще не сформованого, у чомусь «дикого» українського ринку мають усвідомити, що допоки в нашій країні (саме за цілеспрямованої державної опіки) не відкриватимуть імена нових митців (котрі би дійсно прагнули освоїти кіномову, щоби вирватися з периферії світового кінопроцесу, ставши його активними гравцями), доведеться задовольнятися «французьким, американським, японським світосприйманням, нічого не знаючи про себе» [Десятерик ЕР-б].

Зважуючи на складність дистрибуції авторських фільмів в Україні, відзначимо, що чи не найскладнішим етапом у прокаті такого кінопродукту є встановлення домовленостей з кінотеатрами, про що слід дбати ще до виходу (за рік-два) його до глядача. Складність полягає не в розподілі доходів між дистрибутором і кінотеатром, оскільки традиційно кожна зі сторін отримує 50% від касових зборів. При цьому тільки в Парижі «стільки артхаузних кінотеатрів, скільки взагалі кінотеатрів в усій Україні» [Десятерик ЕР-б]. Приміром, менеджерам компанії «Arthouse Traffic» досить складно переконати адміністрацію кінотеатрів демонструвати високохудожні, однак нерентабельні стрічки, які не збирають численну

аудиторію, а отже, прирікають їх на збитки. Адже кількадекільні показ авторського фільму в кінотеатрі ледве може зібрати 2,5–3 тисячі глядачів. Говорити ж про прибутковість прокату артхаус-кіно можна лише в тому випадку, коли між кінотеатрами існує здорова конкуренція. Крім того, своєрідне кочування фільмів компанії «Arthouse Traffic» з одного кінозалу до іншого зумовлене ще й тим, що в прокаті задіяна обмежена кількість копій. Часом це може бути єдина субтитрована фільмокопія, що не завжди приваблює глядачів і знижує рентабельність кінопоказу. Звісно, демонстрація авторського кіно не окупає витрати на організацію його прокату, однак не зменшує конкуренцію дистриб'юторів на ринку показу. Приміром, тільки у Франції, найбільш розвинутій сучасній кінокраїні, третина незалежних дистриб'юторів, які спеціалізуються на авторському кіно, щорічно стають банкрутами, оскільки кількість таких компаній має бути обмеженою. Проте, приміром, у Нідерландах метр світового кіно Йос Стеллінг, продукує фільми, є не лише режисером-автором, але й досить успішним продюсером. Будучи власником артхаусного мультиплексу в Утрехті (що налічує більше сотні співробітників і вважається одним з провідних голландських культурних центрів, які демонструють усі основні європейські артхіти), відомий кінодіяч, розвиваючи власний бізнес, прагне міжнародного співробітництва й, виступаючи у виробництві копродукції як режисер і співпродюсер, що забезпечує значну частку фінансування, пов'язану з країнами Бенілюксу, володіє при цьому правами на показ фільмової продукції.

З наведених вище розмислів резонно випливають запитання: як покрити витрати на виробництво та дистриб'юцію авторських фільмів і чи дійсно їх продукування може завдати лише збитки? У цивілізованих країнах значну їх частину прокатна компанія покриває за рахунок коштів спонсорів, держаних установ тощо. Так, вкажемо, що попри досить великий бюджет кінострічки режисера й продюсера Йоса Стеллінга «Дівчина і смерть», що сягнув 3,5 млн доларів, 90% фінансування склали кошти фондів (двох німецьких, голландського й російського Фонду кіно), які виробники не повинні повертати, тоді як поворотна частина бюджету була мінімальною та окупила за рахунок прокату й продажу прав на показ стрічки телевізійним каналам [Гилдис ЕР].

В Україні державні структури не поспішають співпрацювати з кінокомпаніями, що пропонують глядачеві високохудожні твори. Проте численні дискусії про те, як національному, а отже, й авторському кінематографу України стати прокатним, тривають і в професійному співтоваристві, і на рівні людей, що визначають державну політику у сфері кіно. Адже йдеться передовсім і про необхідність підйому якості, і обліку глядацького інтересу, і про специфіку маркетингового «просування» картин, у чому молоді українські кінематографісти роблять лише перші кроки» [Кинорынок ЕР]. Отож доводиться співпрацювати з посольствами держав, національними культурними центрами, соціальними інституціями тощо. Саме завдяки такому співробітництву кінокомпанії «Артхаус Трафік» вдалось свого часу успішно реалізувати (коли глядачі мали змогу бронювати квитки) такі фестивальні проєкти авторського кіно, як «Азія-кіно», «Дні японського кіно», «Дні скандинавського кіно», «Нове британське кіно», «Французька весна», «Лінія іспанського кіно», «Нове німецьке кіно» й ін. При цьому прикрим

є той факт, коли продакшн-компанії, що тільки-но розпочинають свій кінобізнесовий шлях, звинувачують у невдачах на вже сформованому ринку дистриб'юторів, котрі віддають перевагу іноземному, гарантовано прибутковому кінопродукту. Проте слід визнати, що такими є, на жаль, неминучі витрати на розвиток і зростання, і наразі українські кінематографісти знаходяться на складній основоположній стадії приведення середнього рівня виробленого в країні кіноматеріалу у відповідність із загальносвітовим (принаймні європейським), щоби бажання дистриб'юторів розповсюджувати національне кіно не визначалося лише квотами або почуттям патріотизму, а ґрунтувалось на реальних професійних, конкурентоспроможних перевагах українського кінопродукту [Кинорынок ЭР], створюючи, зокрема, навколо бренду незалежного авторського кінематографу певну міфологію, пропонуючи глядачеві, приміром, не контент, а асоціацію спонсора з певним брендом. Для встановлення певних трендів і демонстрації глядачам нового кінопродукту необхідно вміло це нове інтегрувати, а не насаджувати силою, поступово занурюючи аудиторію в щось нове, призвичаюючи до нього, навіть через комерційний контент, але із вкрапленнями, наприклад, неігрового кіномистецтва [Рамзаева ЭР].

Відрадно констатувати, що дистриб'юцією та промоцією безпосередньо українських авторських фільмів в Україні опікується і кінокомпанія «Жовтень-прокат», яку нещодавно створила (під егідою українського ТОВ «Кіноман», що керує київським кінотеатром «Жовтень») Людмила Горделадзе – директорка названих компанії та кінотеатрального закладу, членкиня Експертної комісії при Держкіно України. Досвідчена дистриб'юторка, маючи глибокі знання щодо розвитку європейського кінопрокату, шляхів руху європейського кіно до глядача, вказує на надзвичайну ризикованість прокатного бізнесу, котрим можуть займатись (більш-менш успішно) лише досвідчені фахівці, для яких в українських реаліях надзвичайно важливо розбудувати кіномережу, що розширить простір для українського кіно. На переконання Л. Горделадзе, меншому ризику піддаються компанії, котрі за певний відсоток співпрацюють за угодами з мейджорами (що й можуть зазнавати збитків як правовласники), залишаючи собі всі кошти, котрі заробляють. При цьому компанії-дистриб'ютори, «що купують права на свій страх і ризик», безумовно, можуть дуже серйозно постраждати. Аналізуючи трикутник як ризиків, так і вигідних позицій тріади «продюсер – дистриб'ютор – кінотеатр», практик кінопрокату відзначила, що наразі в Україні чи не найменш втішну позицію в цьому трикутнику посідають кінотеатри, оскільки передовсім вони змушені сплачувати «за кожен квадратний метр свого приміщення» шалені кошти, котрі би за сприятливої державної політики (що уможливило би покриття збитків) мали би повертатись за рахунок кінопоказів. Однак, на жаль, як вказує Л. Горделадзе, в українських реаліях за відсутності оптимального банківського кредитування самотужки кінотеатрам розвиватися надзвичайно складно. «Ентузіасти, які ризикують і розвивають мережі, хочуть повернення інвестицій», однак практика показує, що «у великому кінотеатрі це потребує не трьох, а семи років», що викликає недовіру інвесторів. Крім того, навіть запровадження пільги на податок на додану вартість не дозволяє кінотеатрам відшкодовувати збитки за демонстрацію кіно, зокрема українського авторського, оскільки половина вказаної

пільги має бути відрахована дистриб'юторові, ще частину необхідно «сплатити за спеціальною формулою оподаткування через наявність доходів, що не мають пільги (наприклад за буфет, ін.)». Таким чином, у кінотеатрі «в кращому випадку залишається 5% економії». Підбиваючи підсумок, дистриб'юторка з прикрістю зазначила, що за сучасних умов господарювання в Україні до кінотеатрів слід ставитися з повагою, оскільки кінотеатральні заклади «не тому не беруть українське кіно, бо погані, а тому, що це нерентабельно» [Апостолова ЕР-а].

Порушованість українського ринку кінопрокату робить показовим той факт, що єдиним ринком, котрий певним чином функціонує, але має досить низьку вартість, є телебачення, котре (не забуваймо) ще на світанку своєї історії стало потужним оплотом тієї оригінальної авторської творчості в мистецтві (яскравим вираженням якої став італійський неореалізм), перший поштовх котрій дав свого часу кінематограф. Разом з тим, телебачення (без якого, зокрема, промо українського кіно не ефективно [Апостолова ЕР-а]) виступає тим сегментом «споживчого ринку, головною функцією якого, з точки зору бізнесу, є продаж споживчих послуг населенню», а підприємницькі функції продюсера вирішальні [Роднянський ЭР-а]. При цьому нагадаємо, що в Польщі до бюджету Інституту кіно абсолютна більшість коштів (а це понад 90%) надходить від суб'єктів телевізійного ринку (що є власниками телеканалів, операторами кабельного й цифрового телебачення). Як вважає М. Адамчак, польське державне телебачення (ТVP) і найбільші приватні телекомпанії (TVN, Polsat) беруть участь у кіновиробництві як незалежні виробники або співвиробники [Адамчак 2012]. В Україні телеканали не поспішають сплачувати за демонстрацію українського кінофільму (до того ж авторського), оскільки він має низьку вартість рекламного часу. Звичайно, у тому випадку, коли телеканал вступає у виробництво продукту, він може взяти його в ефір. Однак поки що в Україні це окремі експерименти, що не вповні забезпечують виробництво самого кінопродукту й не окупають більшої його частини, адже в нашій країні на телебаченні, зазвичай, продюсером називають ту людину, яка вибудовує систему й календар виробництва, бюджет та ін., що й порівнювати не варто з американськими телевізійними продюсерами, котрі водночас є і письменниками, і сценаристами, і режисерами, які пишуть ключову історію, пілотні серії, обирають виконавців. Ідеться, приміром, про таких виконавчих продюсерів, як Девід Беніофф і Деніел Уайсс, творців задуму «Ігри престолів», як Девід Шор – відповідно «Доктора Хауса», як Крістофер Картер, який створював «Жорстоке царство», «Міленіум», «Секретні матеріали» [Роднянський ЭР-а]. В одному з інтерв'ю Д. Шор зізнавався, що завжди дотримувалися ідеї, що треба знімати те, що цікаво передовсім авторам ідеї, що й уможливорює чинник несподіваної популярності телепродукту (нехай і серіального). Продюсер переконаний, що слід передовсім фільмувати ті інтригуючі й захоплюючі історії (постійно відшуковуючи нові сюжетні ситуації), які цікаві авторам, відповідно можна сподіватися, що й глядачам вони сподобаються, а не знімати продукцію, яка на самому початку не до вподоби самим творцям фільму. При цьому телевізійний практик акцентує на одному з відмінних і чи не найтрагічніших (як на нього) моментів у телевізійному бізнесі, коли всякий раз, розпочинаючи запуск нового телевізійного продукту, доводиться розпочинати все спочатку

[Шор ЭР]. У контексті цих розмислів варто нагадати, що свого часу режисер-автор Квентін Тарантіно фільмував одну із серій телевізійної «Швидкої допомоги», котра відрізнялася хіба що надмірною кровожерливістю і нічим більше. Це відбулось тому, що задум не належав майстрові, що й відрізняє кіно- й телевізійний підхід, оскільки кінематограф розширює межі, а телебачення адресоване локальним глядачам (коли йдеться про визнані в усьому світі серіали, що долають кордони країн). В українському ж телевізійному просторі існує, на жаль, ситуація, коли продюсер, спілкуючись із керівниками телеканалів стосовно реалізації певної ідеї, історії, отримує пропозицію знімати пілотний варіант своїм коштом і представляти до розгляду телевізійних босів на предмет «візьмуть» чи «не візьмуть» до виробництва [Роднянский ЭР-а].

Своєю чергою кінокомпанія «Arthouse Traffic» вже 2004 року розширила сферу дистриб'юторської діяльності, розповсюджуючи авторські фільми у форматі домашнього відео на DVD та активно розгорнувши телевізійну дистриб'юцію. Адже, на думку С. Кара-Мурзи, «телебачення володіє однією суттєвою відмінністю від інших традиційних видовищ, позначених властивістю “зворотного зв'язку” з аудиторією. Воно є безпосереднім організатором способу, принаймні стилю життя» [Кара-Мурза 2010, с. 98]. Однак, попри боротьбу рейтингових телеканалів за розширення аудиторії і в будь-який спосіб утримання споживача біля телеприймача шляхом нібито визначення її очікувань, симптоматичним є неабиякий відтік глядачів від екрана телевізора або ж пошук інших: пізнавальних, духовно-просвітницьких, зокрема православних, каналів. Очевидним є факт, що недбале наповнення телевізійного продукту (а це передовсім стосується його змісту) значною мірою сприяло зниженню інтересу до нього, якщо не всього загалу, то тієї його частини, котра опирається безпардонному маніпулюванню її свідомістю, нахабному підштовхуванню «до стану світоглядної та соціальної дезорієнтації» [Победоносцева 2005, с. 19]. Водночас, на переконання ексочільника Держкіно П. Ілленка, в Україні «забагато телеканалів, котрі є збитковими, і природний шлях розвитку національного телебачення мав би у світлі економічної конкуренції змусити зникнути частину каналів, тоді як та частина, що залишиться, і має ділити між собою рекламний ринок [Широкова ЕР]. Разом з тим, загальновідомо, що рейтинг телеканалу не завжди відображає його якість, а лише фіксує кількість увімкнених телеприймачів, які, зрештою, можна просто забути чи то полінуватись вимкнути. Хибною і згубною є думка про те, що телебачення нібито поспішає за невивагливими художньо-естетичними смаками телепубліки з навдивовижу «атрофованими» почуттями, не здатної до виявлення емоцій (тож за кадром їй «підказують», як необхідно реагувати на побачене-почуте) і такої, котра не обтяжена інтелектом. Прикро, що продюсери, презентуючи різного штибу телепродукцію (від серіалів до великобюджетних шоу), часом абсолютно полишену духовних, національно-патріотичних засад, тим самим заганяють себе в глухий кут. На жаль, керівництво українських телеканалів помилково вважає, що має догодити низькопробним смакам аудиторії, яку саме й «виховує», навмисне вигадуючи штучний світ неймовірної жорстокості або нескінченного свята й розкоші, створюючи «певний художньо-ілюзорний простір, передбачений замовником» [Верко 2002, с. 23].

З огляду на сучасний стан принаймні українського телевізійного простору сумнівним щодо «непримусового проникнення» та мистецької значимості постає твердження О. Зернецької, що телебачення – це «досконала комунікаційна система культури з потенційно необмеженою аудиторією та можливістю непримусового проникнення в будь-яку соціальну мікроструктуру без огляду на державні кордони та етноконфліктні бар'єри, призначена для передачі величезного масиву загальнозначущої культурної інформації – суспільно-політичної, наукової, мистецької», залучення масового глядача до «тотально естетичного переживання та творчого засвоєння явищ відображуваної дійсності» [Зернецька 1993, с. 21]. Водночас видається цікавим і гідним запозичення в український екранний простір досвід Франції, де державна підтримка кіно здійснюється не лише шляхом фінансової допомоги, а й через регламентацію діяльності телевізійних каналів, зменшуючи таким чином їх конкурентні переваги перед кінотеатрами й тим самим забезпечуючи показ на телеекранах встановленого відсотка як європейських фільмів, так і кінострічок, вироблених французькою мовою. Показово, що французькі телевізійні канали зобов'язані дотримуватися квоти, відповідно до якої 60% від загального числа показаних на телеекрані картин має становити європейський кінопродукт, при цьому 40% фільмів не можна дублювати, а потрібно демонструвати оригінальною французькою мовою. Цих квот телевізійні канали повинні дотримуватися і в так званій прайм-тайм (що є найзручнішим і найактивнішим часом телеперегляду за добу та має високу рекламну ціну). Крім того, у Франції з метою обмеження конкуренції з кінотеатрами телеканали мають певні обмеження щодо показу кінофільмів у вихідні або ж деякі години робочих днів. Деякий інший досвід у демонстрації кінопродукції має Німеччина, де обов'язкові квоти для показу національних фільмів відсутні як у кінопрокаті, так і на телебаченні. Обравши головним критерієм відбору кінострічок економічну доцільність, на державному рівні вдалося досягнути сталого позитивного результату, коли частка німецьких фільмів на національному кіноринку щорічно становить щорічно 20–30 % [Литвиненко ЕР].

В екранному просторі України просуванням авторських (зокрема документальних) фільмів на кіно- й телеекрани опікуються створені 2014 року компанії «86prokat», 2016 – «Svoe kino» та «Kinove» й міжнародний фестиваль «Покров». Проведення кінофоруму «Покров», зазвичай, відбувається із залученням представників різноманітних прокатних організацій, телекомпаній. Долаючи певні труднощі, такий підхід дозволяє вказаному кіноогляду тісно співробітничати з кінозалами (зокрема з нещодавно відремонтованим київським кінотеатром «Слава»), демонструвати не лише фестивальні авторські стрічки, але й ті, від яких відмовляються великі кінозали, мати ефірний час на телеканалах «Глас», «КРТ». Однак, попри численні перепони, передовсім демонстраційного характеру, міжнародний кінофестиваль «Покров», лейтмотивом котрого є духовне й моральне виховання молоді, представляє глядацькому загалу високохудожні просвітницькі стрічки православної тематики. Збираючи повні зали, автори фільмів, представлених на кінофорумі, не підлаштовуються під аудиторію, не заграють з нею, а без надмірної повчальності пропагують добро, любов до ближнього, милосердя, віру в людину, плекаючи й оберігаючи духовні цінності.

Засновники «Покрову», в арсеналі мистецьких досягнень якого за час існування налічують понад п'ятсот реалістичних (документальних та ігрових) полотен з багатьох країн світу, вважають своїм обов'язком турбуватися про подальшу долю фільмів-призерів. Залучаючи глядача саме до доброго авторського кіно, котре не нашкодить, не зруйнує надію, сприятиме народженню світлих почуттів і благих помислів, менеджери «Покрову» активно впроваджують ідею виїзних фестивалів в усіх областях України. При цьому важливим є те, що, поважаючи вимогливість й освіченість сучасного глядача, якого хочуть передовсім бачити свідомим і гуманним, добродійним і відповідальним, а вже потім громадянином, організатори фестивалю висувують до якості *авторських* фільмів (зокрема їх зображальної культури) досить високі вимоги, пов'язані з позитивним емоційним та інтелектуальним впливом тематики, драматургії, переконливого режисерського рішення в зображенні подій і героїв.

Подальші розмисли щодо дистриб'юції українського кіно (зокрема авторського) змушують нас дослухатись до думки О. Кохана, котрий переконаний, що в процес популяризації творів національної культури мають по-справжньому включатися телеканали й провідні друковані медіа задля хоча би на початку кінобуму. Вислів «по-справжньому» продюсер тлумачить як переформатування потоку інформації щодо прем'єр голлівудських фільмів і сум гонорарів у бік національного продукту, що має бути посилені лінійками високохудожнього українського кінематографу з фаховим промоушн, змістовними кінопрограмами, а не лишень «нотатками» про святкування ювілеїв чи то вшануванням «зірок». Такий підхід стане в допомогу формуванню національного кіносередовища, що своєю чергою сприятиме поверненню престижу кіно, формуватиме пієтет до акторів, режисерів, продюсерів. Разом з тим, на думку підприємця, ті мистецькі ідеї та задуми, котрі раніше «хаотично з'являлися і зникали в нікуди», у національному кіносередовищі «почнуть резонувати та об'єднуватися», перетворюючись на повноцінний кінопродукт, що уможливить розвиток національного кінематографу й поступового забезпечить включення його у світовий кінопроцес [Кохан О. ЕР]. При цьому варто мати на увазі, що конкурентом у розповсюдженні українських авторських фільмів на теле- й кіноекрані (а робити ставки тільки на показ в українських кінотеатрах, плануючи зібрати великий box office, не варто, оскільки слід мати на увазі, що 50% від вартості квитка отримує кінотеатр, 25% відраховують дистриб'юторській компанії, 15%, зазвичай, становлять борги перед інвесторами та кредиторами, а тому «чистого» прибутку з кожного квитка залишається всього близько 10% [Реалії ЕР]), з 2016 року є й згадуваний нами вище відомий американський сервіс відео на запит – Netflix. Поставляючи екранну продукцію на основі потокового мультимедіа й будучи доступним на різних пристроях і додатках (Smart TV, Windows Phone, Android, IOS, PC, Mac OS Nintendo Wii, Nintendo Wii U, PlayStation 3, Xbox 360, PlayStation Vita, Nintendo 3DS, PlayStation 4 і Xbox One), цей сервіс пропонує глядачам України безкоштовний перегляд екранної продукції (до того ж у якості супер HD) протягом місяця з дня реєстрації, а ще роблячи доступними користувачам ті тарифні плани, які пропонують безлімітний перегляд фільмів і серіалів (з базовим тарифом, що коштує 8 євро, стандартним – 10 євро та преміумом – 12 євро, які відрізняються якістю

відеопотоку (адже преміум підтримує Ultra HD), а також кількістю пристроїв, на яких дивитися відео можна одночасно [Netflix ЭР].

Здавалось би, що заважає авторським фільмам вироблятися і вільно демонструватися на кіно- й телеекранах України, сіючи «розумне, добре, вічне», здобуваючи вдячних прихильників? Чому авторському кіно доводиться торувати собі шлях, долаючи численні чиновницькі перепони, вистояти в нерівній боротьбі за право морально-естетичного виховання глядача, вести пошук, на жаль, обхідних шляхів донесення до мислячої публіки інтелектуальних творів, визнаних світовою кіногромадськістю, виявляти в собі унікальну здатність виживати не завдяки, а всупереч? Передовсім очевидна незапрограмованість на отримання прибутку, а ще, імовірно, неабияка втрата «слухняного» байдужого глядача, котрий, особливо не роздумуючи, споживав би різноманітний екранний непотріб, хрустячи попкорном. Звісно, вагомість мистецьких надбань вимірюється далеко не матеріальним зиском, адже ще не скинуто зі щаблів суспільну мораль як регулятор поведінки, загальнолюдські цінності, зокрема духовність. Тож, певно, має відійти в минуле такий собі екзальтований (багато в чому вигаданий) телеглядач у домашніх капцях, котрий, ліниво перемикаючи канали, неодмінно позіхає та чухає потилицю. Разом з тим, можна припустити, що головним поштовхом до появи більшої кількості авторських творів на кіно- й телеекрані (а отже, виникненням попиту) має бути (як не патетично це звучить) пробудження в глядача самосвідомості, виявлення його чіткої громадянської позиції, відчайдушне прагнення до самовиховання та активне намагання повернути чи здобути повагу до себе, своєї гідності, власних високохудожніх, а не тиражованих нав'язаних смаків, уподобань, навіть амбіцій, категорична відмова споживати сурогатний неякісний кіно- й телепродукт. Однак, окрім того, що український (й авторський зокрема) фільм (який не може сьогодні бути лише способом самореалізації режисера для снобів-інтелектуалів) має (відійшовши від ще радянської практики навмисного творення штучно ускладненої кіномови) викликати жвавий інтерес до нього (зокрема й дистриб'юторів), долаючи шляхом діалогу багаторічне упередження глядача щодо того, яку кінопродукцію дивитись – вітчизняну чи іноземну, слід брати до уваги й певні об'єктивні причини – економічні. Адже виробництво кіно надто дороге-вартісне, а тому розвиток нині вітчизняного кінематографу (попри вимоги сучасності) виключно шляхом артхаусу (а авторські фільми не можуть народжуватись масово) – це, на жаль, шлях у нікуди, навіть якщо йдеться про виробництво стрічки вартістю 200–300 тисяч доларів, яку можна демонструвати у невеликій кількості кінотеатрів. Однак таким коштом сьогодні неможливо зняти кінокартину «індустріальним» способом, а скоріше силами ентузіастів. Якщо ж говорити про виробництво кінострічки, роботу над якою фінансують належним чином на всіх етапах (адже процес фільмотворення відбувається згідно із сезонним календарно-постановчим планом та обов'язково вимагає безперервності фінансування), то його мінімальний бюджет становитиме 700–800 тисяч доларів, а то й більше.

Таким чином, спроектувавши іноземний досвід виробництва та дистриб'юції авторських фільмів на національні творчо-виробничі практики (частково розглянувши цю проблему в попередніх дослідженнях [Погребняк 2013-а; Погребняк 2014-г]), об'єктивно оцінімо наразі невтішні реалії українського кінопростору,

адже навіть щоби залучити приватного інвестора, передовсім державі потрібно відповісти на головне питання: чи може український фільм, зокрема авторський, повернути вкладені в нього кошти? Сьогодні, з огляду на об'єктивні розрахунки (у яких враховують кількість кінотеатрів, вітчизняний ринок кінопрокату, валовий бокс-офіс, показники відвідуваності кінозалів, а також купівельну спроможність населення), на жаль, на поставлене питання слід відповісти: поки що «ні», як і в середньостроковій перспективі [Филатов ЭР]. Тому безпосередньо держава або фонди, бюджети котрих наповнюються автоматично завдяки чинним законам, мають підтримувати авторське кіно, що є маркером цивілізованої нації.

4.3. Авторський кінематограф як засіб міжкультурного діалогу

Кардинальні, часом суперечливі зміни, котрі відбуваються в українському суспільстві впродовж останнього двадцятиліття, мають помітний вплив на розширення та поглиблення тематики й проблематики мистецтвознавчих і культурологічних досліджень, збагачення їх джерельної бази, активізацію вивчення багатьох проблем теорії та історії культури, мистецтва, з'яви численних праць, що збагачують мистецтвознавчу палітру новими підходами до висвітлення культуротворчих процесів. Тож, порушуючи питання, пов'язані з утвердженням загальнолюдських цінностей у системі міжкультурних відносин, зацентруємо увагу на їх специфічному значенні для української культури в її сьогоденні й імовірних перспективах розвитку. Адже відомо, що саме за допомогою потужних культурно-мистецьких надбань українці прагнули презентувати себе світовій спільноті й упевнено увійти до загальнокультурного простору. Однак у контексті наших міркувань варто вказати, що такі прагнення не завжди реалізовувалися достатньо ефективно через низку об'єктивних і суб'єктивних причин, пов'язаних несприятливими соціально-політичними, економічними чинниками, що відтермінувало повноцінне знайомство з українською культурою на міжнародному рівні. А тому в сучасних умовах ренесансу державності, попри складні політичні й економічні умови, у яких перебуває наша держава, надзвичайно важливо презентувати Україну на світових обширах у різноманітних гранях її культурно-мистецького життя.

Реалізацію цього актуального завдання можна розглядати крізь призму міжнародного культурного співробітництва в галузі кіно, зокрема авторського, що уможлиблює реалізацію певних філософських, морально-етичних, художньо-естетичних, національних ідей, адже бюджетні витрати в Україні «на виробництво національної кінопродукції» [Слепак ЕР-б] надто обмежені. Крім того, на думку В. Бокальчук, «розвиток кіногалузі в межах спільного європейського кіновиробництва, окрім економічних важелів, має за мету становлення та популяризацію європейської ідентичності» [Бокальчук 2018, с. 48].

В аналітичній записці «Перспективи розширення участі українського кінематографу в проектах копродукції» Національного інституту стратегічних досліджень вказано, що «одним з найбільш ефективних і реалістичних шляхів для внутрішнього розвитку й удосконалення українського кіно є участь нашої країни в проектах міжнародного спільного виробництва – копродукції», що є досить складним процесом об'єднаного «кіновиробництва щонайменше двох країн», котрі,

що дуже важливо, залучені не лише до безпосереднього виробництва, а й до фільмового фінансування. На думку аналітиків, «такий вид кіновиробництва необхідно розглядати як унікальну можливість інтеграції української культури в європейську з усіма вигідними для нашої держави результатами», адже такий досвід зміцнить «авторитет і позитивний міжнародний імідж» країни, стане не лише ознакою відкритості до світу, а й уможливить внутрішнє «зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури» [Перспективи ЕР]. Водночас С. Слепак у роботі «Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір» слушно зазначає, що «повноцінний розвиток національного кіно можливий за умови інтенсивної інтеграції та співпраці з міжнародними кінематографічними організаціями в усіх секторах галузі – не лише виробництва, дистриб'юції, мережі кінопрокату, а й структурованого кінобізнесу, фестивального руху та ефективного законодавства», що стрімко прокладає вектори «внутрішнього зростання завдяки використанню потужного потенціалу національної культури». Дослідник доводить, що «оскільки у виробництві фільму беруть участь кілька країн, то й витрати на його створення діляться між ними», що дає змогу з'явитись кільком зацікавленим (як у збуті, так й отриманні прибутків від фільму) сторонам, котрі автоматично поширюють продукцію в межах свого географічного кінопростору. До того ж, аналізуючи показники European Audiovisual Observatory (ЕОА), що вивчає аудіовізуальний ринок Європи й оприлюднює дані розвитку кіно- й телевізійної індустрії, автор доходить висновку, що європейська кінопродукція «спільного виробництва користується більшим успіхом», аніж створена «європейськими країнами самотійно» [Слепак ЕР-б]. Бажано, аби вироблена в копродукції кінострічка була спрямована на аудиторію всіх «країн-учасниць співробітництва». При цьому важливо враховувати той факт, що в разі відмінностей культурних традицій, ментальності, мови країн-виробників копродуктивна картина може, втрачаючи національні ознаки, набувати космополітичних рис, що є згубним шляхом для українського кінематографа, котрий саме тепер має слугувати об'єднанню нації [Филатов ЕР].

У контексті наших розмислів цікавим видається той факт, що попри ратифікацію в Україні ще 2009 року Європейської конвенції про спільне кіновиробництво (що «регулює питання стосовно умов отримання статусу спільного виробництва, пропорційного співвідношення вкладень кожного кіновиробника, визначення авторських і суміжних прав, права кіновиробників, технічної та акторської участі, загального балансу між сторонами, фінансування спільного кіновиробництва» тощо) і продукування таких сумісних кінопроектів, як: «Аврора» (українських режисерки О. Байрак і продюсера О. Степаненка за участі американського актора Е. Робертса, виробленого «ІнтВестДистрибушн» і студією «Байрак», 2006); «Сафо» (британського режисера Р. Кромбі й українського продюсера А. Новікова за участі грецького композитора М. Теодоракіса, американських, грецьких акторів і тоді ще української продакш-студії «Ялта-фільм», 2008); «Щастя моє» (українських режисера С. Лозниці та продюсера О. Кохана, фінансованого компаніями «Sota Cinema Group з України, «MA.JA.DE Filmproduktion» з Німеччини та «Lemming Film» з Нідерландів, що вийшла (придбана компанією «Kino International») у прокат в США, 2010); «Крос» (спільний, але неофіційний

україно-французький проект української режисерки М. Вроди (яка здобула іноземну освіту) за участі продюсера Ф. Келлера, 2011) [Перспективи ЕР]. Прикладом першої «офіційної» спроби копродукції в Україні (що неабияк посприяло її з'яві на кінематографічній мапі Європи), виявилась авторська кінострічка режисерки Дарії Онищенко «Істальгія», котра вийшла в обмежений прокат у нашій країні 2013 року. З об'єктивних і суб'єктивних причин тільки 2012 року в роботі над фільмом, що згодом мав досить успішну долю в міжкультурному просторі (на МКФ у німецьких Гофі «Hofer Filmtage», який просуває кінематографічну молодь і став своєрідним стартовим майданчиком для таких режисерів-авторів, як Вім Вендерс, Вернер Герцог, і Вісбадені «GoEast»; словацькій Братиславі – «Bratislavsky filmovy festival»; естонському Таллінні «Pimedate Ööde Filmifestival»; польському Бидгощі «Camerimage»; грузинському Тбілісі – «Tbilisi International Film Festival» (TIFF); литовському Вільнюсі – Vilnius IFF «Kinopavasaris» й ін.), вдалось об'єднати фінансові можливості й виробничі зусилля «учасників із трьох країн – українського Державного агентства з питань кіно й українських компанії – виробника “435 Films” та дистриб'ютора “InsightMedia”, сербського кіноцентру “See Film Pro”, німецької компанії “Neuesuper, фонду “Bayerischer Rundfunk” (BR) і Мюнхенського університету телебачення і кіно “Hochschule für Fernsehen und Film München” (HFF)». На переконання критика, члена експертних комісій Держкіно й Українського культурного фонду Я. Підгора-Гвядзовського, така співпраця стала можливою завдяки деякій реформації «Держкіно України і його вихід на продюсерську систему вкупі з отриманням від держави бюджету на кіно значно більшого, ніж було до цього, а з іншого – завдяки зв'язкам самої режисерки, яка вчилася в Німеччині в означеному вище університеті». Прикметно, що, на думку Г. Пеленчук, продюсерки вказаної соціальної драми (дія якої розгортається одночасно в Белграді, Києві та Мюнхені й веде оповідь про молоде покоління Східної Європи, що вирішує залишитись у рідній країні, а не вирушати до Західної Європи), попри той факт, що «Україна тільки почала інтегруватися в ЄС, українська кінематографія вже давно інтегрувалася» в цей простір. Крім того, підприємця зізналась, що ідея фільму виникла під впливом деяких біографічних моментів як режисерки Д. Онищенко, так й обох продюсерок – М. Говорухи та самої А. Пеленчук, які в певний відтинок життя стояли перед вибором пошуку кращої кінематографічної долі за кордоном чи випробовування власного творчо-виробничого потенціалу, лишившись на батьківщині [Підгора-Гвядзовський ЕР-а]. Доцільно вказати, що фактично титанічними зусиллями кінопідприємці Г. Пеленчук і компанії «435 Films» вдалось організувати на розмаїтих українських локаціях фільмування індійського видовищного екшену «Переможець» та авторської стрічки «99 пісень». Прикметно, що така діяльність вітчизняних продюсерів стала можливою, зокрема, і завдяки членству з 2007 року Асоціації продюсерів України у Європейській асоціації незалежних продюсерів, що лобіює інтереси та координує дії продюсерів, формує правила діяльності в галузі законодавства з авторського права й інтелектуальної власності, протидії піратству, застосування цифрових технологій, процесу стандартизації технологій, регулювання роботи засобів масової інформації, механізмів фінансування фільмів із приватного

й державного секторів, питань дистрибуції аудіовізуальної продукції, акредитації фестивалів. Крім того, названа асоціація презентує незалежне теле- й кіновиробництво в європейському просторі, сприяючи просуванню та захисту інтересів і комерційних відносин виробників аудіовізуального продукту на міжнародній арені, а також створенню інформаційної мережі з обміну досвідом між європейськими виробниками, просуваючи інтереси незалежних виробників Європи в площині національного й міжнародного формату. На переконання С. Слепака, взаємний інтерес українських і європейських продюсерів зумовлений зацікавленістю щодо використання українських локацій для європейського кінобізнесу, уможливаючи прихід в Україну не лише потужного іноземного капіталу, а й можливості спільної і взаємовигідної співпраці [Слепак ЕР-б].

Повертаючись до проблеми затребуваності в українському кінопросторі кваліфікованих творчих кадрів, звернемо увагу на думку П. Ілленка, котрий на запитання журналістів, чи дійсно спостерігається в середовищі українських кінематографістів масовий «відтік мізків» за кордон, зазначив, що наразі можна констатувати зворотний процес: чимало кінофахівців вбачає перспективу саме в Україні, як, наприклад, Марина Врода, котра за межами батьківщини здобула додаткову освіту. Представляючи компанію «Вродастудіо», лауреатка Золотої пальмової гілки Каннського МКФ 2011 (за короткометражну стрічку «Крос») разом з продюсеркою А. Качко (яка представляє німецьку компанію «Tandem Production») здобула перемогу в п'ятому конкурсному відборі Держкіно з проєктом повнометражного ігрового фільму «Степне». Прикметно, що, отримавши фінансову підтримку для копродукції (спершу лише в Україні й Німеччині) у розмірі 7 млн 100 тисяч грн, що склало значну частину загальної вартості виробництва кінокартини (соціальної драми, присвяченої втраті й водночас пошуку морально-етичних цінностей старшим поколінням українців) [Широкова ЕР], заявники кінопроєкту здобули грант (у 700 тисяч норвезьких крон) від «Sørfond» (що сприяє творенню фільмової копродукції країнами, які розвиваються) – Норвезького південного кінофонду (Norwegian South Film Fund), започаткованого Кіноінститутом Норвегії. Відрадно, що до копродуктивного виробництва стрічки М. Вроди «Степне» про пошуки «скарбу життя та інтимний світ однієї людини, яка шукає себе й намагається з'ясувати своє призначення, зникнення цілого світу стосунків людей у пострадянському суспільстві, чаруючу красу вмирання українського села» [Хоменко ЕР], долучилась ще й норвезька компанія «Barentsfilmm AS» в особі продюсерки Інґрід Лілл Хегтун.

Варто нагадати, що виробництво в Україні згаданої вище стрічки «Крос» могло б і не відбутися, якби передовсім французьку продюсерку Флоранс Келлер не зацікавила історія, розказана їй Мариною Вродою на одній з вечірок МКФ «Молодість» (де й відбулось їхнє знайомство). Прикрим, на наше переконання, є той факт, що коли нарешті режисерка написала сценарій та остаточно вирішила фільмувати, їй і на думку не спало звернутись за підтримкою до Міністерства культури (надто значним був фактор відмови), тож поклалась на допомогу підприємиці з Франції, котра інтуїтивно відчула перспективність співпраці і, як виявилось, не прогадала. Адже вироблений лише за п'ять знімальних днів і всього за 3,5 тисячі євро в неофіційній копродукції (де були задіяні французькі компанії

«Coffeepost», «Postmodern» та українська «FILM. UA») фільм «Крос» вдруге в історії українського кіно став Каннським лауреатом.

Спільний же кінопроект України та Австрії «Січень – березень» (що здобув державну підтримку в розмірі 36,86% фільмового бюджету, решту якого – 63,62% – дофінансував Австрійський кіноінститут та телеканал ORF) утілює у життя український режисер Ю. Речинський, який, живучи у Відні, навмисне повернувся для цієї роботи на Батьківщину.

Фільмувала свої стрічки в Україні і Єва Нейман, котра, маючи режисерську освіту Німецької академії кіно і телебачення, знайшла можливості для фільмовиробництва на Одеській кіностудії і, створивши стрічки «Біля річки», «Будиночок з башточкою», «Пісня пісень», отримала низку призів на МКФ у Карлових Варах, Лондоні, Таллінні.

Попри очевидні переваги копродукції для українського кіновиробництва й кінопрокату, прикрим є той факт, що чи не головною проблемою в цьому контексті є питання власності на створений кінопродукт. У нашій країні (відповідно до законодавчих умов підтримки державою кінопроектів) «власність і права на профінансований з бюджету фільм належить саме державі, тоді як у світовій кінематографічній практиці правовласником фільму є продюсер». Експерти Національного інституту стратегічних досліджень України констатують той факт, що, на жаль, навіть залучення приватних інвесторів до фільмування копродуктивної кінострічки не звільняє в українських реаліях продюсерів від такої залежності, «тим самим суттєво обмежуючи їх ініціативу й зацікавленість». Слід відмітити, що, як правило, при фільмуванні кінопродюсер набуває права у виконавців, згодом передає їх на використання дистрибуторам у кінотеатрах або на телеканалах, а, отже координуючи використання прав. Проте, зазначимо, що кінопідприємницька діяльність полягає не лише в просуванні картини на вітчизняному кіноринку, а й у презентації її світовій аудиторії.

Аналізуючи сучасні аспекти фільмовиробництва, звернемося до статті 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права», яка дає можливість з гиркотою з'ясувати, що авторське право на аудіовізуальний твір у нашій державі належить лише «режисерові-постановнику, авторові сценарію і (або) текстів, діалогів, авторові спеціально створеного для аудіовізуального твору музичного твору з текстом або без нього, художнику-постановнику, оператору-постановнику», тоді як «одна й та сама фізична особа може суміщати дві або більше із наведених у цьому переліку функцій» [Закон ЕР-а]. При цьому роль продюсера як одного з авторів аудіовізуального твору в Україні взагалі не визнана, що суттєво гальмує, зокрема, і спільне кіновиробництво, де першорядну роль «відіграють продюсер і законодавство однієї з країн», також не визначено і юридичний статус компанії, що виробляє аудіовізуальний твір, а крім того, чітко не прописані механізми надання пільгових податкових умов для кінокомпаній, які фільмують в Україні. Не сприяє розвитку копродуктивного виробництва в Україні й відсутність поширеного у світовій практиці «кінострахування як одного з фінансових інструментів кіновиробництва», що є надзвичайно важливим складником фільмовиробництва для співробітництва з «міжнародними банками або крупними інвесторами», тоді як саме «страхування всіх копій фільму під час проведення

кінофестивалів є однією з вимог міжнародної кінематографічної громадськості» [Перспективи ЕР].

У роботі «Шляхи інтеграції українського кінематографу в європейський кінематографічний простір» В. Бакальчук відзначає, що «розвиток кіногалузі в межах спільного європейського кіновиробництва, окрім економічних важелів, має за мету становлення та популяризацію європейської ідентичності». Крім того, авторка переконана, що саме завдяки Європейському кіноринку національні виробники розширюють свої потенційні «можливості в рамках програм спільного європейського виробництва з метою утвердження, популяризації та творення спільної європейської ідентичності» [Бакальчук 2018, с. 49]. Нагадаємо, що копродукція не випадково є нині формою існування європейського кінематографу, адже йдеться про те, що переважна більшість країн Європи не може (передовсім фінансово) самостійно реалізовувати велибюджетні кінопроекти для внутрішнього споживчого ринку, а тому й створює декілька спільних проєктів (одночасно розрахованих на різні кіноринки), інтегруючись, таким чином, у «систему європейської копродукції», що уможливорює, нагадаємо, розширення аудиторій, культурний обмін, відкриває Україну світові, інтегрує українських кіновиробників «у європейську бізнесову і культурну спільноту», дає цінний практичний досвід, зокрема й започаткування прибуткового фільмовиробництва [Качкан ЕР]. Водночас відзначимо, що в Україні, попри недосконалість законодавства й бюрократичну недбалість чиновництва, поволі створюють міжнародні (передовсім авторські) кінопроекти (що не лише здобувають визнання на престижних кінофестивалях, але й мають успіх у прокаті країн-виробників) спільно зі словацькими, чеськими, румунськими, болгарськими, польськими, литовськими, грузинськими, італійськими, ізраїльськими, британськими, бельгійськими, французькими, голландськими, сербськими, швейцарськими, норвезькими, турецькими кінематографістами. Такими, як стверджує О. Першко, є україно-польський трагікомічний проєкт «Серце на долоні» Кшиштофа Зануссі; спільний соціально-психологічний проєкт України та Нідерландів «Плем'я» Мирослава Слабошпицького; україно-французький комедійний проєкт «F 63,9. Хвороба кохання» Дмитра Томашпольського; україно-турецький мелодраматичний кінопроект «Люби мене» Марини Горбач; кінодрама «Жінки без чоловіків» іранського режисера Шірін Нешат (за участі України, Німеччини, Австрії, Франції); «Гірська жінка: на війні» (україно-франко-ісландський трилер режисера Бенедикта Ерлінгссона); пригодницький проєкт «Ціна правди» Агнешки Голланд (створений у копродукції Польщі, Великобританії та України); україно-грузинська романтична комедія «Тепер я буду любити тебе» Романа Ширмана; україно-італійська соціальна драма Тараса Ткаченка «Гніздо горлиці»; документальні україно-німецькі проєкти «Дельта» Олександра Течинського та «Школа №3» Єлизавети Сміт і Георга Жено, а також «Зима у війні: боротьба України за свободу» Євгена Афінеєвського (копродукція України, США, Великобританії); «Маріуполіс» Мантаса Кведаравічюсома (копродукція Литви, Німеччини, Франції та України); «Рідні» Віталія Манського (спільна продукція України, Німеччини, Латвії, Естонії); «Українські шерифи» Романа Бондарчука (копродукція України, Латвії, Німеччини); воєнна драма «Іній» (литовського режисера Шаруса Бартаса, вироблена в співпраці Литви, України,

Франції і Польщі); соціальні драми «Межа» Петера Беб'яка (копродукція України та Словаччини) й україно-австрійська – «Січень –Березень» Юрія Речинського; україно-італійський комедійний проєкт «Ізі» Андреа Маньяні; україно-литовський пригодницький проєкт – «Зрадник» за участі американського режисера Марка Гаммонда; україно-грузинський історико-драматичний проєкт «Чужа молитва» Ахтема Сеїтаблаєва; воєнна трагікомедія «Донбас» Сергія Лозниці (спільного виробництва Німеччини, України, Франції, Нідерландів та Румунії); містичні драми «Коли дерева падають» Марисі Никитюк (копродукція України, Польщі й Македонії) та україно-американська «Брама» Володимира Тихого; жанровий франко-український фільм «Холодна кров» (режисера Фредеріка Петіжана із Жаном Рено в головній ролі), фентезі «Поліна й таємниця кіностудії» режисера Оліаса Барко (українсько-бельгійська копродукція), докудрама «Король України» Гернота Штадлера та Бйорна Кьольца (україно-австрійська копродукція) й ін. Примітним є і факт з'яви телевізійної (серіальної) копродукції, зокрема детективний проєкт «Маркус» спільного виробництва ТРК «Україна» та латвійської медіакомпанії «Helio Media», детективний трилер «Принцип насолоди», копродукційний проєкт України, Чехії та Польщі [Першко EP]. Слід відмітити, що свого часу кінопроєкт «Донбас» С. Лозниці був підтриманий європейським фондом «Eurimages» (котрий, професіоналізуючи кіновиробників та адаптуючи їх до міжнародного ринку, встановлює європейські стандарти копродукції фінансово, юридично й адміністративно, а ще, надаючи фінансову допомогу, забезпечує, що дуже важливо, отримання майнових прав на кінопродукцію продюсером). Однак, як зазначає П. Сушко, українська сторона на той час, на жаль, «не була заявником та ініціатором цього проєкту, а перебувала, так би мовити, у пасивному стані» [Сушко EP]. Тобто підтримка була надана продюсерам тих країн, що співпрацювали з українськими кіновиробниками, а саме: Німеччини, Франції, Нідерландів, Румунії.

Відзначимо, що оскільки Україна з лютого 2020 року є членом Eurimages, то українські продюсери могли би сподіватись на підтримку названим фондом копродукції, а саме повнометражних художніх, анімаційних і документальних фільмів із мінімальною тривалістю 70 хв, призначених для показу в кінотеатрах. При цьому подати заявки для участі в конкурсі на отримання фінансування від Європейського фонду підтримки спільного виробництва та розповсюдження художніх кінематографічних та аудіовізуальних творів, приміром, у 2020 році можна було до 16 квітня, що стало б для українських кінопідприємців першим таким досвідом. Однак, попри ейфорію вітчизняних продюсерів, як виявилось, ще 13 квітня 2020 року наша держава так і не сплатила необхідний внесок. Українська індустрія, на жаль, стикнулася з спільною проблемою для всієї української кінематографії – не затвердженістю паспорта бюджетної програми за напрямом державної підтримки кінематографії, а отже, неможливості здійснення платежу по внеску України до Eurimages, що буде зроблено тільки на початку липня 2020 року. В. Яценко та С. Зленко (відповідно представник і заступник представника України в Раді правління Фонду), відзначили, що «оскільки Eurimages є Фондом, тоді як Рада правління представляє інтереси країн, які зробили внески у Фонд, то голос країни при прийнятті рішення прив'язаний до сплаченого внеску.

За правилами Eurimages, при голосуванні, окрім простої більшості голосів, також важливо, щоб була ще й більшість “капіталу”, тобто обов’язково мають бути голоси країн, внески яких до Фонду становлять більше 50%. Іншими словами, є ризик, що без вчасної сплати внеску не буде врахований голос України при ухваленні рішень». Крім того, у статті «Що потрібно знати українським продюсерам, які хочуть отримати гроші від Eurimages» О. Анастасьева вказує, що «фінансова підтримка на виробництво копродукції не може перевищувати 17% загальної вартості виробництва фільму, а у випадку з документальними – 25% від бюджету стрічки. Але за будь-яких умов Eurimages надає не більше 500 тисяч євро на проєкт». Авторка зазначає, що подані до розгляду кінопроєкти повинні бути копродукціями щонайменше двох незалежних виробників, а також мають фільмуватися в різних країнах, що є членами Фонду, з яких хоча б одна – член Ради Європи. До того ж, Eurimages надає фінансову підтримку за умови документально підтвердженого не менш ніж 50% фінансування в кожній із країн-виробників. Таким чином, якщо загальний бюджет майбутнього фільму становить 10 млн євро, а умови фінансування між двома копродюсерами передбачають 5 млн євро, з одного боку, і 4,5 млн євро – з іншого, «у такому випадку і перший, і другий продюсери мусять мати, відповідно, підтверджені 2,5 млн перший і 2,25 млн другий» [Анастасьева ER-д].

Повертаючись до проблеми міжнародної співпраці, відмітимо, що копітка робота над будь-яким спільним проєктом (котрий тільки за кілька років з’являється фестивалі чи в кінопрокаті) тривала в часі й передовсім спирається на «точки перетину» продюсерів, котрі іноді досить випадково можуть зустрітись, приміром, на кіноринках (Берлінському – «European Film Market», Каннському – «Marche du film», на Торонтському, Лос-Анджелеському – «American Film Market» чи в Мумбайському – «Cinemascapes»), воркшопах, кінофорумах, пітчингах, презентаціях проєктів (що перебувають як у виробництві, так і постпродакшн) [Підгора-Гвяздовський EP-а]. Так, приміром, склалась «бюджетна» доля фільму «Танк» режисера М. Ксьонди (дебютанта в повнометражному кіно) і продюсера М. Сердюка. Стрічка, перемігши в пітчингу ідей на кіноринку «Connecting Cottbus», у межах МКФ у Котбусі виборола нагороду «CoCo» – 1,5 тисячі євро від «Eurotape Media Services», а, здобувши перемогу на 69 Каннському кіноринку кінопроєктів, отримала можливість безкоштовно акредитуватися на програму «Producers Network» («Продюсерська мережа»), на Одеському МКФ «Танк» назвали Кращим проєктом продюсерського пітчингу в межах платформи «Film Industry Office», і він став володарем призу 50 тисяч грн від компанії «UDP» (що опікується девелопментом кінопроєктів) [ОМКФ EP]. Крім того, тоді ще тільки проєкт вказаного фільму проінвестувала кіпрська компанія «Pride Capital», а на 66 Берлінському кіноринку йому вдалось обійти конкурентів і стати володарем нагороди VFF «Talent Highlight Pitch Award», підкріпленої грошовим призом 10 тисяч євро на кінематографічному ярмарку талантів – «Co-Production Market» – «Talent Project Market» [Berlinale ER]. Своєю чергою дебютна молодіжна драма М. Степанської «Стрімголов» (створена за державної підтримки українськими компаніями «ІнсайтМедіа» й «Татофільм»), демонстрована на МКФ у Карлових Варах і переможиця МКФ авторського кіно в Рабаті (Марокко), «Premiers Plans d’Angers»

(Франція), «Ceau, Cinema Festival de Buzunar» (Румунія), «Silk Road» IFF (Китай), будучи ще тільки проєктом, перемогла в секції «Comming Soon New Talents» у межах індустріальної платформи «Meeting Point – Vilnius» Вільнюського МКФ (Kino Pavasaris), здобувши права на ринковий показ на «Le Marche du film du Festival de Cannes» – ринку в Каннах.

Щодо випадковості зустрічей кіновиробників, творча співпраця котрих увінчується успішним міжнародним проєктом (адже міжнародна кіноіндустрія – це доволі персональний бізнес, де все зав'язано на особистих знайомствах, авторитеті [Широкова EP]), слід врахувати думку Олега Щербини – голови правління української кінокомпанії «Fresh production». Він згадував, що зустріч і знайомство його та колег (генеральної продюсерки названої компанії Ю. Чернявської та режисера З. Буадзе) з представниками італійської кінокомпанії «Bartleby Film» – Андреа Маньяні та К'ярою Барбо, фактично несподівано відбулася в Греції 2010 року на сесії Середземноморського кіноінституту, де обидві сторони доопрацьовували драматургічний матеріал. У статті «Не тихий проєкт “Ізі”» Я. Підгора-Гвядзовський зазначав, що на вказаній сесії «українці редагували сценарій проєкту “Любов убивці”, а італійці – “Ізі”, уже за півтора року до київського офісу “Fresh Production” надійшов лист, у якому режисер, сценарист і продюсер А. Маньяні пропонував українським кінематографістам стати повноправними учасниками кінопроєкту «Ізі», тоді як під час Берлінського кінофоруму 2012 року майбутні партнери остаточно домовились про співпрацю. У ній, зокрема, були задіяні з італійського боку компанії-виробники «Bartlebyfilm» та «Pilgrim Film», яких на 42% профінансувало Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності і туризму, а також регіональний аудіовізуальний фонд «Friuli-Venezia Giulia». Однак, як зазначає дослідник, створений італійськими авторами прекрасний кіносценарій, де майстерно перетнулось комічне і сумне, мав деяку ваду, адже йшлося «про венеціанця, який везе труну заробітчанина до Балкан, й ані слова не мовилось про Україну», що, власне, спровокувало резонне запитання: яким чином пов'язати майбутню копродукцію з не українським контекстом, адже подібний кінопродукт повинен мати національну ідентичність для всіх учасників? Тож, провівши двосторонні консультації (у ході яких італійські кінематографісти побували в Карпатах, на Закарпатті, у Кам'янці-Подільському, Хотині й інших місцях), вирішили змінити Балкани на українські реалії, а невдовзі «в прискореному темпі народився й новий сценарій (за участі відомого грецького сценариста й письменника Нікоса Панайотопулоса), за яким венеціанець везе труну заробітчанина вже до України». Зміна векторів розгортання сюжету виявилась досить успішною і, як стверджує Я. Підгора-Гвядзовський, такий поворот не виглядає штучним, адже він природно й логічно «вписується в реалії сьогодення, де Італія є одним з найбільших ареалів» українських остарбайтерів, яким і був «50-річний маляр Тарас, який загинув на будівництві успішного молодшого брата Ізі, Філо». При цьому відзначимо, що унікальність проєкту «Ізі», котра й привабила як глядачів, так і дистриб'юторів (зокрема американські компанії «Shoreline Entertainment Group» і «Camelot Entertainment», українську «MMD UA», італійську «Tucker film»), полягає в тому, що, з одного боку, авторам вдалось

залучити типові західноєвропейські погляди, а з іншого – достовірно й уміло репрезентувати українську дійсність, «з багатонаціональним колоритом Карпат, де поруч живуть угорці, болгари й навіть китайці, православні та греко-католики». На користь названому фільму й той позитивний факт, що, володіючи універсальною кінематографічною мовою (зрозумілою представникові будь-якого етносу, нації чи країни), творці фільму намагаються тлумачити карколомну мандрівку головного героя «Ізі» як своєрідну подорож «маленької» людини (котра втратила життєві орієнтири, але, долаючи фізіологічні та психологічні муки, перероджується) до самої себе [Підгора-Гвядзовський ЕР-б].

Аналізуючи специфіку копродукції, П. Ілленко відзначає, що кінострічки, що продукують разом з іншими державами, «не підпадають під визначення “національне кіно”, адже в роботі над ними задіяний іноземний складника, а тому, щоби картина спільного виробництва могла отримати підтримку в кожній з країн-учасниць, їй необхідно набути національного статусу в кожній з них. Саме членство в Eurimages – Європейському фонді підтримки спільного виробництва та розповсюдження кінематографічних та аудіовізуальних творів надає фільмам так званий “національний” режим» [Широкова ЕР] й уможливорює «активні заходи щодо підтримки розповсюдження європейських фільмів і збільшення їхньої аудиторії» [Бакальчук 2018, с. 50], зокрема, як вказує П. Сушко (голова підкомітету у сфері кінематографу та реклами Комітету Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики) і «за рахунок обов’язкового прокату «в міжнародній мережі кінотеатрів “Europa Cinemas” та інших, приєднаних до цієї мережі, яких більше тисячі в понад півсотні країн світу» [Сушко ЕР]. Своєю чергою В. Бокальчук вказує, що основними завданнями зазначеної вище кіномережі є «надання технічної та фінансової підтримки кінотеатрам, які зобов’язуються дотримуватися певної квоти демонстрації європейських фільмів». При цьому «лише два українські кінотеатри (Культурний центр «Кінотеатр “Київ”» і кінотеатр «Жовтень») з 2007 року входять до мережі «Europa Cinemas», однак формат цієї участі не передбачає фінансово-технічної підтримки» [Бакальчук 2018, с. 48], до того ж, з 2019 року кінотеатр «Київ» не функціонує.

У контексті наших розмислів щодо переваг копродукції показовим є той факт, що фільм «Ізі» (котрий здобув низку призів на МКФ у Локарно, Монте-Карло, Венеції, Нью-Джерсі («Lighthouse»), зокрема, і Гран-прі 35-го найбільшого форуму італійського кіно за межами Італії («Annecy Cinema Italien»), премію аналітичного журналу італійської кіноіндустрії за найкращий дебютний фільм у конкурсі «Fabrique du Cinema» та приз від молодого журі ювілейного 40-го Фестивалю італійського кіно у Вільрю (Франція) [Фільм ЕР] й, увійшовши за рейтингом найвпливовішої італійської газети «La Repubblica» до десяти найкращих стрічок Італії 2017 року, здобув національну кінопремію «David di Donatello») став копродукцією України та Італії – країн-учасниць Європейської конвенції про спільне кінематографічне виробництво, без чого кінокартина би не відбулася. На переконання О. Щербини, одного з продюсерів вказаного фільму, така міжнародна співпраця комплектування виробничого бюджету з різних джерел дала змогу урізноманітнити сюжетну лінію, використати інтернаціональний акторський склад, цікаві локації, розширити потенціал міжнародних продажів стрічки.

Тоді як співпродюсери Кіара Барбо (компанія «Pilgrim Film») і Массімо Ді Рокко (компанія «Bartleby Film»), розвиваючи думку колеги, зазначили, що нині в Європі близько 99% кінострічок виробляють у копродукції двох і більше країн, а крім того, схарактеризували Україну як гарного партнера, що має значний національний фонд і високопрофесійні виробничі компанії, що багато в чому дозволило створити фільм, виробництво котрого без такої співпраці було би більш дороговартісне. Зі свого боку, М. Осадчий (представник компанії «Pronto Film») переконаний, що, окрім інвестиційного складника, спільне кіновиробництво може бути привабливим для іноземних партнерів саме специфікою вітчизняних локацій, адже з огляду на історію, насичену бурхливими подіями, «через Україну пролягало багато шляхів і кордонів, ліній зіткнення цивілізацій», що й забезпечує українським кінематографістам тісну співпрацю з іноземними кіновиробниками, яким цікаво робити фільми про такі події, випускаючи їх у широкий міжнародний прокат [Підгора-Гвяздовський EP-a].

Розмірковуючи про особисті творчі вподобання та контакти режисерів і кінопідприємців, а ще елементарну комфортність творчості, для прикладу звернемось до, як не дивно, плідної співпраці відомого австрійського постановника й продюсера Ульріха Зайдля та, відповідно, представників компанії «Pronto Film», завдяки зусиллям котрих і відбувались зйомки в Україні значної частини авторської стрічки «Імпорт-експорт», документально точної й підкреслено реалістичної. Відрадно, що, попри полярність оцінок критиків, ця «серйозна робота», як вважає Тобіас Кнібе [Kniebe ER], з унікальним міжнародним акторським складом (у який органічно вписалась українська театральна виконавиця з Миколаєва – Катерина Рак) потрапила як у конкурсний показ Каннського кінофестивалю, так і низки інших престижних кінофорумів (що уможливило її широку дистрибуцію в міжнародному кінопросторі). Прикметно, що, незважаючи на прикрі перипетії фільмовиробництва в Україні австрійської знімальної групи, котрій довелося (зі слів помічника режисера й продюсера К. Пріндінга) зазнати значних фінансових і моральних збитків, потерпаючи як від поведінки місцевого (ужгородського) криміналітету, так і корумпованих поліціантів, дій «донецької мафії», що в доволі «незвичній» (як для іноземців) формі надавала дозвіл на фільмування окремих сцен у межах Єнакієвського металургійного заводу (проплачена натура котрого так і не була використана кінематографістами із суб'єктивних причин) [Грабович EP-б], Ульріх Зайдль, загартований українськими реаліями, знову вдався до співробітництва. Наступною, уже офіційною копродукцією австрійських компаній «Ulrich Zeidl Filmproduktion», «Novotny & Novotny Filmproduktion» та української «Pronto Film» стала дебютна в повнометражному кіно авторська стрічка «Січень – березень» (названа в міжнародному прокаті «Ugly») постановника Юрія Речинського. Однак можливість, а головне, бажання такого фільмування виникли не лише через виробничі контакти австрійських кінематографістів з «Pronto Film», а й завдяки особистому знайомству та відомостям про значні творчі потенції вказаного вище молодого українського режисера, у напівлегальній (як для України) співпраці з котрим іноземні продюсери (серед яких і Клаус Пріндінг, який на той час мешкав у нашій країні) силами компанії «Novotny & Novotny Filmproduktion» створили 2013 року авторський, сповнений одкровення фільм

«Хворісукалюди» («Sickfuckreople») – документальний триптих, присвячений безпритульній молоді, яка, переборовши наркотичну залежність (викликану передовсім необхідністю втечі від дійсності, де панує насильство, злоба, неможливість залишатись у сім'ї), здійснює відчайдушні, сповнені трагізму спроби жити по-новому. Фільм став досить резонансним у світі. Кінокартина з «деградованим нарративом» [Рафальський EP], частково знята Ю. Речинським, «щоби позбутися хворобливих спогадів» [Рецензія EP], на переконання С. Рафальського, «була вироблена з короткометражки режисера <...> та відкрила автору шлях до роботи над фільмами в Європі, а крім того, у контексті проблем бідності та захворюваності наркоманією в Україні, «Хворісукалюди» – більш ніж гостре висловлювання, навіть на той, умовно спокійний чи застійний, час для держави» [Рафальський EP]. Ми ж зі свого боку нагадаємо, що вказана авторська стрічка, отримавши можливість прем'єрного показу в конкурсній програмі документального кінофоруму «Hot Docs» у канадському Торонто та ставши одним із лауреатів Європейського фестивалю незалежного кіно (The European Independent Film Festival: ECU – 14) у Франції, МКФ Центрально-Східної Європи «HumanDOC» (Польща), «Raidance Film Festival» (у Великобританії), найбільшого фестивалю Балкан «Sarajevo Film Festival» у Сараєво, австрійського «Viennale» у Відні, мексиканського «DocsDF» у Мехіко та здобувши право демонстрації в Австрії, не лише забезпечила досить широкі контакти режисера в кінематографічному середовищі, а й зацікавленість кінопідприємців у співпраці на наступному проєкті, надавши можливість обирати свою, власну тему. Отож наступною копродукцією української «Pronto Film» та австрійських компаній «Novotny & Novotny Filmproduction» і «Ulrich Zeidl Filmproduktion» за підтримки Держкіно став уже документально-ігровий авторський фільм Ю. Речинського (котрий до того не мав досвіду співпраці з професійними виконавцями) «Січень – березень», дистриб'ютором якого виступила компанія «Arthouse Traffic». Як і попередня кінострічка Ю. Речинського, соціальна драма «Січень – березень» (у якій одночасно розгортаються дві сюжетні історії, що оповідають як про руйнування людських стосунків, так і особистості самої людини) мала досить резонансну світову прем'єру, зокрема на кінофорумі в Роттердамі («International Film Festival Rotterdam»), тоді як Одеський МКФ уможливив участь цієї копродукції в міжнародній і національній конкурсних програмах, а на австрійському кінофестивалі «Diagonale» операторам Вольфгангу та Себастьяну Талерам дістався приз за найкращу роботу, котра передовсім і притягує увагу глядачів. В унікальному творчому тандемі з режисером вказані оператори презентують глядачеві віртуозно зафільмовані, супроводжувані «атмосферним звукорядом» «вражаючі кадри поля із сухим очеретом, який хилиться під поривами вітру, маленький човен посеред зарослої таким самим очеретом річки, у якому сидить засмучена Марта, що виділяється яскраво-червоною плямою на тлі сепії безтурботного пейзажу, убоге оздоблення криворізької лікарні на контрасті з дорогим дизайнерським, але порожнім і стерильним будинком австрійських героїв, чітко вибудована композиція, колірне кодування кадрів» неймовірно точно відтворюють внутрішній стан героїв, котрі, переживаючи психічний дискомфорт, мало говорять, але багато ридають, кричать або просто мовчать, поки камера довго й уважно розглядає їх. Прикметно, що в розмислах про авторське

кіно молодий режисер (який вкладає у свої роботи частину життєвого досвіду) відзначав, що таке неможливо створювати задля певної аудиторії, тож єдине, що має хвилювати постановника – це дух та атмосфера фільму, а не думки про те, кому продавати катарсис [Рецензія EP].

Мусимо відзначити, що іноді в міркуваннях про копродукцію (принаймні в Україні) виникає враження, що в такому виробничому випадку в натхненній співпраці об'єднуються завзяті однодумці, котрі трудяться швидко, злагоджено, чітко, бо ж начебто в інтернаціональному колективі соромно якось діяти інакше. Однак не в разі «багатостраждального» продукування україно-литовської стрічки «Зрадник» – переможниці Десятого пітчінгу Держкіно. У ній у тривалому (майже шестирічному) процесі виробництва не лише багаторазово змінювали режисерів (від українських дебютанток у прокатному кіно – Анни Гресь, Лесі Калинської, молдовського – Валеріу Жерегі до універсального американського постановника – Марка Гаммонда, здатного успішно фільмувати як неігрові, так й ігрові стрічки, зокрема й авторські), а й докорінно змінювали концепцію твору (попри наявність 70% відзнятого кіноматеріалу), його назву (від «Варіанта Марконі», «Операції Марконі», «Окупації», «Атамана» до «Зрадника») і, зрештою, випустили в прокат України, на жаль, обмеженим числом фільмокопій. Мусимо вказати, що скандальні історії виробництва (із заміною режисерів, звинуваченнями виконавців у сепаратизмі, фінансовими махінаціями тощо) так званих фільмів-«довгобудів» в українських реаліях держзамовлення (чи то пізніше держпідтримки національного кіно) далеко не нові. Проте коли йдеться про такі фільми, як «Казка про гроші» (у режисурі О. Моргунець-Ісаєнко) чи то «Максим Оса» (в остаточній режисурі М. Латика), робота над яким за мотивами коміксу Ігоря Баранька триває з 2013 року, слід врахувати той факт, що вони не є копродукцією, хоч скандали навколо кіновиробничого процесу складно втримати в межах країни-виробника.

Вивчаючи матеріали створення зовсім не історичної (як з'ясувалось на виході в прокат) стрічки (у первинному своєму задумі присвяченої повстанцям Холодного Яру), констатуємо той прикрий факт, що сама історія фільмування цього кінопроєкту (коли молдовському режисерові В. Жерегі довелось навіть звернутися з відкритим листом до членів громадської ради при Держкіно з проханням допомогти вирішити виробничий конфлікт, котрий виник у нього з провини керівництва ПЦ «ІнсайтМедіа» («InSight Media») стосовно нецільового використання коштів з державного бюджету України й, імовірно, підробки продюсерами документів проєкту) здається цікавішою, аніж сама копродукція. Попри суб'єктивність суджень постановника, який, власне, і відзняв дві третини фільмового матеріалу, дозволимо собі навести деякі уривки із вказаного вище листа, у якому вказано, що В. Жерегі був уже третім режисером кінокартини, а його (режисера) «підготовчий період тривав усього 2,5 місяці, у якому малою групою був лише один виїзд на локації – 10 днів». Постановник вказував, що для повноцінного фільмовиробництва не закупували постановочні засоби, витратні матеріали, не шили костюми, не будували декорації, «проби проводили в коридорі, музику не писали, акторам не платили». Тож у режисера резонно виникло запитання щодо

сумнівних «витрат» «майже 1 млн доларів США (за курсом того часу) до знімального періоду», як і решти коштів, оскільки «на знімальний період було витрачено всього 2 млн 64 тисячі грн (258 тисяч доларів). Слід зі смутком констатувати, що такі дії продюсерів (тоді як міжнародний кінопроект спершу створювали «в копродукції України, Молдови й Румунії») «після несподіваної для всіх зупинки виробництва фільму» змусив Молдову (асоційованого члена ЄС) і Румунію – члена Європейського Союзу – покинути проєкт, що аж ніяк не робить копродукцію з Україною привабливою.

Крім того, у вказаному листі режисер (вимагаючи передовсім поваги до професії), повідомляв, що в «актах виконаних робіт по знімальному періоду деяких членів знімальної групи» (попри відмову в підписі самого постановника) змусили (довівши «до критичної необхідності отримання своїх чесно зароблених грошей») підписати документ про те, що великометражний об'єкт «Табір повстанців (Буки)» було «відзнято», як, власне, і таким самим чином «зафільмовані» об'єкти «Залізнична станція», «Ліс», що становило 40% картини. Таким чином, В. Жерегі припускав, що, «звітуючи за знімальні об'єкти» з його первісного сценарію «Окупація» (зрештою переписаного Марком Гаммондом і Зазою Буадзе так, щоби «не було використано жодного реального прізвища, аби не викликати полеміки щодо історичної достовірності» [Грабович ЕР-в]) як «відзняті», продюсер В. Філіппов переслідував таку мету – ввести в оману Держкіно про «неякісний» нібито матеріал і просто списати величезні гроші на «помилково» проведені зйомки дорогих об'єктів. Виявляється, що в такій форс-мажорній ситуації можна дістати підтримку керівництва про списання «неякісного» матеріалу», який потім «не буде ніхто дивитися, оцінювати та перевіряти».

У листі до членів громадської ради при Держкіно обурений режисер (який пішов з проєкту) сповіщав: щоб нагнати корисний метраж для так званої повної фільмової «Одиниці» (а саме 110 хвилин, тобто випуску в прокат повнометражного фільму), продюсери запланували «до створених матеріалів дозняти ще 50 хвилин» сучасних неігрових епізодів, штучно поєднавши постановочний матеріал і псевдодокументальні епізоди, що аж ніяк не допомогли відтворити історичні події в Україні 1920-х років, оскільки «в ім'я порятунку положення продюсерів не можна створювати патріотичне кіно» [Анастасьєва ЕР-а].

Можна по-різному ставитись до листа В. Жерегі, проте на виході «несподівана» картина «Зрадник» (у режисурі вже М. Гаммонда), на переконання І. Грабовича, виявилась такою, що «не має жодного стосунку до первинного задуму, проте є цілком безпрецедентною для українського кінематографу». Критик вказує, що в історії створення фільмів в Україні «складно згадати інший приклад такого оригінального способу порятунку відзнятого кіноматеріалу, якого (невідомо, правда, з яких міркувань) не можна було використовувати за своїм прямим призначенням». Автор артикулює слушну думку про те, що «вся наявна у фільмі “Зрадник” історія про кінорежисера-дисидента Бойка, який фільмує начебто антирадянську стрічку, – ніщо інше, як спроба якось викрутитися з незручного становища». А в підсумку, як стверджує І. Грабович, «українське кіно учергове упустило свій шанс, змарнувавши один з найцікавіших методів оповіді в сучасному кінематографі» (адже стрічок, що розповідають про інші кінотвори, подібних

за структурою до «Зрадника», в історії світового кіномистецтва значна кількість) [Грабович ЕР-в]. При цьому вихід у кінопрокат «Зрадника», на переконання А. Кокотюхи, що хоч і є антивидовищем, проте зовсім не артхаусом, яке слід розглядати як трагедію локального масштабу [Кокотюха ЕР-а].

При аналізі вказаної кінострічки (котрій надано статус «національного» кінопродукту в копродукції) виникає потреба коротко переказати її зміст, що, на жаль, демонструє ігнорування (або незнання) творцями деяких фактів як української історії, так і кіномистецтва зокрема. Отож ідеться про фільмування 1971 року таким собі Юрієм Бойком (попри відсутність показу самого виробничого процесу) на Одеській кіностудії стрічки «Яр» про холодноярських повстанців, у якій постановник (котрий зовсім не має вигляд борця), вирішивши обдурити цензуру, під виглядом історичної картини «про боротьбу чекістів із бандою куркулів» створює стрічку про придушення повстання в Холодному Яру [Кокотюха ЕР-а]. Прикметно, що, розгортаючи сюжет двома векторами, один з яких пов'язаний з таким собі таємничим розслідуванням слухняного до наказів начальства майора КДБ (де цілком антиісторичними здаються наміри кедебістів розправитися з головним героєм, приписавши йому співпрацю з ЦРУ, Моссадом і підготовку теракту, оскільки в 1970-х роках «незгодних», зазвичай, або ув'язнювали за антирадянську пропаганду, або засуджували за кримінальними чи побутовими статтями [Грабович ЕР-в]), а інший – з відповідальним і водночас тривожним процесом перемонтажу кіноматеріалу вдківською випускницею Ольгою (ВДК – Всесоюзний державний інститут кінематографії), яка опиняється на означеній студії за розподілом і котрій (молодій і недосвідченій) з невідомих причин доручають завершити картину «правильно». При цьому автори якось не переймаються вірогідністю того, що зйомки навіть такого фільмового матеріалу в той час були не лише припинені, а й добре аби не знищені. Тож слушною є думка І. Грабовича, котрий називає цей фільм (творці якого не церемоняться з історією) нерелевантним з позиції історії. Ми ж зі свого боку, навіть не спираючись на статтю вказаного критика «“Зрадник” і Невимовне в українському кіно», вкажемо, що достатнього погортати бодай деякі фундаментальні праці з історії українського кіно («Історію українського радянського кіно» у 2-х томах, «Нариси з історії кіномистецтва України» Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, «Історію українського кіно» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського й ін.), щоби стверджувати: не створено (і навіть гіпотетично не могло бути мрій про створення), як пише автор, «у 1970-х роках на жодній кіностудії України жодного фільму, який би нагадував “Яр”». Адже в той час переважно фільмували так звані історико-революційні картини на тему громадянської війни, проте «тоді радянська історія в українському радянському кіно фактично не піддавалася ніякому сумніву і піддаватися не могла». Дослідник точно відзначає, що допустити фільмування проукраїнської кінострічки «із симпатіями до повстанців Холодного Яру на Одеській кіностудії 1971 року – це цілковита фантастика». І. Грабович припускає, що, імовірно, саме з цієї причини автори «Зрадника» й не демонструють глядачеві процес створення картини, «оскільки подібна стрічка була б зупинена на всіх етапах виробництва – починаючи

від написання та утвердження літературного чи режисерського сценарію, закінчуючи переглядом робочого матеріалу. Редактори, художні ради та численні «доброзичливці» згноїли б фільм дуже швидко, він би ніколи не дійшов до перемонтажу». Крім того, творці «Зрадника», навмисне чи ні, ігнорують чи не найбільш трагічну сторінку історії українського кіно – нищення українського поетичного кіно (що був українською моделлю авторського кіно) і що саме на 1971–1972 роки (недбало відтворені в стрічці) припадає пік цього знищення, коли з'являється (перемагаючи на Московському МКФ) і так само зникає в прокаті кінострічка Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». У ній, власне, й «угледіли й офіційне, і почасти неофіційне трактування недавньої української історії, а відтак невмотивованим бачиться перенесення дії стрічки “Зрадник” на Одеську кіностудію (де й сама Одеса презентована кількома невиразними кадрами моря й маяка), оскільки найголовніші тогочасні кіноподії відбувалися в Києві, на кіностудії імені О. Довженка, якою в той час керував легендарний Василь Цвіркунов» [Грабович ЕР-в]. Тож, створюючи в міжнародній копродукції фільм шість років поспіль і розповідаючи в ньому (якось приблизно, без історичної вірогідності, з необов'язковістю сюжетних ліній) фактично «неймовірну» історію, творці презентують глядачеві стрічку, у якій головними є не герої української історії, а недбале кіно про те, як і для чого знімався «Зрадник» [Кокотюха ЕР-а]. Резонно виникає питання, чи такою несподіванкою є вихід цього фільму в обмежений прокат в Україні, чи дійсно іноземні партнери готові (ризикуючи як репутацією, так і коштами) співпрацювати з українськими кіновиробниками?

У контексті наших розмислів про випадковість чи то закономірність творчої співпраці кіновиробників (бодай з різних країн) цікавим видається створення фільму «Межа» («Сіара») – копродукції України, Словаччини й Чехії. На думку Андрія Єрмака, продюсера й засновника компанії «Garnet International Media Group», з майбутньою співпродюсеркою Вандою Адамик-Грицовой, яка поділилась реальною історією (пов'язаною з непростотою ситуацією на україно-словацькому кордоні про не завжди легальний на ньому бізнес) вони перетнулися не навмисне. Проте ідея створення спільного кінопроєкту одразу захопила кіноприємців і спонукала до подальшого виробничого діалогу. Прикметно, що, здобувши підтримку Держкіно України, Міністерства культури Словаччини та Братиславського регіону, Аудіовізуального фонду Словаччини (Audiovizualny fond na Slovensku), словацького суспільного телеканалу RTVS, програми Євросоюзу «Креативна Європа» («Creative Europe»), кінострічка в режисурі Петера Беб'яка (який не лише створив «міцний кримінальний трилер», а й презентував розумне кіно зрозумілою публіці мовою, проблеми котрого близькі свідомим і законослухняним громадянам світу) ще на етапі фільмування «отримала приз конкурсу “Works-in-progress” індустріальної секції “BalticEvent”» XX МКФ у Таллінні. Цікавим у процесі фільмовиробництва (забезпечуваного компаніями «Garnet International Media Group», «RTVS», «Wandal Production», «Home Media Production») є і кастинг українських виконавців (що стали гідними партнерами словацьким артистам), на який (поряд із С. Бакланом, М. Тихомировим, О. Піскуновим, В. Гелясом, Є. Лібезнюком) зовсім не випадково було запрошено актрису Київського

національного академічного Молодого театрі Римму Зюбіну. Менеджери кіно-проєкту відшукали вказану виконавицю в Україні тому, що словацька продюсерка В. Адамик-Грицова захопилась її грою в увінчаній національною кінопремією «Золота дзига» україно-італійській стрічці Т. Ткаченка «Гніздо горлиці» (лауреатки численних нагород на МКФ у Варні, Любліні, Мумбаї, Мангеймі та Гейдельбергу – Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg), котру побачила на Каннському кіноринку, що свідчить про поступову, нехай дуже повільну інтеграцію українського кіно у світовий простір.

Розглядаючи українські фільми в контексті міжкультурного простору, відрадним вважаємо той факт, що світова прем'єра «Межі» відбулась на 52-му МКФ у Карлових Варах, де, на думку продюсера А. Єрмака, талановиті й високопрофесійні українські кінематографісти відчували себе не «бідними родичами», а гідними, рівними учасниками процесу, гордими не лише тому, що побували на престижному кінофорумі, а й тому, з яким кінопродуктом приїхали. Адже для подальшої долі фільму (у дистрибуції) надзвичайно важливим є чимало, здавалось би, «дрібних» деталей: і те, як поведуть себе кінематографісти, які представляють фільм, і яким чином вони дають інтерв'ю, і яким виданням, і в яких готельних умовах мешкають, і на які заходи їх запрошують. Тож, презентуючи фільм «Межа» (що спричинив справжній ажіотаж) у Карлових Варах, де режисер П. Беб'як отримав приз «Кришталевий глобус» за найкращу роботу, українські кіномитці вперше за багато років на цьому форумі дійсно відчували себе хедлайнерами заходу, як, власне, і на численних МКФ світу, зокрема й у Чикаго, Котбусі, Аррасі, а ще на врученні національної кінопремії Словаччини «Сонце в неводі», коли 12-разово номінована стрічка перемогла в шести з них.

Варто відзначити, що свідченням виходу кінокартини (котру номінували від Словаччини на кінопремію «Oscar» американської кіноакадемії в категорії «Найкращий фільм іноземною мовою») у широкий міжнародний прокат стало підписання угоди з британською торговою компанією «Film Republic» (яка є членом Eurora International), адже кіно – це все ж таки бізнес, і його треба продавати, чому значною мірою мала би сприяти українська дистрибуторська компанія «UFD» [Ряпулова ЕР]. Успіху вказаної копродукції, у якій поєднались різні національні традиції (зокрема, надзвичайно важливим є звучання відомої україно-словацької пісні «Гей, соколи» у виконанні популярного гурту «ІМТ Smile») і кінематографічні школи, у словацьких і чеських глядачів складно не позаздрити. Показово, що в рік виходу стрічки на екрани (не в останню чергу завдяки успіху на кінофорумах, увазі ЗМІ) у Словаччині (за дистрибуції «Continental Film») вона стала лідером прокату, зібравши в 71 кінотеатрі лише за шість тижнів демонстрації більше 2 млн доларів, тоді як у Чехії тільки за 21 день – 68 тисяч доларів (при бюджеті 1,3 млн євро). Однак, як це не прикро (хоч і не несподівано), мала абсолютний провал, якщо не забуття, в українському прокаті. Адже фільм хоч і був розписаний прокатниками на показ у 120 кінотеатрах, але поставлений (як і «годиться» в українських кінореаліях) для демонстрації на маловідвідувані денні сеанси з 12.00 до 14.00. До того ж, його часом безпідставно знімали з показу (в Івано-Франківську, Ужгороді, Миколаєві й ін.) уже після першого-другого тижня, навіть при активних переглядах, чому значною мірою «сприяла» українська

дистриб'юторська компанія «UFD»: вона, попри угоду з виробниками, вчасно не надала розклад показів фільму, промопродукції в кінотеатральній мережі регіонів України, висловлюючи хибну думку про те, що подібні фільми можуть бути цікавими тільки вузькій цільовій аудиторії.

У контексті зазначеного прикриття видається і той факт, що подібна невтішна прокатна доля (у результаті фактично недбалого ставлення дистриб'юційної компанії «MMD») спіткала в Україні й копродукцію з італійськими виробниками – «Ізі» (про котру йшлося вище). В Італії в результаті демонстрації в 39 кінотеатрах вона мала box office 265 тисяч доларів, тоді як на батьківщині показаний на 120 екранах фільм зібрав лише 1 млн 700 тисяч грн. Разом з тим резонно виникає запитання: можливо, причина відсутності шаленого попиту в Україні навіть на гідну копродукцію перебуває в іншій площині? Адже в обох названих картинах «Україна постає територією, на яку краще не потрапляти». До того ж, на переконання Андрія Кокотюхи, «через неймовірні пригоди італійця в Україні у випадку «Ізі» та розборок словаків у Словаччині обидва фільми мали успіх по західний бік кордону – й зачепили українців менше, ніж хотіли автори, і точно менше, ніж на те заслуговують стрічки». Письменник акцентує на тому прикритті факті, що в україно-словацькій «Межі» українська сторона відіграє здебільшого пасивну роль, що не на користь фільму. Відомий український літератор зазначає, що «словаки побачили, впізнали й полюбили своїх героїв, хоч за сюжетом вони й антигерої, яких виправдовує бажання захистити родину, тоді як глядачам в Україні ще треба віднайти та зрозуміти свого героя – звичайну впізнавану людину, якій можна довіряти [Кокотюха ЕР-б].

Таким чином, коли йдеться про інтегрування українського кіно в міжнародний культурний простір, слід мати конкретні підтверджувальні тому дії, передовсім, основних «гравців» цього складного й такого важливого для національного кінематографу процесу. Зокрема, у Словаччині фільм «Межа» демонстрували на суспільному телеканалі «RTVS», а за сприяння компанії «Bonton Film» він вийшов на DVD як з україно-словацьким озвученням, так і субтитрований англійською та чеською мовою. Крім того, кінопродукт був поширений за допомогою системи індивідуальної доставки абонентові телевізійних програм і фільмів через цифрову кабельну, супутникову (чи ефірну) телевізійну мережу з мультимедіасервера, а саме VoD-платформи, зокрема й «iTunes Store». Тож сподіватись на швидку інтеграцію українського кіно, принаймні до єврозони, було би помилковим, оскільки наразі бажано було би навчитись інтегрувати його в національний простір, належним чином підготувавши цей зовсім не умовний «простір», у якому знаходяться звичайні українські глядачі.

Щодо фільмування стрічки «Межа» ми вказали, що її створення стало можливим, зокрема, і за сприяння рамкової програми Європейської комісії «Креативна Європа», спрямованої на «підтримку культурного й аудіовізуальних секторів», до якої Україні вдалось долучитись (з підписанням відповідної угоди) ще 2015 року. Залучення нашої країни (за умови повноправного членства) до названої програми, на переконання М. Закусило, дало би унікальну можливість виробникам культурно-мистецького продукту отримати потужну допомогу (передовсім матеріальну) і сприяння в розробці, виробництві, дистриб'юції та промоції аудіовізуального контенту (кінофільмів, телевізійного контенту та відеоігор) через заохочення, приміром, торгових

агентів (sales agents); підтримку транснаціональної дистриб'юції європейських кінострічок з метою подальшого реінвестування в нові, навіть не національні фільми, а також шляхом заохочення прокатної дистриб'юції; онлайн-дистриб'юції; уможливило би допомогу в продукуванні спільних телевізійних проєктів (вироблених щонайменше трьома телерадіокомпаніями з трьох країн-учасниць програми), на яку виділяли би до 50% від загального обсягу коштів, передбачених для реалізації проєкту з максимальною його тривалістю – 30 або 42 (у разі серіальної продукції) місяці.

У статті «Що таке “Креативна Європа” та до чого тут закон про аудіовізуальні послуги?» М. Закусило артикулює думку про те, що повноправне членство України в цій програмі (куди входить 39 країн Європейського Союзу та Східного партнерства) уможливило би реалізацію тренінгового навчання відповідних фахівців за дійсно затребуваними напрямками, а саме: «Менеджмент», «Нові технології», а головне – «Сценарна справа», котра наразі не належним чином організована в нашій країні. Адже, попри двадцятилітнє існування в Україні міжнародного літературного конкурсу романів, п'єс і кіносценаріїв «Коронація слова», де кінодраматурги здобувають нагороди, лише незначну частину сценаріїв-переможців залучають до аудіовізуального виробництва. Крім того, така програма надавала би допомогу у формуванні цільової аудиторії за такими спрямуваннями, як «Кінограмотність» і «Заходи з розширення аудиторії з використанням інноваційних та інтерактивних стратегій і технологій»; сприяла би в проведенні міжнародних конференцій, симпозіумів і кінофестивалів на території нашої країни; здійсненні підтримки в організації європейських майданчиків на ярмарках та аудіовізуальних ринках (як-то, приміром, спеціальний контент-ринок для виробництва копродукції, купування-продажу, фінансування, дистриб'юції розважального контенту «MIP TV» (Marche International des Programmes de Television), міжнародний ринок комунікаційних програм «MIPCOM» (Marche International des Programmes de Communication), найпрестижніші міжнародні кіноринки Каннського та Берлінського кінофорумів). Тобто йдеться про те, що продюсери тих країн, котрі мають повноправне членство в програмі «Креативна Європа», можуть розраховувати на вільний вихід на пітчінги європейських продюсерських форумів, знаходячи там, зокрема, підтримку «Eurimage», сподіватись на підтримку скрипт-докторів у доопрацюванні сценаріїв, розробляти маркетингові стратегії та плани фінансування аудіовізуальних проєктів, навіть проводити акторські кастинги за кордоном.

Розмірковуючи з приводу привабливості можливостей для українського аудіовізуального сектору, які надає «Креативна Європа», не полишаймо поза увагою вислів «якби Україна була повноправним членом цієї програми», адже членство в подібних проєктах передбачає щорічну сплату державою певного внеску до «бюджету ЄС, розмір якого розраховується для кожної країни індивідуально відповідно до певної формули (з урахуванням показників ВВП, кількості населення тощо)». Тож, умовно прийнявши 2015 року нашу країну до програми «Креативна Європа» із символічним вступним внеском у розмірі всього один євро (дія якого поблажливо подовжилася на 2016–2017 роки) було рекомендовано сплатити 2018 року повноцінний вступний членський внесок у розмірі 500 тисяч

євро (тоді як у подальшому сума наступного внеску мала би визначатися в переговорному процесі між Кабінетом Міністрів і Єврокомісією). Однак у державному бюджеті ця сума запланована так і не була (та й не могла бути передбачена), а відповідно, членський внесок виплачений не був, за відсутності якого Україна може розраховувати хіба що на забезпечення діяльності національного бюро вказаної програми. Причин тому було кілька, одною з них стала відсутність дії закону «Про аудіовізуальні медіасервіси» (ухвалення котрого з метою введення європейських стандартів у медійній галузі відповідно до угоди про асоціацію України і ЄС є зобов'язанням української сторони), робота над яким тривала з 2012 року. Зрештою, доопрацьований робочою групою при Комітеті з питань свободи слова та інформаційної політики проєкт таки був внесений наприкінці 2017-го до комітету, зареєстрований його головою за номером 7397, проте й донині залишається «на розгляді».

Прикрим є той факт, що коли ще 2017 року С. Сазовський (на той час співвласник групи компаній «Film.ua Group»), один учасників Українського форуму програми «Creative Europe» (котрий відбувся в межах «Kyiv Media Week») запевнив, що представники бізнесу готові взяти «на себе оплату членського внеску держави». Як виявилось, втілити подібні благі наміри виробників аудіовізуального продукту не є можливим, оскільки «законодавство не дозволяє державним органам приймати кошти від бізнесу (напрямку, через благодійні фонди чи інакше) на оплату членських внесків держави в міжнародних ініціативах», а необхідний закон тим часом кілька років поспіль перебуває «на розгляді». Не менш прикрим є і те, що навіть у разі негайного ухвалення та введення закону «Про аудіовізуальні медіасервіси» скористатись підтримкою програми «Креативна Європа» виробники аудіовізуального продукту в Україні не зможуть, оскільки дія її розрахована лише на сім років – з 2014 до 2020 року, тоді як цивілізованим європейським країнам така допомога була надана. Так, приміром, невеличка Бельгія тільки 2016-го отримала від названої програми (що частково замінила національну) підтримку на суму близько 8,5 млн євро, що були розподілені між 27 продакшн-нама й використані як для виробництва, так і дистриб'юції аудіовізуального продукту (різного за видами й жанрами). Своєю чергою 30 словенських проєктів (а серед найбільш успішні – документальний «Х'юстон, у нас проблема!» («Houston, We Have a Problem»), ігрові – «Нічне життя» («Nightlife»), «Історія кохання» («History of Love») та ін.) і деякі національні компанії (як-то «ITF Design») у проміжку з 2014 до 2016 року здобули допомогу в розмірі 1,4 млн євро як для фільмування, так і розповсюдження продукції. Підтримку від 25 тисяч до 50 тисяч євро мали литовські проєкти, серед яких «Лагідна» в режисурі С. Лозниці, неофіційна (попри участь української компанії «Solar Media Entertainment») для України копродукція Німеччини, Франції, Нідерландів, Литви (вироблена компаніями «Slot Machine», «ARTE France Cinema», «Graniet Film», «Solar Media Entertainment», «Looks Filmproduktionen Gmbh», «Studio Uljana Kim», «Wild at Art») [Зауваження ЕР]. Тож виявляється, коли йшлося про підтримку проєкту «Межа» з боку програми «Креативна Європа», таку надавали Словаччині (як учасниці копродукції), а не Україні.

Узагальнюючи розмисли щодо творчої та економічної вигоди копродукції з українськими кіновиробниками, слушною вважаємо думку О. Першка, котрий вказує: «об'єднання заради спільного успіху» є синтезом зусиль, ресурсів, талантів, тем, що слід розглядати як головний принцип копродукції. Тож саме з метою більш спрощеного пошуку міжнародного партнерства, спільного поля діяльності для «ключових гравців медіабізнесу» [KMW ER] з різних країн світу за підтримки Українського культурного фонду (що уможливило безкоштовну участь українських продюсерів, режисерів, сценаристів у межах програми «Підсилення потужності українського аудіовізуального сектору») «було створено копродукційний івент «KMW CoProduction Meetings» [Першко EP].

Варто нагадати, що заснований 2011 року найбільший медійний міжнародний форум країн Центральної та Східної Європи «Kyiv Media Week» як головна медійна подія в Україні проводиться щорічно, збираючи «сотні учасників з більш ніж 35 країн світу», об'єднуючи «міжнародний ринок контенту» й низку ексклюзивних бізнес-заходів, пов'язаних передовсім з обміном інформацією, як-то Business-to-Business (або B2B). Тоді як «KMW CoProduction Meetings» виступає спеціальною платформою (що складається з презентацій проєктів, дискусій, індивідуальних зустрічей українських та іноземних продюсерів, консультацій) «пошуку партнерів для міжнародної копродукції і поширення інформації про українські проєкти, виробничий і творчий потенціал на міжнародному рівні», останній з яких відбувся наразі у вересні 2019 року в «Hyatt Regency Kyiv».

Прикметно, що оскільки вказаний захід фактично покликаний сприяти «розвитку міжнародної копродукції в Україні», то його організатори подбали, щоби всі міжнародні продюсери, котрі брали участь у форумі, не лише мали багатий досвід міжнародної копродукції, а й були зацікавлені в співпраці саме з Україною, вказує керівниця проєкту Алла Преловська. Так, приміром, на вересневий 2019 року «KMW CoProduction Meetings» запросили телепродюсерку визнаного болгарського продакшену «AGITPROP» Мартічку Божілову, авторські кінострічки котрої – «Любов та інженери», «Не торкайся», «Омлет», «Георгі та метелики», «Палац для народу», «Комарі та інші проблеми» (вироблені в копродукції з грецькими, німецькими, французькими, італійськими, американськими й іншими кінематографістами) не лише здобули відзнаки найпрестижніших міжнародних кінофорумів (зокрема Санденс, Трібека, Берлінський, Каннський, Лондонський, Карловарський, Амстердамський (IDFA)), але й були придбані в чимало країн світу. Сама підприємця не лише демонструє інтерес до міжнародних (як ігрових, так і неігрових) проєктів, а й виявляє готовність співробітничати в копродукції. Продюсерка активно залучає не лише європейських та українських виробників аудіовізуального продукту, але й, співпрацюючи з українськими кіносервісами, уможлиблює фільмування частини спільних проєктів безпосередньо в Україні.

Зацікавленість до співпраці з українськими кіно- й телепродюсерами (котрі би взялися до розробки тематики українського, ізраїльського чи то єврейського культурного спадку в межах історичної або сучасної драми) виявив і Галь Заїд – очільник ізраїльської компанії «Endemol Shine Israel», який спеціалізується на серіальному виробництві. Тоді як голова спільної (Норвегії та США) компанії з девелопменту «Viafilm» Девід Лідер зацікавлений у спільному продукуванні

як комедійних стрічок і драм, так і серіалів вказаного жанру, призначених для поширення телевізійними каналами, а також VoD-платформами й, що важливо, таких, що містять етнічні чи то міфологічні елементи. Своєю чергою Гевін Рідон, представник відділу продажу та копродуктивного виробництва канадійської компанії «Incendo», акцентуючи передовсім на інтересі до контенту, розвинутого «навколо об'єктів інтелектуальної власності», вказав на готовність виробляти спільні з Україною різножанрові телевізійні серіали, однак за умови певної пов'язаності нарративу з Канадою чи то Північною Америкою (що надавало би фінансового потенціалу такій копродукції), віддаючи перевагу проектам з готовим сценарієм «пілотного епізоду та частки фінансування». Певний інтерес до копродукції з українськими кіно- й телевиробниками виявив і член словацької Академії кіно й телебачення Растіслав Шестак (співвласник і продюсер студії «DNA Production»), демонструючи відкритість в розгляді цікавих пропозицій виробництва як фільму, так і телесеріалу, що стосуються жанру кримінальної драми й трилеру.

Підбиваючи підсумки цього підрозділу, вкажемо, що європейські країни тільки з 2007 до 2016 рік створили в копродукції понад 18 тисяч фільмів (де серед ігрових стрічок чи не кожна четверта, що становить 24% від загальної кількості кінопродуктів, була продуктом міжнародного співробітництва), тож українським виробникам за підтримки правової бази держави слід активно долучатись до такого процесу. Проте українським кіно- й телевиробникам слід бути свідомими того, що не кожний закордонний проєкт, у який вкладають кошти, автоматично набуває статусу міжнародної копродукції: у цьому процесі важливу роль мають відігравати різноманітні інституції, котрі шляхом оформлення відповідних документів, здійснюють регулювання в аудіовізуальному секторі. До того ж кінострічки, створені в копродукції (авторські не виняток), зазвичай, розраховують на допомогу держави, виборюючи в такий спосіб одночасне набуття «національного» статусу в кількох країнах, що є учасницями спільного проєкту. Крім того, у європейських країнах продюсери, беручись до продукування міжнародного аудіовізуального проєкту, вдаються по допомогу до численних локальних, національних, регіональних, міжнародних фондів, програм, зокрема Європейського фонду спільного виробництва і дистриб'юції – Eurimages (про який ішлося вище), а ще намагаються скористатися можливостями підтримки багатобічного об'єднаного фільмовиробництва Європейською конвенцією про спільне кінематографічне виробництво – єдиної міжнародної угоди, що регламентує копродукцію. Дія цієї угоди поширюється на всі держави Європи, зокрема й Україну (проте статус копродукції фільм набуває за умови співпраці щонайменше трьох країн-підписанток Конвенції), при цьому відповідно до визначення, вказаного в Статті 3, «кінематографічним твором» «вважають твір будь-якої тривалості чи твір на будь-якому носії, зокрема художні кінематографічні твори, мультиплікаційні та документальні фільми, який відповідає положенням, що регулюють кіновиробництво і є чинними на території кожної з відповідних Сторін, та призначений для демонстрування в кінотеатрах». Коли ж ідеться про підтримку копродукції з боку вказаної Конвенції, слід враховувати, що відповідно до Статті 4 «європейські кінематографічні твори, котрі створено як продукти багатостороннього виробництва і які

підпадають під сферу застосування цієї Конвенції, мають пільги, надані національним фільмам законодавчими та регулятивними положеннями, чинними на території кожної зі Сторін цієї Конвенції, які брали участь у відповідному спільному виробництві» [Конвенція ЕР]. Це означає, що основною перевагою участі країн у вказаній Конвенції є надання проектам спільного виробництва статусу «національного» в країнах співпродюсування, що дозволяє претендувати на гранти центрів кіно та локальних і регіональних фондів тощо.

Згідно зі Статтею 6 при багатосторонньому виробництві копродукту «мінімальний внесок не може бути менше 10%, а максимальний не може перевищувати 70% загальної собівартості кінематографічного твору». При цьому якщо мінімальний внесок становить менше 20%, то відповідна Сторона може вжити заходів, щоб обмежити або заборонити доступ до національних програм підтримки виробництва [Конвенція ЕР]. Прикметно, що до міжнародного кінопроєкту можуть бути залучені продюсери навіть з тих країн, з котрими не було підписано вказану вище Конвенцію, тоді як їх внесок до бюджету стрічки не повинен становити більше 30% затрат на виробництво.

Українським кіновиробникам, задіяним у виробництві копродукції, слід також враховувати той факт, що відповідно до Статті 15 Європейської конвенції про спільне кінематографічне виробництво, якщо «якщо співвиробники не вирішать інакше, то на міжнародних фестивалях кінематографічні твори спільного виробництва демонструє Сторона, на території якої розташований співвиробник з найбільшою участю, або якщо фінансова участь однакова, Сторона, яка надала режисера-постановника» [Конвенція ЕР].

Своєю чергою Угода про культурне, науково-технічне співробітництво між Урядом України та Урядом Французької Республіки (підписана ще 1995 року) також надає підтримку українським продюсерам у продукуванні міжнародних проєктів, де відповідно до Статті 7 існує домовленість про «зміцнення співробітництва в галузі кінематографії, зокрема шляхом проведення зустрічей між спеціалістами та митцями двох держав, заходів у галузі кіно, таких як фестивалі або ретроспективи, а також шляхом спільних кіно постановок і підготовки кадрів» [Угода ЕР-а].

При цьому дія положень Угоди 2019 року «Про спільне виробництво аудіовізуальних творів між Кабінетом Міністрів України та Урядом Канади» (де відповідно до Статті 1 «аудіовізуальним твором» вважають «фільм, телевізійний, та/або відеотвір на будь-якому існуючому носії або тому, що буде створено, для будь-якої платформи дистрибуції та призначений для перегляду» [Угода ЕР-б]) може забезпечити продюсерам передумови для створення спільних українсько-канадських аудіовізуальних творів, «розширити можливості просування українських креативних індустрій, зокрема, аудіовізуальних творів шляхом постійного обміну та міжкультурного діалогу між країнами, участі українських виробників аудіовізуальних творів у міжнародних кінопроєктах, а також популяризації українського мистецтва за кордоном» і, полегшивши процес міжнародної співпраці, дасть можливість українським кінопідприємцям створювати фільми в офіційній копродукції [Україна ЕР-а]. Проте слід врахувати й той факт, що в разі підписання країнами такої двосторонньої угоди (як-то Україна – Франція, Україна – Канада), а також ратифікації Європейської конвенції про спільне кінематографічне

виробництво, у співпраці над копродукцією продюсери мають спиратися на статті вказаної Конвенції, а не Угоди із Францією та Канадою.

Щодо місця української копродукції в зміцненні міжкультурних відносин шляхом міжнародної дистрибуції варто вказати, що в проміжку 2010–2015 роки близько 39,5% усіх копродукційних проєктів, знятих за участі європейських кінопартнерів, «спершу опинились у прокаті тих країнах, котрі або не були задіяні в спільному кіновиробництві, або таких, що не є членами Європейського Союзу. Так, наприклад, більше 50% кінопродукції, створеної в «партнерстві з німецькими продюсерами, вийшло в прокат за межами ЄС раніше, ніж у самій Німеччині» [KMW ER]. Тож українським продюсерам, задіяним у копродукції, слід прагнути до такого успіху (і в глядачів, і в критиків), котрий здобув, приміром, міжнародний проєкт Швеції, Данії, Німеччини та Норвегії (де було задіяно цілу низку компаній-виробників «Danmarks Radio» (DR), «Det Danske Filminstitut», «Film i Väst», «Filmpool Stockholm Mälardalen», «Nordisk Film & TV-Fond», «Sveriges Television» (SVT), «Swedish Film Institute», «TV2», «Norge, Yellow Bird Films», «ZDF Enterprises») – детективний авторський трилер «Дівчина з татуванням дракона» (режисер Нілс Арден Оплев). Він здобув нагороду Британської академії телебачення та кіномистецтва «BAFTA» як найкраща неангломова стрічка, престижні британські відзнаки «Empire Awards» («Імперія») найкращому трилеру та виконавиці, офіційні національні кінонагороди Швеції «Guldbaggen» («Золотий жук») – найкращому фільму (продюсерові Сьорену Стермозе), виконавиці (Нумі Рапас), приз глядацьких симпатій (режисерові), премію Міжнародної академії преси «Satellite Awards» (“Супутник”) найкращим актрисі та фільмові іноземною мовою, премію «Акторський прорив» онлайн-критиків Нью-Йорка («New York Film Critics Online Award» – NYFCO), винагороду «Houston Film Critics Society» (Товариства кінокритиків Х'юстона) за найкращу іноземну картину, приз глядацьких симпатій МКФ у Каліфорнії «Palm Springs International Film Festival» – PSIFF.

Прикметно, що триумф європейської копродукції (з кошторисом 13 млн доларів і бокс-офісом 104 млн доларів) підштовхнув продюсерів до фільмування «однойменної американської» кіноверсії (що також стала спільним проєктом США, Швеції, Великобританії, Німеччини) роману «Чоловіки, які ненавидять жінок» шведського літератора й журналіста Стінга Ларссона, що при бюджеті 90 млн доларів здобула шалений успіх й у європейських глядачів, зібравши в прокаті 160 млн доларів.

Не менш успішними можна назвати й інші, створені в копродукції фільми, що увінчані численними нагородами, здобули широке міжнародне визнання і можуть слугувати взірцем інтернаціональної співпраці, серед них: «Тоні Ердманн» режисерки Марен Аде (копродукція, з бюджетом 3 млн євро та зборами 18,8 млн доларів, компаній, інституцій і міжнародних програм Німеччини, Австрії, Монако, Румунії, Франції, Швейцарії («Komplizen Film», «Coop99 Filmproduktion», «KNM», «Missing Link Films», «MonkeyBoy», «HiFilm, Südwestrundfunk», «Westdeutscher Rundfunk», «ARTE», «Eurimages», «Österreichisches Filminstitut»); «Транзит» у режисурі Крістіана Петцольда (спільний проєкт Німеччини та Франції, екранізації однойменного автобіографічного роману Анни Зегерс); авторська чорнобіла драма «Три дні з Ромі Шнайдер» або «Три дні в Кібероні» режисерки Емілі Атеф (продукт міжнародної співпраці Німеччини, Австрії, Франції, переможець,

прем'єра якого відбулась на 68-му МКФ у Берліні, у семи номінаціях найвищої національної нагороди Німецької кіноакадемії «German Film Awards», володар Європейського кінопризу («Europäischer Filmpreis») кращому композиторові – Крістоф Кайзер, Джуліан Маас) у дистриб'юції компанії «Arthouse Traffic» й ін. [KMW ER].

У контексті наших розмислів щодо «принад» копродукції для українських кіновиробників виникає потреба ще раз нагадати про її дистриб'юцію й, до того ж, не лише в Україні. З огляду на це слушними є міркування С. Слепака, котрий у роботі «Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір» вказує, що «формування європейської ідентичності в українському суспільстві та посилення співпраці з європейськими інституціями» в кінематографічній галузі сприяли би її співучасті в підпрограмі «Media» проєкту ЄС «Creative Europe» (про що йшлося вище), а це відповідно зумовить зміцнення «європейського аудіовізуального сектора» у відтворенні культурної ідентичності та спадщини; розширення «обігу європейських аудіовізуальних робіт усередині Євросоюзу й поза його межами; посилення «конкурентоспроможності європейського аудіовізуального сектора» шляхом надання преференцій у фінансуванні. Дослідник зосереджує увагу на тому, що українським виробникам недостатньо бути зайнятими в міжнародній копродукції з розрахунку, що вона вийде в міжнародний прокат, оскільки такі стрічки необхідно широко демонструвати й у себе на батьківщині, чому значною мірою сприяла би програма «Еуропа Сінемас», що входить до проєкту «Media» Європейського Союзу. Вона популяризує «європейське кіно шляхом фінансової та матеріально-технічної підтримки тих мереж кінотеатрів, що зобов'язуються дотримуватись певної квоти демонстрації європейських фільмів», охоплюючи в 50 країнах світу близько 700 незалежних кінотеатрів. Тобто участь у такій програмі дозволяє кінотеатрам отримувати допомогу в демонстрації європейської фільмової продукції, розвитку матеріально-технічної бази, заохоченні «використання цифрових кінотехнологій». Однак в Україні, як це не прикро, із цією програмою співпрацює тільки один київський кінотеатр «Жовтень», котрому за результатами оцінки звіту й «статистичних даних з прокату французького кіно та фільмів країн ЄС за 2007–2008 роки» надали грант у розмірі 10 тисяч євро [Слепак EP-6].

Отже, розглянувши оптимальні й взаємовигідні можливості фільмовиробництва (як економічні, так і творчі) у контексті міжкультурного співробітництва (а досліджувати це питання ми почали раніше [Погребняк 2014-з]), доходимо висновку, що розвиток українського кінематографу за підтримки різноманітних іноземних фондів, міжнародних програм і творених методом копродукції вкотре потрапляє в замкнуте коло та впирається в проблему їх обмеженої демонстрації саме в Україні, штучного, часом не обґрунтованого гальмування руху до глядача. Невтішна доля спіткає і ту якісну українську копродукцію (й авторську зокрема), що здобуває численні нагороди на престижних міжнародних кінофестивалях, стає лідером прокату в країнах, котрі виступили партнерами спільного фільмовиробництва, проте наразі не отримує ані належної державної, ані міжнародної підтримки в її демонстрації у вітчизняних кінотеатрах і просуванні в поруйнованій кімережі.

4.4. Авторські фільми в міжнародному фестивальному просторі

Сьогодні функціонування кінофестивалів, зокрема міжнародних, перетворилося на важливий складник соціально-культурного й мистецького життя багатьох держав світу, а це своєю чергою актуалізувало формування цілої низки новітніх моделей їх організації, проведення, фінансування, налагодження дієвих механізмів та інструментів взаємодії з органами управління культурою, громадськими організаціями, потенційними спонсорами й меценатами, засобами масової інформації тощо. Примітним є і той факт, що нині спостерігається специфічний процес стрімкого переформатування фестивальної аудиторії, до складу якої входить усе більше вибагливої і водночас освіченої публіки, глядачі з високим рівнем інтелекту, художнім смаком, естетичними вподобаннями та, як наслідок, високим ступенем вибірковості й вимогливості до екранного продукту. Разом з тим, міжнародні кінофестивалі, що посідають значне місце в процесі налагодження єдиного культурного простору між країнами, є унікальною можливістю співвіднести країну або особистість (не віддільну «від практики, сукупності усвідомлених чи спонтанних практик нації, етносу» [Богуцький... 2013, с. 172 нова]) конкретного автора-митця (спроможного вести міжнародний діалог, формуючи оптимальну модель кроскультурних відносин) зі світом, побачити своє відображення в його картинах, «зрозуміти, за кого тебе приймають, утвердитись або отримати ляпаса» [Маслобойщиков 1997, с. 5]. А крім того, кінофестивалі виступають важливим складником «культурної дипломатії», що, на думку української культурологині О. Овчарук, є «одним із визначальних факторів, що сприяє забезпеченню державних інтересів», з одного боку, будучи продуктом, з іншого – своєрідним «механізмом забезпечення функціонування зовнішньополітичних інструментів, оскільки, її не просто застосовують на всіх рівнях – вона має унікальну здатність формувати думку світової громадськості щодо культури певної держави, її національних культурних традицій і загалом культурних стратегій розвитку». У роботі «Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект» дослідниця доводить, що «саме культурна дипломатія як державна політика у сфері культури має сприяти реалізації різноманітних інформаційних, історико-культурних і просвітницьких проєктів, спрямованих на формування громадянської позиції та національної ідентичності» [Овчарук 2019, с. 67].

Нагадаємо, що термін «фестиваль» походить з латинського слова «festivus» й означає «святковий». Схоже тлумачення відшукаємо й у французькому перекладі «festival – проведення яскравого масового свята демонстрації різноманітних досягнень на теренах музичного, театрального, кінематографічного, естрадно-циркового мистецтва, що має чітко визначені номінації, у яких у той чи інший спосіб знаходять своє відображення природні особливості різних видів мистецтва [Кино 1986, с. 261].

Своєю чергою Д. Зубенко в статті «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні» вказує, що «латинські поняття “feast” та “festival” спочатку були тотожними й означали буквально «свято». З часом «feast» закріпилося за релігійними святами, а «festival» набуло сучасного значення, зберігши обов’язковий елемент святковості й урочистості [Зубенко EP]. Водночас варта уваги й думка

Л. Бабушки, яка в роботі «Фестивація як глобальна технологізація свята: філософсько-культурологічний аналіз» зазначає: «традиційне свято має систему чітких норм і правил, які регулюють коди святкового ритуалу та визначають межі допустимого й неприпустимого». Авторка вказує, що «коди поділяються на дві групи: як обов'язкові (подієво-акційні, просторово-часові, рольові, комунікативні, емоційні, ігрові), поза котрих неможлива реалізація святкової події, а також додаткові (кольорово-світлові, музичні, атрибутивні, спортивні, кулінарні), що допомагають посилити емоційний вплив на учасників святкової події». Дослідниця переконана, що протягом тривалого часу «свято безперестанку розвивається і, найголовніше, трансформується», вбираючи в себе всі особливості конкретної історичної епохи й певною мірою підлаштовується під неї, а «його особливість полягає в тому, що воно не “ламається”, а лише плавно приймає необхідне положення, залишаючись гармонійним усередині свого часу та його дзеркальним відображенням» [Бабушка 2016, с. 14–15]. Водночас Д. Зубенко доводить, що «фестиваль відрізняється від свята як такого, по-перше, обов'язковою присутністю тематики і, по-друге, наявністю певного суб'єкта-організатора, одного або декількох (якщо для свята підставою можуть бути традиції, пам'ятні дати тощо). Отже, фестиваль, як вважає дослідниця, «можна визначити як організований захід з елементом святковості, що має визначену тематику (одну або декілька)» [Зубенко ЕР]. Погодившись із міркуваннями авторки, додамо, що варто наголосити ще й на важливості національних і міжнародних оглядів досягнень мистецтва, а також на намаганні демонструвати на кінофестивалі твори конкретної тематичної спрямованості чи доробок відомих діячів кіномистецтва. Такі різновиди фестивального руху мають численні назви, як-то: «огляд», «декада», «тиждень», «цикл» і виконують як комунікативну, так й інформаційну функції, адже, на переконання Л. Казачкової, кінофорум «несе аудиторії інформацію найширшого плану: історичну, моральну, психологічну, соціальну, економічну, наукову, але порівняно з іншими видами мистецтв відображає дійсність із найбільшою реалістичністю і наочністю. Кіно є найбільш точною копією дійсності, фотографічно точного зображення на екрані, сприймається як фрагмент самого життя» [Казачкова 2014, с. 229].

Цікавими видаються нам і міркування молодої української культурологині Я. Грановської, котра в роботі «Кінофестиваль як соціокультурний феномен» доходить висновку, 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 вказує, що коли йдеться про можливість 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 дистриб'юторам, що розповсюджуватимуть певний кінопродукт у світовому прокаті, а отже, кошти, затрачені на виробництво, хоча би частково повернуться виробникам» [Грановська 2019-б, с. 120]. Крім того, показово, що багатократна реалізація художньо-мистецьких акцій у межах кінофестивалю можлива завдяки введенню в процес міжнародного фестивального руху креативних продуктів культурного труда, що виступають

тими найважливішими складниками в умовах ринкової економіки (а саме фази збереження благ культури), які сприяють формуванню і збереженню національної спадщини країни. Адже кінофестивалі володіють не лише значним соціальним, але й економічним потенціалом, завдяки чому можуть приносити певну вигоду не лише безпосереднім організаторам, а й тим містам, регіонам, де їх проводять.

Отож міжнародні кінофестивалі, 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 максимально 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 віддзеркалювати основні принципи й цінності в культурному житті на міждержавному, національному та місцевому рівнях [Карлова 2011, с. 203]. Цей факт уточнює Т. Кохан у роботі «Кінофестиваль в контексті функціональності мистецтва», відзначаючи, що свого часу значний успіх на різних міжнародних кінофестивалях, безперечно, талановитих кінострічок «Летять журавлі», «Балада про солдата», «Доля людини», «Вірність», «Сходження» засвідчив принаймні такі важливі моменти, як: міжнародне визнання високого художнього рівня цих кінотворів, що фактично примушували західноєвропейських та американських фахівців оцінювати їх як блискучий мистецький феномен, відсуваючи на другий план ідеологічне підґрунтя радянського кіно; подруге, кінофестивалі демонстрували відкритість його учасників до тематики, актуальної для певної країни. Дослідник вказує, що країни Західної Європи та США й інші регіони, де проходили фестивалі, толерантно сприймали розробку воєнної тематики радянськими кіномитцями, адже саме яскраві образні рішення цих фільмів визначили їх місце в історії світового кіномистецтва.

Розвиваючи свої міркування, автор доводить, що специфіка прояву ідеологічної та політичної функції була яскраво продемонстрована 2004 року, коли «Золотою пальмовою гілкою» відзначили публіцистичну картину американського режисера М. Мура «Фаренгейт 9/11». Підсумовуючи думку, учений зазначає, що в такому випадку спрацювало зовсім інше, а саме: ідеологічна спрямованість вказаного фільму, постановник якого мав чітку ідеологічну позицію щодо тактики «боротьби з тероризмом» [Кохан Т. 2009, с. 105]. У контексті сказаного цікавим видається і той факт, що іноді навіть щире прагнення організаторів кінофорумів триматись подалі від політики не може стати на перешкоді перетворенню кінопоказу на своєрідний політичний рупор, як, приміром, сталося 1968 року в Канах. Адже саме тоді, коли Франція була охоплена резонансними студентськими акціями, спрямованими проти політики Міністерства культури, очолюваного Андре Мальро, молоді режисери-автори (Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Лелуш, Л. Маль, Р. Поланскі й ін.), підтримавши вимоги протестувальників, вирішили відкликати свої кінострічки з конкурсу, що призвело до відміни міжнародного

кінопоказу. Цій події Клод Лелуш присвятив один з розділів («Буря на Круазетт») своєї біографічної книги «Улюбленець долі» із циклу «Моє ХХ століття».

Як вияв політики Каннського фестивалю слід розглядати й прийняття його організаторами 1970 року досить несподіваного рішення про заборону включення в програму форуму японських і радянських кінокартин. На думку А. Плахова, чи не найсумнішим є підпорядкування мистецтва політичній кон'юктурі. Адже в Каннах іноді (як виняток) здобували перемогу політичні стрічки, тоді як на фестивалі 2018 року запанувала гендерна політика, котра, на жаль, скомпрометувала себе такими доволі слабкими в художньому плані фільмами як, приміром, воєнна драма «Дівчата сонця» (французької сценаристки, продюсерки, режисерки й актриси Єви Хассон), котра попри важливість тематики (а йшлося про жіночий загін курдського ополчення, що бореться з терористами Ісламської держави), хибувала поверховістю та численними штампами в зображенні як війни, так і героїв. Проте директорів Інституту Люм'єр і генеральному директору Каннського кінофоруму Тьєрі Фремо все ж таки довелось підписати декларацію про фактичне введення квот на участь у конкурсі жінок-режисерок [Плахов ЭР-б].

Часом перевантаженим соціально-політичною тематикою видається і Берлінський кінофестиваль, котрий у момент створення і був «покликаний відобразити політичні пріоритети західного світу повоєнної доби», слугуючи «своєрідною вітриною вільного світу» в розділеному навпіл місті. Тоді як нині, на переконання Л. Новікової, міжнародний фестивальний рух «продовжує відігравати помітну роль у політичному житті світу. Одним з найпоширеніших варіантів є підтримка кіномитців, які стають жертвами політичних утисків». Авторка вказує, що на «цьому терені значна кількість кінооглядів взаємодіє з міжнародними організаціями, передусім Amnesty International». Мистецтвознавиця наводить яскравий приклад того, коли солідаризацією «зусиль десятків світових кінофестивалів, включно із Венеційським, Берлінським і Каннським, стала боротьба за звільнення з російського ув'язнення» українського режисера Олега Сенцова [Новікова 2020, с. 99].

У контексті наших розмислів варто наголосити на ще одній важливій складовій кінофестивалю – пізнавальній, розглядаючи пізнання як таку творчу діяльність й учасників, і глядачів кінофоруму, що спрямована на отримання достовірних знань про відтворювану в екранному творі картину світу, образ світу. Таким чином, варто зробити висновки, 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 багатфункціональності 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, котрі 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 з провідними критиками й фахівцями кінематографічної галузі; забезпечувати розширення, поглиблення та зміцнення професійних й 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 з 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 [Периль 2017, с. 26].

Вважаємо за необхідне нагадати, що кінопокази, котрі досить віддалено нагадували сучасні кінофестивалі (як своєрідні творчі змагання і спеціальні «фахові оглядини» [Першко 1997, с. 10]), супроводжували кінематограф чи не з перших десятиліть його існування. Досліджуючи витoki фестивального руху, Я. Грановська вказує, що «вже в перші десятиліття існування кіно як видовища виникла потреба фахової оцінки фільмів загалом і зокрема аналізу роботи творців кінострічки». Дослідниця висловлює досить сміливе припущення, що, імовірно, підвалини «фахових оглядин» кінострічок заклав американський президент Томас Вілсон, за розпорядженням якого 1915 року в Білому домі під час одного із засідань влаштували перегляд фільму «Народження нації» Д. У. Гріффіта». Крім того, авторка слушно відзначає, що певне підґрунтя становлення кінофорумів слід шукати й у функціонуванні «кіноклубів, а також у просвітницькій діяльності тих художньо-мистецьких спільнот, що, зорганізувавшись у 1920-х роках у деяких містах Північної Америки, Європи й Південної Африки, згуртувались навколо проблем кіно. Таким, приміром, виявився французький кіноклуб “Стара голуб’ятня”, де силами кінокритика (і головного редактора часопису “Cinea”), режисера й директора театру “В’є-Коломб’є” Жана Тедеско 1924 року було облаштовано спеціальну глядну залу для демонстрації експериментальних, високохудожніх, проте некомерційних фільмів, презентованих майстрами авангарду, котрими, власне, і будуть закладені підвалини авторського кінематографу». У роботі «До питання витоків кінофестивального руху» Я. Грановська, характеризуючи сутнісні ознаки кінофоруму, артикулює думку про те, що, скориставшись досвідом основоположника кінотеорії Річчото Канудо, кінотеоретика й режисера Луї Деллюка в організації клубів експериментального кіно (що згодом, наприкінці 1950-х років стануть називати авторським), а саме «Любителів сьомого мистецтва», Ж. Тедеско «влаштовує в “Старій голуб’ятні” так звані “П’ятниці сьомого мистецтва”, на які охоче збиралися як пересічні шанувальники кіно, представники

культурно-мистецького середовища, так і, звичайно, кінематографісти» [Грановська 2019-а, с. 176]. Вкажемо, що вже наприкінці 1920-х років тільки у Франції таких клубів було більше двадцяти (як-то: «Око Парижа», «Друзі Спартака», «Студія 28-го року» й ін.), мережа експериментальних кіноклубів сформувалась і на теренах Великобританії, Бельгії, Німеччини, Нідерландів і США.

Своєю чергою М. Ямпольський, досліджуючи особливості французького кінематографу першої половини минулого століття, зазначає, що функціонування в Парижі «пілотного», експериментального кінотеатру й водночас кіноклубу «Стара голуб'ятня» згодом уможливило здійснення демонстрації некомерційних фільмів на Виставці декоративних мистецтв 1925 року, а за тим сприяло й виникненню 1926 року елітного кіноклубу «Студії урсулінок», котрому судилося стати осередком новаторського кіномистецтва. Досить важливим є і той факт, що на теренах видання «Sinea-Cine Pur Tus» і вказаного кінотеатру-клубу було розгорнуто активну діяльність щодо створення Міжнародного кіноклубу з метою об'єднання прогресивних творців кіно з усього світу. На користь тому був й опублікований Ж. Тедеско маніфест, котрий посприяв організації Конгресу незалежних кінематографістів, що відбувся 1929 року в містечку Ла Сараз у Швейцарії [История 1988, с. 231] і на якому були присутні кінематографісти й представники кіноклубів з двадцяти чотирьох країн світу, зокрема критик Леон Мусінак і митці французького авангарду: Жермен Дюлак, Жан Ренуар, Альберто Кавальканти, Ман Рей; британського: Айвор Монте, Джек Айзекс; німецького: Вальтер Руттманн, Ханс Ріхтер; радянського: Сергій Ейзенштейн, Едуард Тіссе й інших країн. Метою вказаного конгресу було незалежне виробництво та поширення фільмів через створення Міжнародної асоціації незалежного кіно зі штаб-квартирою в Женеві. Організація мала забезпечувати постійний зв'язок між кіноклубами й спорідненими товариствами та розширювати сферу їх діяльності, а також ініціювати створення Міжнародного акціонерного товариства незалежного кіно зі штаб-квартирою в Парижі. Проте початок звукового фільмовиробництва вніс свої корективи в діяльність вказаного об'єднання.

Своєю чергою у Великобританії одне з перших кінотовариств організували в Лондоні 1925 року, на базі котрого демонстрували фільми, заборонені цензурою з політичних міркувань для показу в деяких країнах Європи. Лондонський клуб шанувальників кіно очолювали визначні письменники й громадські діячі Бернард Шоу та Герберт Уеллс. Отже, європейські кіноклуби давали можливість показувати нові стрічки й стали культурно-мистецьким майданчиком для обговорення ідей і проблем кіномистецтва, художньо-тематичного спрямування, основних тенденцій його розвитку, режисерських прийомів, рівня акторської майстерності тощо. Показово, що наступною сходинкою в логічному ланцюгу функціонування кінематографічних товариств ставали спеціальні (протягом кількох днів) кінопокази як окремої частини просвітницької кураторської програми [История ЭР].

Невдовзі у Венеції 1932 року проходить перший, мовити б, офіційний міжнародний кінофестиваль, зініційований (за однією з версій) Беніто Муссоліні, котрий, «захоплюючись кіномистецтвом», розглядав кінофорум як важливий «засіб промоції фашистської влади» [Новікова 2020, с. 97]. Кіноогляд відбувся в межах

18-го Венеційського бієнале мистецтв (художньої виставки, що заснована 1895 року й проходить раз на два роки – Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica) з метою як широкої популяризації італійських кінотворів (презентованих з усіх регіонів країни в одному місці), так і розвитку туристичної індустрії та готельного бізнесу, а крім того, захід «мав виразні ознаки геополітичного проекту, про що свідчила потужна підтримка, надана йому фашистським урядом Італії» [Новікова 2020, с. 97].

Тогочасний Венеційський фестиваль (котрий за іншою версією зініціював генеральний секретар бієнале Антоніо Маріані) відкрили на острові Лідо 6 серпня 1932 року фільмом режисера Рубена Мамуляна «Доктор Джекіл і містер Хайд». Безперечно, означений кінофорум відбувся за підтримки впливових осіб, передовсім бізнесмена й політика графа Джузеппе Вольпі ді Місурата, який був ще і його першим президентом, а серед гостей свята кіно – переважно аристократичної публіки, були здебільшого друзі та приятелі графа, для яких влаштували розкішні бали, костюмовані прийоми, маскаради тощо. Показово, що серед кінотворів, представлених на першому Венеційському кінофестивалі (котрий нині є одним з провідних кінофорумів світового рівня), був і фільм українського режисера О. Довженка «Земля», якому надали свідоцтво про участь, оскільки на той час на такому заході ще не присуджували нагород.

Другим за віком кінофорумом слід вважати Московський МКФ, що був створений (як альтернатива Венеційському бієнале) під патронатом Й. Сталіна, пропонуючи «світовій спільноті позитивний образ» його диктатури [Новікова 2020, с. 97] і вперше відбувся 1935 року, маючи тоді ще назву Радянський міжнародний кінофестиваль. У довоєнний період, коли «почала здійснюватися нова хвиля масових політичних репресій» [Новікова 2020, с. 97], кіноогляд (головою журі якого був Сергій Ейзенштейн) відкрився кінострічкою братів С. і Г. Васильєвих «Чапаєв» (яка й здобула головний приз) і відбувся лише один раз, а вже відновившись 1959 року, в усі «періоди своєї діяльності <...> перебував під пильним контролем радянських, а потім російських спецслужб. Зокрема, архіви КДБ містять чимало документів про кінофорум» [Новікова 2020, с. 97].

У віковій категорії кінофестивалів Каннський (нині найбільший у світі) посідає третє місце, адже точкою відліку історії цього кінофоруму служить 1936 рік, коли представники демократичних сил західноєвропейських країн, відвідавши Венеційський кіноогляд, були обурені впливом фашистських урядів Італії та Німеччини як на конкурсний добір фільмів, так і рішення журі. Тож міністр освіти Франції Жан Зай зініціював проведення альтернативного міжнародного кінофестивалю в Каннах, підготовка якого розтягнулась майже на три роки, а прем'єра була призначена (за головуванням у журі кіновинахідника Луї Люм'єра) на 1 вересня 1939 року. Проте фестиваль, метою якого було сприяти розвитку кіномистецтва й духу співробітництва між країнами-кіновиробниками (і який мав би тривати ще 20 днів), попри гучне відкриття, так і не відбувся: на заваді тому стала Друга світова війна. На повну силу форум став функціонувати лише сім років потому, відкрившись 20 вересня 1946-го документальним радянським фільмом «Берлін» Ю. Райзмана. Однак ця подія відбувалась ще не в Палаці фестивалів (котрий буде введений в експлуатацію тільки 1949 року), а в приміщенні одного

з розкішних каннських казино. Прикметно, що відновленню кінопоказу в Каннах (попри складну економічну ситуацію і кризу у французькій кіноіндустрії) сприяла передовсім ініціатива самого приморського міста, що прагнуло «розвиватися як курорт»: знаменитості з усього світу мали зрозуміти, що «можна відпочивати не лише в Сен-Тропе та Ніцці» [Макаров ЕР].

Серед кіноробіт, демонстрованих на тодішньому післявоєнному міжнародному кінофорумі в Каннах, були фільми «Рим – відкрите місто» Р. Росселліні, «Погана слава» А. Хічкока, а також стрічки радянського виробництва: «Великий перелом» Ф. Ермлера (що здобув головний приз), «Людина 217» М. Ромма, «Кам'яна квітка» О. Птушка, «Салют, Москва» С. Юткевича. Примітно, що регулярними кінофоруми в Каннах стали тільки з 1952 року, коли час проведення їх змістився з осені на весну, що уможливило показ більшої кількості стрічок раніше, ніж вони опинялися на інших кінофестивалях, а ще слугувало своєрідним «розігрівом» для туристичного сезону. Тож відмітимо, що за досить короткий відтинок часу Каннський фестиваль став однією з найважливіших культурних подій Європи, а згодом світу і, будучи найбільшим кінофорумом світового рівня, донині викликає жвавий інтерес основних представників кінобізнесу та журналістів з різних країн.

1946 року започаткував свою діяльність і міжнародний фестиваль у гірському швейцарському містечку Локарно. Цей форум входить до п'яти найстаріших кінооглядів у світі й відбувається не лише в переглядових залах, а й у велетенському кінотеатрі просто неба на Piazza Grande, що й досі дозволяє щонайменше вісьмом тисячам глядачам у теплі серпневі дні споглядати на великому екрані, розміром 26 на 14 метрів, фільми передовсім молодих кінематографістів з багатьох країн світу. Варто вказати, що володарем першого призу в історії кінофоруму за кращий фільм міжнародного кінофестивалю в Локарно за спеціальними опитуваннями став фільм Рене Клера «І не залишилося нікого». Однак це ще не була відома сьогодні статуетка Золотого леопарда (зображеного й на гербі міста), оскільки вказана відзнака з'явилась лише 1968 року. Показово, що 1946 року відзнаки за кращу операторську роботу (перша серія фільму «Іван Грозний» С. Ейзенштейна) на кінофорумі отримали й радянські кіномайстри Андрій Москвін та Едуард Тіссе, 1947 – оператори Анатолій Головня і Тамара Лобова здобули приз за кінострічку «Адмірал Нахімов» [Кінофестиваль ЕР]. На переконання О. Роднянського, кінофестивалі у Венеції, Каннах, Роттердамі, Локарно є свого роду дверима у світ нових можливостей. Презентуючи там кінокартину, творці приваблюють увагу преси, експертного співтовариства, дистриб'юторів, які професійно займаються цим видом кінематографу, і відповідно фільм починає жити, а якщо стрічка на кінофестиваль не потрапила й «не вистрілила», вона не живе, що є безсумнівною поразкою його творців [Роднянський ЕР-а].

Один з найстаріших і найпрестижніших міжнародних кінофестивалів у Карлових Варах у Республіці Чехія (тоді Чехословаччині) також був започаткований 1946 року. Його вперше провели з 1 по 15 серпня, а не в липні, як нині. Слід вказати, що тривалий час кінофорум відбувався один раз на два роки (до 1994 року). При цьому чотири рази поспіль кіноогляд проходив не лише в Карлових Варах, але й у Маріанських Лазнях – Марієнбаді, де, до речі, демонструвалась більша частина фестивальної програми, а спа-центри, повинні були не тільки

здійснювати трансфер гостей кіносвята, але й розміщувати їх, сподіваючись у такий спосіб відновити курортну зону. До того ж, цікавим є той факт, що перший (у програму якого увійшли фільми із семи країн, що презентували 13 повнометражних і 18 короткометражних фільмів) і другий (на якому 12 художніх фільмів і 44 короткометражних представили дев'ять країн) фестивалі не мали конкурсу. Тільки третій 1948 року кінофорум у Карлових Варах (за участі 16 країн) став конкурсним. Саме на ньому започаткували вручення головного призу – «Кришталевого глобуса». Цікаво, що саме з цього часу (ознаменованого переходом влади до комуністів) вказаний МКФ на «кілька десятиліть перетворився на рупор ідеології СРСР, а його головні призи присуджували переважно радянським фільмам» [Новікова 2020, с. 98]. Відмітимо, що з певних об'єктивних причин названий міжнародний фестиваль не відбувався в 1953-му та 1955-му роках, тоді як з 1956-го він набув статусу категорії «А», і постійним місцем його проведення став готель «Thermal» [История ЭР].

Серед найстаріших МКФ світу назвемо й Единбурзький. Він був заснований 1947 року й дотепер щорічно й, що важливо, безперервно проходить у межах національного фестивалю мистецтв, де обов'язковою частиною є театральні постановки, музичні концерти та вистави волинкових оркестрів, що є візитною картою шотландської столиці. Атмосферу кіносвята, яке відбувається як на центральній площі – Сейнт Ендрю сквер, так і в найвідоміших кінотеатрах міста: «Cameo» та «Filmhouse», підтримує розташування центральних знімальних майданчиків.

Прикметно, що серед найстаріших і найпрестижніших МКФ Берлінський (відомий ще як Берлінале – з основним призом «Золотий ведмідь» – геральдичним символом міста), започаткований 1951 року й відкритий кінострічкою Альфреда Гічкока «Ребекка», чи не наймолодший. Показово, що на створеному країнами-союзниками в Другій світовій війні – США, Великобританією і Францією (під чийм патронатом після перемоги перебував Західний Берлін) кінофестивалі в перший рік існування призи вручало німецьке журі, тоді як з 1952 до 1955 року опитували публіку та проводили голосування в закордонних журналах. Тільки з 1956 року рішення про присудження нагород Берлінського кінофестивалю (що, маючи спрямування на прогресивне геополітичне кіномистецтво, і нині проходить у лютому) ухвалює міжнародне журі [История ЭР].

Нині стрімкий розвиток міжнародного фестивального руху передовсім пов'язаний з тим фактом, що досить велика кількість фільмів (зокрема авторських), вироблених у всьому світі, котрі становлять певну художньо-мистецьку цінність, не завжди економічно рентабельні й не потрапляють у комерційний прокат, тоді як саме кінофестиваль і стає взаємовигідною (принаймні кінематографістам і публіці) нагодою продемонструвати й подивитись такий кінопродукт. При цьому, на переконання А. Плахова, фестивалі дійсно тривалий час існували у формі доволі елітарної інституції, проте вже наприкінці ХХ століття стали досить швидко змінюватись. Так, приміром, з'явився кінофорум у Торонто, орієнтований як на широку міську аудиторію, так і на ринок, тоді як Берлінський і порівняно новий Роттердамський також переорієнтувались на міського глядача. Своєю чергою навіть виключно професійний Каннський кінофорум (що дав старт кращим представникам авторського кіно Ф. Фелліні, М. Антоніоні, Ф. Трюффо, А. Рене, А. Вайді,

К. Зануссі, О. Іоселіані, А. Тарковському, М. Скорсезе, П. Альмадовару, К. Тарантіно, Л. фон Трієру, Е. Кустуриці, Р. Поланські, Д. Кроненбергу, І. та Д. Коенам, Д. Лінчу, Т. Кетано й ін.) почав демонструвати комерційну кінопродукцію, щоби створити ажіотаж, привабити публіку, підняти рейтинг. При цьому, зі слів колишнього президента Жиля Жакоба (який, очолюючи з 1976 року престижний фільмовий огляд більше тридцяти років і зумів провести його крізь складний перехідний час «від модернізму до постмодернізму і його згасання»), уже наприкінці ХХ й на початку ХХІ століття на кінофестиваль стали запрошувати Шерон Стоун і Катрін Денюв, щоби завітала публіка, котра би заразом подивилась і роботи Мануеля де Олівейри чи то Олександра Сокурова, адже масова культура давно стала частиною фестивального організму, серцем котрого первісно було мистецтво [Плахов ЕР-б]. В одному з інтерв'ю Ж. Жакоб (серед нововведень котрого на Каннському кінофорумі з'явилась і друга за значимістю після основного конкурсу програма «Особливий погляд» – «Un Certain Regard», що гарантує призеріві підтримку у французькому кінопрокаті, і програма підтримки короткометражних (до 60 хвилин) робіт молодих авторів «Cinefondation», з метою стимулювання підготовки молодого покоління кінематографістів), зізнався, що для нього (попри розбіжність думок щодо Канн як столиці гламуру) кіноавтор, постаючи художником, режисером, творцем, завжди залишався головним на кіноогляді. У зв'язку з цим і виникла ідея до 60-ліття вказаного кінофестивалю 2007 року віддати шану визначним режисерам-авторам, які в різні часи брали в ньому участь, надавши можливість кожному зняти короткий фільм, який би згодом демонстрували на кінофорумі в присутності всіх кіноавторів. Виступивши продюсером проєкту, Жакоб (діяльність котрого, як і час, минули, наприкінці ХХ століття, коли остаточно пішов у небуття класичний кінематограф [Плахов ЕР-б]), разом із 36 режисерами (а серед них: Такесі Кетано, Жан-П'єр і Люк Дардени, Ітан та Джоел Коени, Алехандро Гонсалес Іньярриту, Акі Каурісмякі, Ларс Фон Трієр, Клод Лелуш, Роман Поланські, Девід Кроненберг, Мануель де Олівейра, Вім Вєдерс, Кен Лоуч, Девід Лінч та ін.), які погодились узяти участь у присвяченому пам'яті Федеріко Фелліні альманаху «У кожного своє кіно, або Як завмирає серце, коли гасне світло і починається сеанс», довго шукали тему, котра би об'єднала різних авторів. Такою стала тема кінотеатру, а точніше напівзруйнованої і напівпорожньої кінозали (як своєрідного образу тривоги за долю кіно як мистецтва), адже саме в такому стані нині перебувають переглядові зали, у котрих демонструють авторські фільми [Тыркін ЕР].

Нині, виступаючи одним із найпродуктивніших способів презентації як особистості постановника, так і просування кінопродукції, міжнародні кінофоруми є унікальною можливістю показати режисерові свої «фільми широкому колу» як публіки, так і кінематографістів, що прискіпливо оцінюють рівень (як творчий, так і технологічний) фаховості митця, концептуальність його ідей, вартісність філософських меседжів, морально-етичних, естетичних, світоглядних установок. Адже «отримані призи, що для багатьох є просто сатисфакцією, задоволенням певних амбіцій, насправді» спроможні рухати митця далі [Роднянський 1997, с. 21]. Так, приміром, українська режисерка-дебютантка А. Акулевич, прем'єра стрічки котрої «Це – я» (з такою собі мало не зухвалою назвою) відбулася

в межах 44-го Міжнародного кінофестивалю «Молодість», може похвалитися не лише участю в 15-му МКФ Незалежних Днів у Карлсруе, а й низкою нагород, як-то: Гран-прі й приз за краще музичне оформлення кінофестивалю в Лучіано, спеціальна відзнака XXV Міжнародного кінофестивалю в Анкарі та ще й «Відкритий лист» від організаторів форуму із формулюванням «За яскраве поєднання традицій і сучасної кіномови». Чого здавалось би ще? Українське кіно знімають, по світу возять; і на екрані, власне, пристойна «картинка» (забезпечена оператором Д. Дедковим і художником С. Хотимським), і проникливий саундтрек В. Храпачова. Не вистачає малості – упевненості в тому, що мисткиня вповні володіє предметом кінематографічного відтворення, хоч і сміливо береться висвітлити цілком актуальну (ще з часів «Криниці для спраглих» Ю. Ілленка) тему руйнації села, родинних стосунків, пошуків молоддю кращого життя в місті. Перегляд фільму викликає смуток не стільки від алогізму (чи то абсурду) подій і ситуацій, у які штучно занурені не менш штучні й еkleктичні персонажі, а від того, що молода й амбітна постановниця далека від розуміння і відповідно знань про життя в селі, специфіки характерів його мешканців, за допомогою яких і відбувається презентація особистісного ставлення митця до результатів впливу зовнішнього світу. На жаль, сільська дійсність значно глибша й трагічніша, аніж зображена в кінострічці, і не впирається в показову романтику риболовлі «у тумані» (диму), тривалі пошуки героями віника чи лопати, витрушування ковдр і ганчір'я, нескінченні переставляння банок з консерваціями, вимірювання якихось химерних довжин у дворі, борсання в піску в пошуках картоплі або численні сентиментальні замилювання гусенятами. Однак саме режисерові-автору належить глибоко вивчати відтворювану дійсність, зрештою, життя.

Натомість під час споглядання (і не інакше) стрічки А. Акулевич «Це – я» не полишає нав'язливе відчуття того, що мисткиня має досить приблизне уявлення про оті традиції українського кіно, за зображення яких засобами сучасної кіномови отримано приз пересічного міжнародного форуму. Адже навмисне розмальовані пейзажі (зі зміною природного кольору) і дивакуватий персонаж з акордеоном у кущах, загадковий «автентичний» млин і животворні потоки річки, що несподівано й чомусь страшно оживає на очах у юної героїні, «красиві» кадри пробігу маленької, досить фотогенічної дівчинки у фіналі – не більш ніж претензійне (чи то зухвале) копіювання лише візуальних ознак тепер уже класичних надбань школи українського поетичного кіно, що не додає ваги ледь вловимій авторській думці, натомість настійливо викликає розпачливе бажання висловити недовіру побаченому.

Тож відповідно вказана українська кінострічка, презентуючи на міжнародних кінофестивалях, зокрема, саму авторку, звернена передовсім до молоді, однак такої, котра не особливо полюбляє кіно про село. Адже не для того вона втікає звідти в мегаполіси, щоби знову зануритись у болочі й фактично не вирішувані проблеми сьогодення. Можливо, саме як заохочення для перегляду стрічки (що вийшла на екрани України досить обмеженим прокатом) молодого глядача та, імовірно, прагнучи відповідати якимось примарним європейським «стандартам», кінематографічну тканину фільму наповнюють (нашпиговують) не лише оголеною натурою, але й численними немотивованими й мало не дикими інтимними

сценами «по-сільському». При цьому зазначений фільм «навдивовижу асексуальний, антиеротичний» і є скоріше втіленням «неможливості сексу» [Брюховецька О. 2004, с. 154]. Тож резонно виникає запитання, а чи варто радіти такому «багатообіцяючому» дебюту, чи є сенс «розвивати» традиції українського авторського кіно, маючи про них досить химерне уявлення? Можливо, ліпше вдатися до фільмування «простенького», без надмірної претензійності жанрового кіно, убезпечивши себе в такий спосіб від болісних кпинів кінокритики й мати гідний вигляд на міжнародних форумах? [Погребняк 2015-г, с. 124–128].

Повертаючись до значимості фестивальних нагород, вкажемо, що, на думку Ж. К. Зануссі (своєрідного чемпіона світу щодо участі та головування в міжнародних журі), «існує велика різниця між тими призами, котрі не мають жодного значення, окрім престижу, і тими, від котрих може залежати доля, як це буває в Канах, Венеції або Токіо» [Матизен 2013-б, с. 511]. Протилежними є міркування А. Плахова – кінознавця, котрий на багатьох міжнародних фестивалях працює як голова, член журі чи то програмний директор, який опікується відбором фільмів до конкурсу. Він вважає, що в останнє десятиліття в художній політиці Каннського форуму допустили так багато помилок, що перемога в конкурсі зовсім не гарантує ані комерційного успіху, ані місця в історії кіномистецтва. Хоч загалом, переконаний дослідник кіно, престижний кіноогляд, у якому злагоджено працюють ринкові механізми з продажу й купівлі кінопродукту, має репрезентативний вигляд, однак ані представники відбіркової комісії, ані журі нині, на жаль, уже не визначають тенденцій розвитку сучасного кіномистецтва [Плахов ЭР-б]. Водночас Андрій Халпахчі, генеральний директор київського МКФ «Молодість» і голова Української фундації, нагадав, що відомий шведський режисер-автор Інґмар Берґман не отримав жодної Золотої пальмової гілки, і лише незадовго до смерті його як найкращого режисера хотіли нагородити почесною Гілкою гілок за вагомий внесок у світове кіномистецтво, проте визнаний майстер відмовився [Ваннек EP].

Учасники міжнародних кінофорумів передусім прагнуть щонайширше інформувати кінематографічну громадськість про власні творчі здобутки, про здатність зберігати й розвивати творчі традиції національних кінематографічних шкіл, утверджувати їх престиж на міжнародному рівні, стремління розширювати та зміцнювати в процесі майстер-класів і семінарів професійні зв'язки із закордонними колегами й водночас демонструють жагуче бажання надати об'єктивну інформацію про себе та свою творчість. Однак, на думку А. Звягінцева – режисера-автора, достатньою мірою пошанованого на міжнародних кінофорумах, серед деякого числа режисерів є і такі, хто не бере участі в конкурсах, боячись програти [Матизен 2013-б, с. 654].

Попри чи не домінуючу значимість сучасних кінотехнологій, усе ж головною прикметою нинішніх міжнародних кінофестивалів 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 відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором

його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж, нинішня затяжна криза, яку переживає «десята муза» 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, котра «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 з країною, її минулим, духовним і культурним розвитком, тоді як національна культура, її бренд у світі, дозволяє визначити унікальність країни» [Копієвська 2014, с. 252].

Відліком виходу українського кіно в міжнародний культурний простір слід вважати 1951 рік, коли неігрова стрічка «Квітуха Україна» Михайла Слущького, демонстрована російською мовою, представляючи скоріш радянський кінематограф, у пафосній оповіді про розквіт народного господарства, науки й культури, натхненну працю українських учених і митців, робітників і селян, здобула на 4-му Каннському кінофестивалі Спеціальний приз журі за короткометражний фільм. При цьому творці стрічки навряд чи вбачали у своїй роботі «інструмент для реалізації національних інтересів» [Овчарук 2019, с. 67]. Створена 1961 року Ялтинською кіностудією культова стрічка «Прощайте, голуби» режисера Якова Сегеля (події котрої відбувались у Києві, на Хрещатику, інших упізнаваних місцях столиці) здобула спеціальну премію FIPRESCI, срібну медаль і почесний диплом на XIV МКФ у Локарно, Приз «Срібний бумеранг» за режисерську майстерність на XI МКФ у Мельбурні, однак навряд чи несла в собі певні національні ознаки, котрі би репрезентували Україну у світі.

Складно було ідентифікувати з Україною й російськомовну (у чомусь авторську – як суміщення багатьох функцій) стрічку режисера, сценариста й оператора П. Тодоровського «Вірність», фільмовану Одеською кіностудією в Саратові (Росія), представлену 1965 року на МКФ у Венеції та нагороджену почесним призом «За кращий дебют».

Відомим є факт, що того ж 1965 року саме з фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», показаного в позаконкурсній програмі кінофоруму в Мар-дель-Платі (Festival Internacional de Cine de Mar del Plata – Аргентина), і нагородження його призами FIPRESCI та «Південним хрестом», а також здобуття низки перемог на інших міжнародних кінофестивалях розпочалась репрезентація у світі безпосередньо українського поетичного (або *авторського*) кіно, що як складник культурної дипломатії могло би стати ефективним інструментом «державної культурної політики» [Овчарук 2019, с. 67], якби не нищення самого мистецького напрямку в 1970-х роках.

Знову про український авторський кінематограф (якому наразі й вдається просувати нашу державу у світі) у контексті міжнародного фестивального руху заговорять тільки наприкінці 1980-х, коли фільм Кіри Муратової «Довгі проводи» на МКФ у Локарно 1987 року нагородять призом Міжнародної федерації кінопреси – FIPRESCI. Уже 1990-го на Берлінському МКФ фільм К. Муратової

«Астенічний синдром» виборі «Срібного ведмедя». Згодом мисткиню будуть запрошувати на Берлінале неодноразово, де з картинами «Три історії», «Лист в Америку», «Другорядні люди», «Довідка» режисерка потрапить у конкурсні й позаконкурсні програми, тоді як 1992 року «Чутливий міліціонер» опиниться в конкурсній програмі Венеційського МКФ, а на Роттердамському форумі 2013-го відбудеться ретроспектива кращих кіноробіт мисткині.

Широкий міжнародний розголос здобула й стрічка Юрія Ілленка «Лебедине озеро. Зона», фільмована на кіностудії імені О. Довженка, проте коштом іноземних компаній «Video Ukraine Incide» (Канада – США), «Kobza International Corporation» (Канада), «Swea Sov Consult» (Швеція), з її метафоричним художнім «простором, у поетичній структурі котрого проявлявся внутрішній закон високого авангарду, адже сюжетом стала вже сама граматики мистецтва» [Sachs 1991, с. 19]. На кінофорумі в Каннах 1990 року вказану роботу, демонстровану в програмі «Quinzaine des ryalisateurs», відзначили як призом молодих критиків «Office franco-allemand pour la jeunesse» (OFAJ), так і FIPRESCI. Того ж року фільм представили й на МКФ у Торонто (Toronto IFF), а також ще на двох канадійських форумах у Монреалі – Montreal IFF, та в Судбері (Онтаріо) – Cinefest Sudbury IFF. В одному з інтерв'ю виконавиця головної ролі Людмила Єфименко вказувала, що на кінофорумі в Монреалі представників творчої групи долучили (як і годилось на той час) до радянської делегації та разом запросили на першу пресконференцію. Проте Ю. Ілленко пояснив, що не лише не бажає висловлюватися російською мовою (через відсутність перекладача української) і послуговуватиметься англійською, а й сміливо заявив, що Радянський Союз до стрічки «Лебедине озеро. Зона» немає жодного стосунку, оскільки кошти на зйомки надала українська діаспора. Прикметним було й те, що на знаковій для українського авторського кіно пресконференції режисер-автор повідомив, що представляє на ній передовсім Україну [Бондарчук ER].

Уже 2001 року фільм Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», прем'єра котрого (за браком державних коштів демонстрованого з монозвуком) відбулась на Берлінале в позаконкурсній програмі, був неоднозначно зустрітий кіногромадськістю як міжнародною, так і вітчизняною, але водночас таким, що гучно заявив світові про існування українського інтелектуального кіно. Часопис «Кінотеатр» 2003 року опублікував низку таких відгуків на стрічку. Зокрема цікавими видаються міркування академіка В. Скуратівського, котрий вказував, що фільм потрапив і під своєрідні «ножиці» новонормативної критики, котра вважала, що «тільки вона і знає-відає, яким має бути мистецтво», і водночас «під “ніж” звичайної політичної кон'юнктури, яка тільки прикидається кінокритикою». Автор репрезентував кінотвір, що вперто йде в тому напрямі, який є цілковитою альтернативою новітній нормативності, оскільки створений «в режимі емоцій, які, здавалося б, уже зникли з великого екрана». Водночас Крістоф фон Маршал назвав стрічку Ю. Ілленка політичним актом «самовизнання в десяту річницю незалежності» й разом з тим дикою послідовністю містифікацій, що «вводить в оману, майже дурманне зображення сили й насильства, надмірні театральні сцени, розкішні інсценування, що, втім, здаються дешевими підробками через свої несправжні діаманти й позолочений виноград, які випромінюють “шарм” пластику». Крім

того, дипломатичний кореспондент головної редакції німецької газети «Der Tagesspiegel», дорікав режисерові занадто ускладненою операторською роботою, «через яку голова йде обертом», закидав і не виправдану надмірність у демонстрації оголеного тіла, що лишень вказує про хибні уявлення українських кінематографістів про «західне кіно сексуальної свободи» [Молитва ЕР]. При цьому варто відзначити, що сам Ю. Ілленко глибоко розумів, якої небезпечної теми й засобів її відтворення він торкався в кінокартині, а тому прагнув бути почутим найширшим мистецьким загалом. В одному з інтерв'ю митець зазначав, що намагався вказаним вище фільмом «вчинити найбільший у Європі кіноскандал, щоб луна покотилася земною кулею», втягнувши в нього «максимальну кількість людей» [Брюховецька Л. 2006-а, с. 195]. Відмітимо, що чи не найбільший послідовний прибічник авторського поетичного кіно Ю. Ілленко довів своєю творчістю, експериментами-знахідками право на існування цього напрямку, вказав його широкі можливості в подальшому розвитку як унікального видовища образів, звуків, барв тощо.

Стосовно виходу українського кіно в міжнародний простір слід вказати певний час (на межі ХХ–ХХІ століть) ілюзією українських кінематографістів було переконання в тому, що болючі національні рани зумовлять жвавий інтерес у західноєвропейської публіки, вона одразу забажає співпрацювати з нашими митцями, й українські фільми купуватимуть і розповсюджуватимуть у світі. Нав'язлива впевненість, що висвітлення лише трагічних сторінок національної історії та, приміром, пострадянського буття приверне особливу увагу міжнародної спільноти до представників українського кіномистецтва, як це не прикро констатувати, не зовсім виправдала себе, проте українських авторських фільмів, оптимістичного стибу не стали виробляти більше. У результаті національний кінематограф на деякий час втратив свою досить незначну нішу, що раніше належала радянському кіно, усі ж інші, як виявилось, були зайнятими. Тож для українського й, передовсім авторського, кіно найважчою виявилася здатність знову гідно увійти в міжкультурний простір, довести світовій кіногромадськості, що без українського, зокрема авторського, кіно, підвалини котрого заклав ще О. Довженко й потужно розвинула школа поетичного кіно, кіносвіт у чомусь не повен. А тому актуальними нині видаються нам Довженкові щоденникові записи, у яких митець з болем і відчаєм переймається: «Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русифікаторів! О другорядність, яка страшна сила в тобі!» [Довженко 1994, с. 262]. Таким чином, імовірно, що для створення іміджу України, котрий би ідентифікував її у світі, на переконання Л. Новікової, «важливо зрозуміти, якою її бачать народи, якими є вже усталені стереотипи сприйняття нашої країни й нас самих». Дослідниця вказує, що, на жаль, за останній час у міжнародній спільноті виробились досить негативні іміджеві штампи як до самої України, так й українців. Прикрим є той факт, зазначає авторка, що «Україна на Заході постає як зубожіла країна, де панує корупція, громадяни якої приречені жалюгідно животіти на батьківщині або шукати кращої долі за кордоном, добуваючи хліб насущний продажем власного тіла, зброї й наркотиків» [Новікова 2009, с. 202–203].

Парадоксально, але нинішній кризовий стан українського кіновиробництва, з його незначними, як для такої затратної галузі, позитивними зрушеннями

з 2017 року, а також уцент зруйнований кінопрокат сприяли прориву вітчизняних кіноавторів у міжнародний фестивальний простір, їх появи на престижних кінофорумах класу «А», що дало можливість для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів – працювати далі, отримуючи для цього не тільки фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди» [Роднянський 1997, с. 21]. При цьому додамо, що усвідомлення митцем власної культури та розуміння і вивчення культури інших країн разом з опануванням іноземної мови дає можливість художникові бути гнучким і разом з тим зацікавленим та відкритим до іншої етнокультурної дійсності [Бучковська 2016, с. 153].

Розмірковуючи над проблемою презентації українського авторського кіно в міжнародному просторі й здатності українських митців до міжкультурного діалогу, відзначимо, що пишатися, особливо в останні десятиліття, є чим і ким. Адже в різні роки призами та відзнаками або ж участю в різноманітних програмах (конкурсних, позаконкурсних) і секціях тільки найпрестижніших міжнародних кінофестивалів: Каннського, Берлінського, Венеційського, Карловарського, в Локарно, Роттердамі – могла би похвалитися ціла низка українських режисерів: В. Криштофович («Приятель небіжчика»), М. Каптан («Сашко»), І. Мінаєв («Холодний березень», «Перший поверх»), І. Кравчишин («Прорвемось!»), О. Дончик («Кисневий голод»), І. Подольчак («Las Meninas»), І. Апасян («На своїй землі»), Н. Пасічник («Гисмениця»), І. Стрембіцький («Подорожні»), М. Врода («Крос»), К. Баранов («Червона чашечка»), О. Сенцов («Гамер»), М. Слабошпицький («Діагноз», «Глухота», «Ядерні відходи», «Плем'я»), М. Степанська («Стрімголов»), Т. Томенко («Тир»), С. Коваль («Ішов трамвай №9», «Злидні»), Н. Мотузко («Голос трави»), С. Лозниця («Щастя моє», «Лагідна», «Майдан», «Донбас»), О. Шапіро («Путівник», «ХеппіПіпл»), Є. Нейман («Будинок з вежею», «Пісня пісень»), Н. Алієв («Без тебе», «Додому»), О. Костюк («Жива ватра»), М. Нікітюк («Коли падають дерева»), М. Кондракова («Листопад»), Р. Бондарчук («Вулкан»), В. Васянович («Атлантида»), М. Ксьонда («За рамками»), П. Остриков («Випуск'97»), Ю. Речинський («Січень – березень»), І. Цілик («Земля блакитна, ніби апельсин») й ін.

Значимо, що Каннський фестиваль став чи не найбільш щедрим на нагороди для українського авторського кіно. Так, приміром, ще 2005 року студентська кінострічка І. Стрембіцького «Подорожні» (знята мізерним коштом на навчальній кіностудії Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та ще й на шматках старої бракованої чорно-білої 35-міліметрової плівки) фактично здійснила прорив українських кінематографістів в офіційну конкурсну програму короткометражних фільмів головного європейського форуму. Золоту пальмову гілку (що, власне, не передбачала грошового додатка) віддали українській 10-хвилинній стрічці, котру автор (він же й кінооператор) фільмував близько трьох років. Кінотвір підкорив журі своєю щирістю, неупередженістю, хоч і був далеким від досконалості як у технічно, так і художньо. У названій документальній кінострічці, знятій у передмісті Києва, нібито й не представлені повноцінні національні характери, ледве читається сюжет, надто скупі на перший погляд режисерські засоби. До того ж, турист, який випадково подивиться такий фільм на фестивалі, навряд чи виявить бажання відвідати країну

з таким низьким рівнем життя. Презентуючи коротку й жорстоку оповідь-спостереження (сумну й оптимістичну водночас) про жахливі умови принизливого існування пацієнтів психоневрологічного диспансеру й Будинку ветеранів сцени в Пущі-Водиці, молодий автор відкрито демонструє свою громадянську позицію, сміливо оголює проблему соціального захисту як неповноцінних, так і людей поважного віку, перетворених суспільством на ізгоїв. Апелюючи до глядацької свідомості й жорстко критикуючи систему, що ігнорує «інших» і таких, що «вийшли в тираж», режисер фільмує про те, що болить передовсім йому самому. Своєрідно використовуючи кінокамеру, що «не принижує, не применшує, не спекулює, а співчуває, співпереживає, розуміє» [Dalton ER], І. Стрембіцький майстерно занурює витончено зіткану кінематографічну тканину в повсякденну реальність, тонко маскує перетини між непримітною дійсністю й екранним її віддзеркаленням, де кожен кадр «фіксує неповторну й унікальну “мізансцену” світового буття, незворотного матеріального світового процесу» [Скуратівський 1997-а, с. 17]. Здається, що тоді 2005 року, молодий автор апелював і до чиновників Міністерства культури України (котрі запізно схаменулись допомогти режисерові-початківцю лише після негативного розголосу їх бездіянь у пресі), щоби не ігнорували таланти й, розвиваючи індустрію кіно, допомогли, зрештою, хоча би дістатись Канн, аби власноруч отримати почесну нагороду, а не лише дізнатись про неї зі ЗМІ. Адже навіть надіслати (мало не контрабандою) фільм на конкурс, як це не прикро констатувати, митцеві-початківцю допоміг Французький культурний центр, оформивши «Подорожніх» як ФРАНЦУЗЬКИЙ кінопродукт, що спростило його транспортування з країни для показу на 58-му Каннському форумі. Як відомо, не байдужим виявився і канал 1+1, що посприяв поїздки на престижний конкурс І. Стрембіцького, котрий, вийшовши на сцену Палацу фестивалів та конгресів, звернувся (як і Ю. Ілленко на пресконференції Берлінале) до присутніх українською, чим шокував передовсім перекладача Жоеля Шапрона – колишнього віцепрезидента UniFrance східноєвропейських держав.

Показово, що метри світового кіномистецтва віддали перевагу скромним «Подорожнім» І. Стрембіцького, де, хоч і в доволі незвичній формі, автор потужно виплеснув виплекане бажання продемонструвати власну ідентичність, де «видимі дефекти зображення тільки додали відчуття спонтанності й посилили експериментальність фільму, що й без того є очевидною в його зображальному ряді, монтажі та використанні звуку» [Dalton ER]. Журі міжнародного конкурсу, очолюване тайванським кінорежисером Едвардом Янгом (на здивування співвітчизників режисера, які так і не прийняли кінострічку), оцінило не прагнення молодого постановника (який конкурував з представниками кінематографічного цеху із США, Австралії, Нової Зеландії, Бельгії, Німеччини, Франції, Данії, Угорщини) брязкати духовними скарбами, про які можна дізнатися в будь-якому туристичному проспекті, а його вміння тонко зобразити непривітну та всепоглинаючу сферу сірої буденності, страхітливу у своїй неприкритості. На думку А. Куріної, «ми часто закидаємо вітчизняному кінематографу, що він, мовляв, нудний і сірий, нарікаємо на рівень нашої кіноосвіти. Та істина, як відомо, пізнається в порівнянні. І варто наголосити, що фільми української кіношколи мають не менше, а часто-густо й більше чеснот, ніж роботи колег із-за кордону» [Куріна 1997, с. 32].

Щоправда, прикрим є той факт, що за наступні роки І. Стрембіцький так і не реалізував той кредит віри в його творчий потенціал, що висловила йому світова кіногромадськість. Здається, що молодий постановник забув про те, що «режисер завжди продає свої якості, заявляючи про себе: я вмію робити фільми якісні, я представляю собою специфічний світ, я є носієм певного менталітету чи уявлень про реальність» [Роднянський 1997, с. 22]. Однак на цю проблему можна подивитись і з іншого боку, безперспективного, як на той час, тріумфу для українського кіномистецтва, його візуальної культури. Відомий за кордоном митець, котрий (здається, знову передчасно) презентував кіносвітові, по суті, унікальний фільм (нагороджений ще й Призом Нормана Макларена Канадської національної ради кіно з грошовим еквівалентом у три тисячі євро з можливістю міжнародного прокату чи надання інвестицій на фільмування наступної роботи). У жанровому плані стрічка, що «перебуває на перетині документалістики, сінема-веріте, сюрреалізму й авангардного кіна і є не лише естетично вражаючим мистецьким об'єктом, а й своєрідним режисерським пошуком самого себе» [Dalton ER], на Батьківщині виявилася нікому не потрібною. У травні 2005 року його як фактично національного героя, який, уперше в історії українського кіно потрапивши в конкурсну програму, здобув головну нагороду найпрестижнішого кінофоруму планети, ніхто не зустрів в аеропорту Бориспіль, його не вшанували (як іноземних естрадних зірок, що саме поверталися з конкурсу «Євробачення» в Україні) і не поспішили привітати з перемогою. А крім того, авторську стрічку початківця (усі права на яку належать університетові, де він навчався) в Україні показали мало не підпільно в Києві та Львові й хіба що в рідному селі режисера, не запропонувавши на державному рівні коштів на дебют (попри привітання президента, міністра культури, інших офіційних осіб). На думку О. Роднянського, державі правильніше було би допомагати дебютантам, даючи кошти на перший фільм, тому що молодому митцеві треба заявити про себе. Що ж до фінансування наступної роботи, усе має залежати від того, яким чином режисер зарекомендує себе на початку. Тож якщо дебютна стрічка виявиться талановитою, режисерові вже не знадобиться державна підтримка (що не повинна розповсюджуватись на велику кількість кінопроектів), оскільки продюсери «вишикуються» до нього в чергу. Успішний кінопідприємець переконаний: оскільки кінематограф є глибоко конкурентною сферою, у якій повинні працювати яскраві ідеї, варто вітати відкриті пітчінги Держкіно, оскільки будь-який «закритий розподіл грошей грішить небезпеками корупції і всіляких домовленостей». Водночас має бути й відповідальність продюсера, режисера, усієї творчої команди «за отримані гроші, які повинні повертатися державі» [Роднянський ЭР-а].

Усе ж І. Стрембіцький, який назвав себе лише невеличкою краплею в тоді ще майбутній «хвилі українського кіно» (адже хтось має бути першим), особливо й не розраховував на увагу вітчизняної кіноспільноти (хоч певною мірою сподівався, що така перемога стане для держави й різноманітних структур в Україні стимулом, щоб вплинути на «малокартиння» в національному кінематографі) не став затребуваним на батьківщині як кінорежисер. А тому, попри той факт, що 2006 року за створення сценарію «Уроків німецької» талановитий митець (у співавторстві з Н. Конончук) стає одним з переможців конкурсу «Gesten der

Versöhnung» («Жести примирення»), організованого Гете-інститутом та німецькою фундацією «Erinnerung, Verantwortung und Zukunft» («Пам'ять, відповідальність і майбутнє»), що, відповідно, може гарантувати зайнятість в іноземному проєкті, молодий режисер-автор, розчарований у державній підтримці кіно, спробував реалізувати себе в телеіндустрії, готуючи спершу анонси кінострічок і телевізійних передач. На жаль, не маючи змоги фільмувати документальне кіно досить дорогим і тривалим у часі методом спостереження (де би в реальній обстановці невимушено діяли справжні герої), випрошуючи на нього як державні, так і приватні кошти й виборюючи своє право залишатись у професії, талановитий (проте не здатний зняти «пробивати» свої проєкти до роботодавців у шаленій і безжальній штовханні колег по цеху) автор-режисер розчинився в безособистісному пересічному потоці телевізійної продукції.

Прикро констатувати, але однією з ключових проблем творення українських авторських фільмів, відмічених нагородами міжнародних форумів, до 2014 року була їх певна абстрагованість у відображенні безпосередньо «українського», тоді як Україна в таких стрічках була зображена опосередковано, як таке місце дії, де існують такі собі «стерильні» персонажі, у характерах яких ніби навмисне знищені будь-які національні риси. Сумно, що той животворний національний дух, який був стрижневим в українському поетичному кіно, у деяких сучасних авторських фільмах часом нівелюється в непримітному поліетнічному середовищі, позбавленому яскравих особистостей, населеному персонажами, яким бракує ментальних ознак. Так іноді в авторських кінострічках з необґрунтованих причин дія відбувається десь поза Україною, тому доводиться довго вгадувати як місце перебування персонажів, так і їхню національну приналежність. Тож можемо солідаризуватися з думкою І. Грабовича, у якого є чи не «сотня запитань до українських фільмів, які щойно починаєш дивитися – й одразу не знаєш, за що хапатися». Критик переймається тим, що в таких стрічках складно впізнати локації, у яких відбувається дія, неможливо «ідентифікувати жодного персонажа за його етнічною, культурною, професійною, конфесійною та іншими ознаками», так само важко зрозуміти, «у чому суть конфлікту в цьому фільмі, ані про що розмовляють ці персонажі, ані до чого вони хилять». У статті «Що бачать тільки кінокритики» автор дорікає молодим режисерам браком уміння глибоко вивчати відображуваний у фільмі матеріал, а це своєю чергою призводить до того, що, споглядаючи деякі українські фільми, фактично неможливо примусити себе повірити ані словам героїв, «ані їхнім діям, ані навіть паузам між репліками». Таким чином, незнання (чи то ігнорування знань) автором відтворюваної реальності спричинює нерозуміння глядачем того, чому персонажі (ролі яких виконують актори, які вимушено «промовляють завчені слова не рідної для них мови») неприродно діють «у цих декораціях, а не в інших, чому на них ці костюми, а не інші», чому між героями не проглядає взаємодія, особливо коли вони закохані [Грабович ЕР-г].

Прикладом тому можуть слугувати деякі роботи Сергія Лозниці (якого Любомир Госейко назвав «транснаціональним режисером» [Малишенко ЕР]) «Щастя моє» та «У тумані» (за мотивами однойменної повісті білоруського письменника Василя Бикова, нагородженого призом FIPRESCI), увінчані як прискіпливою

увагою, так і відзнаками Каннського кінофоруму, зануреного в атмосферу свята, яка не згасає ані на хвилину, де набережна Круазетт перетворюється на суцільний людський потік, у який велично впливають лімузини із зірками [Плахов 2006, с. 14-15].

Звісно, що кожний митець, презентуючи свій фільм на міжнародному фестивалі, зацікавлений не тільки в тому, щоб вийти на новий для нього кінопростір шанувальників, покупців, партнерів, а й «зробити» режисерське ім'я, знайти свою мистецьку нішу. Хоча, на наш погляд, важко пояснити особливий інтерес міжнародної кіногромадськості до фільму «Щастя моє» Сергія Лозниці. Адже до участі в конкурсі Каннського фестивалю 2010 року було представлено 18 фільмів (до яких не потрапила навіть робота Вуді Алена), а українська стрічка «фактично дебютанта в ігровій категорії» потрапила до конкурсних перегонів [Ваннек EP], що вже само по собі є перемогою для українського кіномистецтва. Тож, зрозуміло, що, здобуваючи відзнаки (бодай увагу) кінофорумів, кожний митець стає свідомий того, що його творчість не самодостатня і має викликати зацікавленість фахівців.

Фестивальна винагорода, що, як правило, стимулює професійний ріст молодих кінематографістів чи то подальший розвиток досвідчених кадрів у їх прагненні активно інтегрувати власну творчість у світовий кінопроцес, іноді гарантує художникові пропозиції щодо придбання кінострічки або ж нової роботи. Буває й інакше. Саме на кінофестивалі новоспеченому «генію» доводиться визнавати передчасне зарахування себе до таких, усвідомлювати власну творчу нищість, переоцінювати особисті мистецькі позиції в контексті складної, неоднорідної та суперечливої картини сучасного культурного простору. Однак, як зазначає А. Халпахчі, цей фільм С. Лозниці (що є безпрецедентним випадком) був поставлений на останні чотири дні фестивалю, що стало свідченням особливого вибору селекційної комісії, оскільки Каннський фестиваль, хоч і досить багатий огляд, проте утримує режисерів тільки три дні й намагається запланувати кінороботи, від яких «очікують перемоги, на останні дні, щоби не викликати потім режисера за свої кошти ще раз на фестиваль» [Ваннек EP].

На наше переконання, прикро, що копродуктивна кінокартина С. Лозниці «Щастя моє» позбавлена світлих етичних ідей і позитивних естетичних емоцій та почуттів, а головне, повинна тішити національну гордість, не маючи ані найменших натяків на українську ментальність, національну самоідентифікацію, що «лежить в основі національної самосвідомості, базується на осягненні національних інтересів, вартостей, історичної долі» [Богуцький... 2013, с. 184]. Можливо, слід було би радіти з того, що на теренах сучасного малокартиння українські кінематографісти (щоправда, у співдружності з німецькими та нідерландськими колегами) привернули інтерес громадськості на престижному міжнародному форумі, уперше беручи участь у конкурсній програмі повнометражних фільмів від України. Проте чим же пишатись? Низьким, як на наше переконання, художнім рівнем кінофільму, де псевдооб'єктивним виступає те, що режисерові, котрий сміливо претендує на роль автора, нібито вдається запозичити в дійсності, а суб'єктивно тлумачиться як таке, що привноситься до створюваного образу бурхливою художньою уявою і фантазією митця, його думками, почуттями, котрі він прагне донести через створене? Хоч А. Бергсон був переконаний, що якби мистецтво було

пов'язане з дійсністю, відображало та пізнавало її, тоді митцем міг би стати кожний, однак подібного стану будь-кому досягти неможливо, адже мистецтво – доля обраних» [Жукова Н. А. 2010, с. 156].

Можемо констатувати, що фільм С. Лозниці «Щастя моє», проте, є яскравим підтвердженням того, що відбулася «деінтелектуалізація кіно ХХ – початку ХХІ століття, яке опинилось між “чорнухою” та “порнухою”, типовий синдром історичної перезмінки. Ми й наше кіно опинилися на історичному перехресті, акурат у щілині між двома міфологіями: знищеного минулого і ненародженого нового» [Богущийкий... 2013, с. 192]. Можливо, слід тішитися самим фактом прориву українського автора-індивіда (щоправда, білоруського походження) в основний конкурс, який спромігся «сотворити» саме такий – огидний кінематографічний образ світу, а точніше абстрактної країни? Звісно, що кожний образ обов'язково несе в собі відбиток особистісної природи сприйняття та відчуття митцем картини світу, і годі очікувати на екрані «шароварної» України – це нині «не формат», та й Україна – це, зрозуміло, «не лише етнографізм» [Малишенко ЕР]. Проте існує й думка А. Бергсона, яку ми маємо взяти до уваги, відповідно до якої художній образ виникає в митця непередбачено і художник, розпочинаючи роботу над твором, не має чіткої уяви про майбутній готовий мистецький продукт [Жукова Н. А. 2010, с. 157].

З огляду на сказане, імовірно, співвітчизникам С. Лозниці (щоправда, не зрозуміло – німцям чи українцям?) варто радіти з того, що, зрештою, на престижному кінофорумі не самопредставився поодинокий митець з України, а в такий спосіб презентована безпосередньо сама держава, хоч на думку І. Грабовича, вітчизняні кінострічки все ще «представляють переважно своїх творців, ким би вони не були, а не Україну та людей, які її населяють», а тому досить «вразливі до зауважень» [Грабович ЕР-Г].

Фільм С. Лозниці «Щастя моє», проте, таки представляв Україну на державному рівні, адже, починаючи з 2008 року в Каннах, на міжнародному кіноринку Marche du Film запрацював Український кінопавільйон (організований Державним агентством України з питань кіно, Київським міжнародним кінофестивалем «Молодість», Українською фундацією – тоді як склад організаторів кожного року змінюється), що, будучи своєрідним культурним посольством, дає можливість офіційного представлення нашої держави на цьому МКФ і є надзвичайно важливим кроком у просуванні вітчизняного кіномистецтва на міжнародних кінофорумах. До того ж, якщо в перші роки існування вітчизняного кінопавільйону відвідувачі, гортаючи представлені каталоги, узагалі дивувались існуванню українського кіно, то нині «приходять за конкретною інформацією, за фільмами, які б вони хотіли представити на інших фестивалях, нарешті, звертаються і дистриб'ютори, які опікуються світовою дистриб'юцією: французькі, німецькі, польські, які зацікавлені в придбанні українських фільмів» [Ваннек ЕР]. Проте навіть у перший 2008 рік роботи Українського павільйону на Каннському кіноринку до нього завітали представники різних кінофестивалів, іноземні кіно- й телепрокатники, DVD-дистриб'ютори. Крім того, ті компанії, що були представлені у вітчизняному павільйоні, отримали низку пропозицій щодо співробітництва та виробництва копродукції, з деякими з них були підписані угоди з новими

зарубіжними партнерами. Отож такий павільйон, безперечно, має спрощувати для іноземних продюсерів, представників ЗМІ, репрезентантів інших кінофестивалів з різних куточків світу пошуки інформації про Україну (передовсім надання сервісних послуг для кіновиробництва, локацій для зйомок, використання потужностей кіностудій, залучення професійних команд) й український кінематограф. Хоч в одному з інтерв'ю Л. Госейно з прикрістю відзначав, що «на Каннському фестивалі роками було шатро (мається на увазі український павільйон на кіноринку в Каннах – примітка автора), коли він заходив – нікого не було. Проте нині ситуація дещо змінилась. Але й досі нема режисерів, продюсерів, які вміють продавати» [Малишенко ЕР] фільмовий продукт.

У контексті наших розмислів прикро, що саме така суперечлива в художньому сенсі кінострічка, як «Щастя моє», уперше за 62 роки існування Каннського кінофестивалю представляла нашу державу в конкурсній програмі. Основними аргументами не на користь цієї кінопродукції, на нашу думку, є те, що фільм ніби навмисне полишений будь-яких національних ознак, ба навіть якихось територіальних, географічних натяків (хоча знятий у Чернігівській області). При цьому, використовуючи художні кінозасоби як своєрідний інструмент окреслення власної моделі світу, кінорежисер творить суб'єктивну проміжну реальність відносного, у якій існують абсурдні зв'язки, що хаотично народжуються в його свідомості.

На наше переконання, не на користь кінокартині й відсутність логіки в розвитку досить примітивного сюжету (що зовні знову ж таки нагадує авторську модель). У стрічці фактично не розказано історію, зрозумілу глядачеві, з яким спілкуються на рівні умовних знаків, а не символів. Композиційно фільм розпадається на окремі, мало не брутальні новели, що в переважній більшості завершуються звірячою розправою над кимось із персонажів. Більше того, кожне криваве вбивство подано на рівні такої собі «звичаявості», щоправда, не прив'язаної до конкретної місцевості, однак з натяком на час дії. За допомогою далеких від вишуканості зображально-виражальних засобів творення деформованого образу дійсності режисер-автор представляє його глядачеві, фіксуючи лише деякі, ледь вловимі елементи реальності, демонструючи таку собі сумнівну моду на все ще «збірні образи, міста без назв, вулиці без адрес, персонажів без мотивацій». При цьому глядач якщо і бачить «щось конкретне, то воно фактично ніяк не співвідноситься з універсальним, ніби до того не жили люди» [Грабович ЕР-г]. Однак якими б різноманітними виразними можливостями не оперував кіноапарат, кожний його рух, що зовні несе ознаки неупередженості, насправді виражає безпосереднє ставлення кіноавтора до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану умовну дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця й організована складним виробничим процесом.

Серед численних вад кінострічки «Щастя моє» назвемо й те, що вона перенасичена непрофесійними акторами (професіоналів просто не вистачає, мабуть), «гра» яких нічого, окрім роздратування, не викликає, оскільки в роботі з такими «типажами» та у творенні образів-характерів режисер демонструє цілковиту безпорадність. На думку А. Бергсона (котрий зводить суб'єктивний характер творчого процесу до авторського свавілля), створюючи складну систему людських характерів, митець не повинен спостерігати людей, оскільки найбільш повно він спроможний

пізнати лише себе, а результатів самоаналізу йому достатньо для творчості [Жукова Н. А. 2010, с. 157]. Проте, не поділяючи зазначену вище думку, вкажемо, що такі авторські підходи були би прийнятними для документального фільму (адже за фахом С. Лозниця – режисер неігрового кіно), однак не припустимі в ігровому. В одному з інтерв'ю постановник відзначав, що досвід спілкування з людьми в нього – від документального кіно, подорожей, різноманітних життєвих ситуацій, у котрі він потрапляв. При цьому митцеві (який вважає точний вибір актора на роль 50-відсотковою гарантією успіху стрічки) цікаво спілкуватись з непрофесійними акторами, хоч працювати з ними довше й складніше, адже доводиться не лише пояснювати завдання ролі, а й вчити перебуванню в кадрі, намагаючись «розкувати» їх, змусити природно поводитися перед камерою [Лозниця ЕР].

Тож, на наше переконання, добре, що хоч головну роль виконує професійний актор Віктор Немець (символічно, чи не так, адже сам режисер давно живе в Німеччині). Однак молодого актора знайшли чомусь у Білорусії. В Україні, певно, недовиробництво в акторському цеху, довелось запрошувати іноземців. Натомість, вглядаючись у депресивне, брудне, огидне за своєю передусім моральною суттю, безпросвітне екранне дійство, згадується проповідь аскета з поеми І. Франка «Святий Валентій» – «усі ми черви, дим», а любов – «найтяжче з проклять» [Франко 1986, с. 216].

У наступному фільмі С. Лозниці «Майдан» (уже сама назва котрого красномовно вказує не тільки на місце, але й час дії), світова прем'єра якого (разом зі згадуваним у попередніх розділах фільмом М. Слабопицького «Плем'я») відбулась у травні 2014 року на 67-му міжнародному фестивалі в Каннах, «головним героєм стає збірний образ українського народу, який змінив хід історії» [Майдан ЕР]. Прикметно, що С. Лозниця, приїхавши до Києва в пошуку локацій для майбутнього проєкту «Бабин Яр», випадково опинився у вирі революційних подій на Майдані. Тож, надовго відклавши роботу над вказаним проєктом і залишаючись вірним документалістиці, він вирішив фільмувати (у формі епічного оповідання) реальні події (стежачи за якими, не міг передбачити, чим усе може закінчитись, а звідси, і двогодинна тривалість), триматись осторонь котрих для режисера-автора суперечило його громадянській позиції. На думку української мистецтвознавиці О. Волошенюк, усе ж виникає враження, що автор від самого початку знав, що він буде знімати і яким чином це робитиме [Волошенюк ЕР]. Слідуючи, зі слів самого постановника, «за народом», «його кращими представниками», він зрозумів, що йому цікаві конкретні люди, які перебували у вирі 90-денних подій (ключового перелому в котрих на екрані свідомо не показано), їх думки, вчинки, тож і був обраний спосіб тривалого спостереження «за всіма та всім», що допоміг авторові «триматись відстороненим». Імовірно, тому, дотримуючись основних засад монтажного кінематографу у створенні фундаментальної за формою кінооповіді з її багатоплановою дією, режисерові довелось ставити статичну камеру (чим неодноразово дорікали митцеві) так, щоби «вона фіксувала багатофігурні композиції, у яких – на кількох планах і рівнях – діють маси людей», а народ виступає головним героєм (що розширювало погляд на події) у ретельно створених закінчених гармонійних (нерозімкнутих, нерозірваних) композиціях [Лозниця ЕР].

Відомо, що міжнародні кінофоруми, виступаючи засобом поширення інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні, викликають значний інтерес громадськості, тоді як кожна країна сама наголошує на функціональній значущості того, що відбувається. Таким виявився інтерес як глядачів, так і представників світових ЗМІ до подій на Майдані (а отже, і стрічок, що висвітлювали їх) в Україні 2014 року на Каннському кінофестивалі, де, окрім фільму С. Лозниці, була презентована ще низка картин на цю тематику (як-то: «Небесна сотня», «Чорна книга Майдану», «Київ. Війна на Інститутській», «Жінки Майдану» й ін.), що, сприйняті публікою на високому емоційному рівні (як, власне, емоційним «Майдан» був і для самого режисера), викликали справжній ажіотаж. Це змусило організаторів Українського павільйону розширювати його межі (об'єднавшись з Азербайджанським), щоби розмістити всіх охочих. Тоді як з ініціативи Жерома Паяра – очільника *Le Marche du film du Festival de Cannes* – того року для українських кінематографістів «уперше в практиці Каннського кіноринку сума оренди» павільйону була зменшена із 17,6 тисяч євро удвічі [Майдан ЕР].

Створивши фільм «Майдан» у найкоротші терміни за фінансової підтримки нідерландської компанії «Atoms & Void», С. Лозниця презентував кінороботу не лише в офіційній програмі Каннського кінофоруму, а й на кінофестивалі документального кіно «Astra Film Sibiu» IFF у Румунії (де, окрім здобуття Гран-прі, у спеціальній програмі «Фокус фестивалю» було демонстровано ще три ранні стрічки режисера), МКФ у Єрусалимі, Лондоні, 9-му Міжнародному кінофестивалі з прав людини в Нюрнберзі – *Nuremberg International Human Rights Film Festival* (отримавши головну нагороду в номінації «Найкращий фільм»), у Гельсінкі, Буенос-Айресі, Лісабоні, Батумі. Таку високу оцінку вказаного фільму вважаємо не випадковою, адже сучасне неігрове українське кіно не з'явилося нізвідки, а неухильно розвивало кращі традиції і творчі здобутки класичного вітчизняного кінематографу, що завжди високо цінували у світі. Варто згадати хоча би той визначний факт, що кінострічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», фільмована далекого 1929 року, була названа першою в оприлюдненому 2014 року Британським кіноінститутом чи не найбільш авторитетному кінореєтингу, тоді як за версією впливового британського часопису «*Sight & Sound*» (куди номінувалося більше тисячі кіноробіт, створених протягом усієї історії кіно), саме дозвукова українська картина була названа кращою в неігровому секторі [Кінопрорив ЕР].

Надзвичайно важливо, що показ «Майдану» (прем'єра в Україні котрого відбулась на Одеському МКФ) стався не лише за кордоном (як-то: у Польщі, Нідерландах, США), але й (у дистриб'юції компанії «Arthouse Traffic») у сорока дев'яти кінозалах України, ставши чи не першим за багато років вітчизняним ігровим фільмом, що викликав значний інтерес публіки й широко демонструвався в прокаті, адже, зрештою, кінопродукт був створений передовсім для українського глядача.

Про інтерес до українського авторського кіно, зокрема до робіт С. Лозниці, свідчить той факт, що й наступний фільм режисера «Лагідна» (кіноадаптація однойменного оповідання Ф. Достоевського), створений за підтримки фонду «Eugimages», у копродукції Франції, Німеччини, Нідерландів, Латвії та Литви (без офіційної державної допомоги з боку України, однак за фінансового сприяння

вітчизняної компанії «Solar Media Entertainment» – SME), проте, був включений в офіційну конкурсну програму 70-го Каннського кінофоруму (де й відбулась його прем'єра 2017 року), як робота саме українського автора-режисера. Примітно, як для авторського почерку, що нібито звичайну притчеву історію про приниження та насильство, про викриття найогидніших людських якостей митець зумів розповісти, застосувавши таку ж, на перший погляд, «звичайну», «реалістичну», майже документальну за стилем візуальну мову, що надало оповіді жахливого відчуття повсякденної випадковості й присутності зла, шокуючої правди в толерантності до брехні, байдужості, злочинного мовчання [Gentle ER].

Створивши авторський фільм не для широкого глядача, що, проживши насичену фестивальну історію, увійшов (за версією британського видання «The Guardian») до списку 38 кращих фільмів 2018 року, був включений до так званого лонг-листа Європейської кіноакадемії (European Film Academy), потрапив до номінантів на премію Азійсько-Тихоокеанської кіноакадемії (Asia Pacific Screen Awards), став володарем української національної кінопремії «Золота дзига» й, попри неоднозначність в оцінках критиків, знайшов своїх шанувальників серед публіки (зокрема, і демонстрований у форматі домашнього відео завдяки бельгійській компанії «Imagine», що випустила фільм у DVD-форматі та VoD на платформі iTunes), С. Лозниця довів, передовсім на міжнародному рівні, потужність і живучість традицій режисерської школи українського авторського кіно. Імовірно, саме тому його наступний кінотвір «Донбас» про воєнні події на Сході країни (як і попередній фільм, підтриманий фондом «Eurimages» і створений за державної підтримки в співпраці з кінематографістами Румунії, Франції, Нідерландів і Німеччини, де виробником від України виступила компанія «Arthouse Traffic») був включений до офіційного конкурсу другої за значимістю програми «Особливий погляд» наступного 71-го Каннського кіноогляду 2018 року й, здається, не випадково демонстрований саме 9 травня, отримав нагороду в номінації «За найкращу режисуру».

На наше переконання, той міжнародний (власне, і внутрідержавний) скандал, який намагався дещо передчасно вчинити на початку XXI століття Ю. Ілленко, продукуючи фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (презентованого, нагадаємо, на Берлінському МКФ), уповні вдалося реалізувати С. Лозницю з «Донбасом». Адже такого шаленого шквалу абсолютно полярних відгуків про кінострічку (подану Українським оскарівським комітетом як національного претендента від України номінантом на здобуття премії Американської кіноакадемії «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою») представників як іноземних, так й українських видань, репрезентантів російської дипломатії (що якраз і демонструє жвавий інтерес до кінороботи) режисерові годі було й очікувати. Адже, як вважає А. Долін, ця картина саме й присвячена «мас-медіа, соціальним мережам та іншим посередникам, які обертають війну на шоу», що само по собі робить «Донбас» неможливим парадоксом, оскільки картина про те, що не може й не повинно перетворюватися на «просто кіно» [Долин ЕР].

Звинувачення постановника фільму, котрий остаточно вийшов у площину ігрового кіно, хоч і почепнув матеріал з хронікально-документальних роликів, демонстрованих на сепаратистських телеканалах (в «антихудожності», «фрагментарності», «хаотичності», «фейковості», «невиправданій гротесковості», «умовності»,

«надмірній відвертості», «некомпліментарності», «однозначності й водночас недосказаності у відображенні воєнних подій», «спрощеності», «русофобії», «розпалюванні міжнародної ворожнечі», «нейтральній документальності» й разом з тим «гіперреалістичності», «антигуманності», «жорстокості», «незатишності», «безіменності, некрасивості й ряженості героїв, схожих на біомасу», ба навіть неправомірному використанні як непрофесійних, так і професійних виконавців, на кшталт коміків трупи «Маски-шоу», тощо), тільки розпалили інтерес до «Донбасу» в організаторів низки міжнародних кінофорумів й увінчали режисера-автора нагородами. Отримавши Гран-прі на 15-му, організованому Інститутом культури і мистецтв Фестивалі європейського кіно в іспанській Севільї (Festival de Cine Europeo de Sevilla); здобувши головний приз «Золотий павич» за найкращий фільм на Індійському міжнародному кінофорумі в Гоа (International Film Festival of India), одному з найголовніших акредитованих Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів (FIAPF) кінооглядів Азії; виборовши спеціальну відзнаку журі за кращу режисуру – «Срібну піраміду» Каїрського МКФ (Cairo International Film Festival); демонстрований на МКФ у Карлових Варах, Мюнхені, Єрусалимі, Мельбурні й Торонто фільм, зрештою, дістався і 9-го Одеського кінофоруму, де й відбулась його українська прем'єра як призера міжнародних кінооглядів у програмі «Фестиваль фестивалів».

Однак у контексті сказаного з прикрістю констатуємо, що удостоєна численними нагородами стрічка «Донбас» (зокрема й Національною кінопремією «Золота дзига» та Національною премією кінокритиків «Кіноколо») у візуальному авторстві О. Муту, стрічка, що здобула значний міжнародний розголос, мала досить широку закордонну дистрибуцію, в Україні, як це не парадоксально, вийшла в обмежений прокат в ОДНОМУ київському кінотеатрі «Жовтень», у результаті чого на рахунки Держкіно було перераховано лише 1 477,04 грн при затраченій державою сумі фінансування – 6 736 300 грн. Пізніше зацікавленим глядачам (проте лише в кількох українських містах – Одесі, Маріуполі, Харкові, Чернівцях, Дніпрі, Львові) таки вдалось побачити стрічку, озвучену російською мовою та ще й з англійськими субтитрами в межах фестивалю «Нове німецьке кіно», організованого компанією «Arthouse Traffic». Озвучення українською мовою також викликало низку суперечок навколо фільму, оскільки відповідно до законодавчих норм створення копродукції (де є частка державного фінансування) кінопродукт відповідно набуває національного статусу. Це регламентовано Статтею 3 (абзац шістнадцятий зі змінами, внесеними згідно із Законом № 1909-VI (1909-17) від 18.02.2010), коли таким вважається фільм, створений суб'єктами кінематографії України, виробництво якого здійснено в Україні й авторське право чи право власності на який повністю або частково належить суб'єктам кінематографії України, а також основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена *українською мовою*. А крім того, за мотивованим рішенням Ради з державної підтримки кінематографії на підставі звернення суб'єкта кінематографії, якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, «в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускають використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників стрічки.

Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою» [Закон ЕР-в]. Тож озвучений відповідно до законодавства України державною мовою («для годиться») фільм, який сам режисер назвав «трагіфарсом», створеним за принципом шокової «кінотерапії» (у чомусь запозиченої в стрічки Л. Бунюеля «Привид свободи»), у прокаті все одно демонстрували російською, ніби підтверджуючи його трагіфарсовий статус. В одному з інтерв'ю С. Лозниця (котрий все ж таки ж таки позиціонується, принаймні в кіносвіті, як український режисер) назвав український дубляж «Донбасу» досить дивним, оскільки всі в Україні чудово розуміють російську мову, то ж він начебто й не заперечує звучання української та й будь-якої іншої мови, що в репліках передає мелодіку голосу. Як виявляється, на переконання автора, демонстрація в Україні національного фільму іноземною мовою не є проблемою, оскільки на тій території, про яку йдеться, дійсно розмовляють російською (що доступна всім жителям нашої країни), на якій і знімали стрічку [Донбас ЕР]. Розмисли постановника підтримує І. Грабович, який переконаний, що озвучення фільму українською мовою надає кінопродукту зайві елементи відчуження, і тоді стрічка має «невдалий» вигляд з погляду цілковитої руйнації первісного звуку в його шумах, синхронних репліках. У статті «Все буде Донбас?» критик вказує, що «майже цілковита відсутність шумів (за винятком надто гучних звуків на кшталт вибухів) робить картину фактично стерильною у звуковому плані», так само як і «почищені» діалоги, з яких або прибрано майже всю лайку, або замінено м'якшими висловами, що дає своєрідний ефект стерильності та не лише шкодить фільмові, а й оголює моторошну соціальну механіку, яка стоїть за всім цим. Автор переконаний, що коли йдеться про вербальність «Донбасу», основна її суть знаходиться «не в словах, які в картині всуціль брехливі, а в діях, які ті слова прикривають, тоді як наявність оригінальних слів у всій їхній колоритній первісності роблять стрічку смішнішою, ніж вона того потребує». Зрештою І. Грабович доходить висновку, що «показана реальність страшна, як не крути, неповторні словесні інтонації тільки її пом'якшують, певним чином примиряють із побаченим» [Грабович ЕР-а].

Тож коли йдеться про демонстрацію визнаного у світі національного фільму в системі кіноіндустрії України, слід дослухатись до думки О. Роднянського, котрий вважає, що індустрія кіно – це те, що функціонує самостійно, поза допомогою держави, яка має виступати найважливішим законодавчим регулятором, стимулом розвитку, але не більше. На переконання кінопідприємця, кошти потрібно видавати не обов'язково на кіновиробництво. Краще аби це були гранти на створення системи прокату, на стимулювання кінотеатрів, що «фокусуються не на атракціонному кіно, а створюють паралельну систему прокату якісного незалежного кіно», компенсуючи витрати, які зазнали б кінотеатри, що не демонструють блокбастери Голлівуду [Роднянський ЕР-а].

На Каннському фестивалі 2011 року Україна була презентована кінострічкою «Крос» Марини Вроди, котра (як відомо, і в чомусь символічно) певний час співпрацювала із Сергієм Лозницею як асистентка з постановки масових сцен під час виробництва фільму «Щастя моє». Вказана картина стала першою частиною задуманої мисткинею трилогії про тривожні й відчайдушні шукання молоддю себе у світі, у якому так складно ідентифікуватись. Неупереджена й неамбітна історія

(як спогади самої мисткині про шкільні роки) про звичайний крос на уроці фізкультури, перетворилася на своєрідний марафон і для самої авторки (не новачка в міжнародних фестивальних перегонах), котрій таки вдалось обігнати чимало конкурентів (адже з 1,5 тисячі робіт, поданих на конкурс, було обрано лише дев'ять, які представляли режисери з Південної Кореї, Бельгії, Аргентини та Колумбії, Австралії, Норвегії, Нової Зеландії, Канади та Японії) у номінації короткометражних фільмів. Демонструючи досить жорстку, чоловічу манеру оповіді передовсім у візуальному плані (бо ж той, «хто керує камерою, так само впливає на людину, яка за камерою» [Хоменко ЕР], що і є фільмовим процесом), авторка, виявляючи своєрідне ставлення до кіноформи, пропонує в нестрункому сюжеті (що скоріш нагадує викладені пунктиром мікрозамальовки неоковирних подій і вчинків у чомусь абстрактних персонажів) не стільки зануритись у містичний хронотоп лісу, у якому опинились герої, скільки спробувати разом з ними усвідомити всю складність життєвого вибору молодої людини, яка опинилась (як, власне, і сама Україна, алегоричний образ котрої підсвідомо виникає в уяві) на перепутті. Адже очевидним є те, що «для українських студентів творчість – це самопізнання, пошук власного місця у всесвіті, дослідження й осмислення міфів і філософських концепцій. Дарма що означені пошуки можуть видатися досить наївними» [Куріна 1997, с. 32].

Варто відзначити, що й загадкові екзистенціальні образи, і виражальні засоби стрічки далекі від поетичного замилювання мисткині, котра, відкинувши «живописання», саме в такий спосіб заявляє про свій (у чомусь нещадний) авторський стиль. Сміливо уникаючи природного й такого бажаного прагнення художника формувати привабливий позитивний імідж батьківщини, М. Врода представляє правдиве, без новомодних шат дослідження пошуків українською юнню свого місця у фактично ворожому їй світі, що постає як «неосяжна сукупність мінливих станів буттєвого руху, яка змінюється щомиті» [Сіверс 2011, с. 4]. Розмірковуючи про вагомість нагороди Каннського кінофестивалю для українського кіно, мисткиня (яка передовсім прагне «знімати незалежне кіно» й зовсім не боїться «залишитися в Україні без слави») зі смутком відзначала, що не хотіла би повторити долю незатребуваності в кінорежисурі І. Стрембіцького (нагадаємо, першого в історії українського кіно лауреата Золотої гілки в Каннах). Проте як би М. Врода не намагалась залишатись жити й фільмувати на батьківщині, не може «щоразу діставати гроші на фільм із власної кишені», а тому з готовністю приймає допомогу іноземних продюсерів, шукаючи їх по всьому світу (усе одно знімаючи кіно про ту територію, проблеми якої їй близькі, виявляючи особисту реакцію на проблеми сучасного, передовсім українського суспільства), оскільки як би не хотіла, щоби «Крос» був суто українським фільмом, але цього не сталося [Гузьо ЕР].

Показово, що, презентуючи 2014 року на 44-му міжнародному кінофестивалі «Молодість» своєрідну власну рефлексію юності фільм «Равлики» (як другу частину задуманої авторкою трилогії), М. Врода, вважаючи, що «творча людина повинна завжди бути в опозиції до влади» [Гузьо ЕР], не випадково отримує диплом «За творчу сміливість у дослідженні реальності». Доторкнувшись у фестивальному русі до сучасного кінематографічного контексту, що включає в себе «не тільки найновіші та найкращі фільми, але й безпосереднє чи опосередковане

спілкування з професіоналами», ознайомившись з «новими ідеями, що концентруються на певних фестивалях», молода авторка неймовірно тонко відчула й пропустила крізь себе «новочасний контекст ідей» [Роднянський 1997, с. 21]. Мотивуючи власну діяльність у площині «професії та людської гідності» [Веснянка ЕР], М. Врода (знову залучаючи до зйомок непрофесійних акторів) підносить до суспільної значимості проблему буттєвої безвиході провінційної української молоді (репрезентуючи її як нескінченне вештання приятелів на тлі сумних пейзажів пострадянської країни), безперспективності студентства, неможливість знайти роботу, залишитись в омріяній професії і, маючи змогу «творчої реалізації», не боїться «висловлювати у своїх творчих роботах те, що думають насправді» [Гузьо ЕР]. Прагнучи вести діалог співтворчості з глядачем, передовсім молодим (хоч він, власне, маючи право вибору, може й не виявити бажання дивитись авторську стрічку), переймаючись його шуканнями, режисерка, не відповідаючи за реакцію публіки, а лишень за свою кінороботу, зазначає: «Бути авторкою і відчувати свою приналежність до країни, усвідомлювати, хто ти й звідки, можна лише тоді, якщо країна йде своїм шляхом» [Веснянка ЕР].

Помилково думати, що авторські фільми І. Стрембіцького, М. Вроди (що не має табуйованих для кіно тем) навмисне формують негативний образ батьківщини – це, власне, є компетенцією політиків. При цьому режисери-автори, створюючи фільми не з метою швидких змін та впливу на суспільні процеси, передовсім рефлексують певні больові проблеми сучасного їм суспільства, використовуючи сучасність як матеріал для авторських роздумів і меседжів. Адже, приміром, М. Врода як свідома громадянка не змогла бути звичайним спостерігачем і чи не «із самого початку приєдналася до мистецького об'єднання “Babylon’13” – групи кінематографістів» [Хоменко ЕР], що об'єднала кілька «десятків представників нового українського кіно» [Кінопрорив ЕР], які документували події в Україні на Майдані Незалежності 2013–2014 років.

Своєрідною «рефлексією» можна назвати й кінострічку учасника багатьох МКФ – Мирослава Слабошпицького «Ядерні відходи», що 2012 року знову презентував Україну з непривабливого боку. Імовірно, що приз «Срібний леопард» 65-го кінофоруму в Локарно (розрахований на відкриття нових імен), дістався режисерові (котрий на момент створення фільму не мешкав в Україні) тому, що він зміг відчутти 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? Адже, підкреслюючи святковість кінофорумів, А. Плахов зазначає, що «фестивалі – це екзотика пейзажів, на тлі яких їх розігрують, це блиск актуальної моди й світського життя, це розкіш прийомів на віллах і яхтах, де збираються “вершки суспільства”» [Плахов 2006, с. 7], а отже, еліта. При цьому кіноогляд у Локарно належить до того типу, що «жодним чином не впливає на специфічні кінопроцеси», однак дає «можливість підключитися до загальноосвітніх культурних процесів, на кілька днів зажити святковим життям». До того ж, «якби не кінофестиваль, то хто б знав про тридцятитисячне швейцарське містечко Локарно

(навіть деякі села поблизу Києва налічують більше жителів)» [Роднянський 1997, с. 22]. Цей факт робить ще більше честі кінострічці М. Слабошпицького, котра 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) лишилися на батьківщині в зоні відчуження, режисер-новатор у зображенні «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 з 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 видається думка, що «якби вітчизняна інтелігенція не була зайнята пошуками автентичного українського шляху в Європу, не намагалась відокремити національну ідею від державницької, від політичного праксису, а навпаки, наvertала 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, конструємо ілюзорну реальність, вважаючи її дійсністю» [Богуцький... 2013, с. 135].

Звісно, «Ядерні відходи» не єдина кіноробота, котрою в останні роки було представлено українське кіно на МКФ у Локарно. Так, приміром, на означеному 70-му ювілейному швейцарському форумі 2017 року 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 котрих, 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 року фаворитом МКФ у Локарно стала й аналізована вище 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 кінооглядів (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, котрий чи не в усьому

зазнавав цілковитих невдач, символічно відбувся незадовго до проведення в Києві Тижня швейцарського кіно. Відрадно констатувати, що вказаний фільм викликав такий інтерес передовсім у глядачів (котрі завзято аплодували його творцям), що, окрім основних переглядів (куди, попри аншлаги, потрапили не всі охочі), програмній дирекції кінофестивалю довелось організувати додаткові покази «Ізі», що є безпрецедентним випадком як в історії Локарнського кіноогляду, так й українського (нехай 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 Voccalino d'Oro.

У межах спеціального показу на вказаному кіноогляді того ж року відбулась демонстрація і копродуктивної проникливої авторської драми про війну на Донбасі «Іній» Шарунаса Бартаса (представлену до того в Каннах у незалежній секції «Двотижневик режисерів» – *Quinzaine de Realisateurs*), 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. Слабошпицького, вкажемо, що, представляючи свої кінороботи міжнародній громадськості, вживаючи по допомогу у вирішенні соціальних проблем, режисер-автор розділяє й переживає затяжне лихоліття рідного народу, з яким йому не впоратися самому. Проте, як зазначає Я. Підгора-Гвядзовський, той факт, що стрічку «презентували в одному з конкурсів Каннського 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 якраз до такого кіно й спрагли) [Підгора-Гвядзовський ЕР-г]. 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» [Барабаш ЕР]. Ми ж зі свого боку відмітимо, що, рефлексуючи численні больові проблеми сучасного українського суспільства в стрічці «Плем'я» (нагадаємо, спільному проєктові України та Нідерландів), котрий є рекордсменом (безпрецедентним для українського кіно) – близько 50 міжнародних фестивальних нагород (котрі годі й перелічувати), український режисер зміг відчутти 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, котру К. Барабаш, як не дивно, назвала великою і сильною підмогою режисерові, щоби створити красиве кіно [Барабаш ЕР]), вживаючи по допомогу

неповносправній і безправній молоді й разом з тим не рефлексуючи, а накладаючи на статичну картинку закадровий, наповнений поетичним змістом текст про сенс буття – натомість змушуючи своїх героїв шукати його [Кокотюха ЕР-в]. Висвітлюючи маловідомі факти стосунків глухонімих підлітків (з виконавцями ролей котрих 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» [Кокотюха ЕР-в].

З огляду на те, що, на переконання І. Зубавіної, «симптоматичною слід вважати актуалізацію негероїчного плану у фільмах кінця ХХ – початку ХХІ століття» [Зубавіна 2015, с. 79] і той факт, що кінематограф кожної країни прагне віднайти свого героя, розділяючи та переживаючи драму рідного народу, М. Слабошпицький виводить на екран непримітного самотнього й на перший погляд розгубленого юного героя Сергія (таку собі «маленьку людину»), котрий, здається, переймається лише власними переживаннями. У роботі «Повернення маленької “людини”» український філософ С. Пролєєв відзначає, що такий герой «у його бідах і стражданнях, радощах і надіях – чудовий шанс для героя українського кінематографа. 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» [Кіно 2003, 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 героїв нового українського часу» [Кокотюха ЕР-в]), а й доручає, нехай надто жорстоко, але діяти, нищачи зло й несправедливість у тому ворожому й огидному, полишеному толерантності світі, де він змушений виживати. При цьому якимось 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» [Кокотюха ЕР-в]. Адже «толерантність в 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» [Богущий... 2013, с. 97]. Тож, оповідаючи трагічну історію (до того ж «витримавши оповідь у доволі динамічному ключі» [Підгора-Гвиздовський ЕР-г]) без саунд-треків, 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» [Барабаш ЕР]), а переважно універсальною мовою жестів (і превалюванням середніх планів), змушуючи глядача все дійство сприймати «лише очима». Показово, що в такий спосіб, «віддаючи 6% нашого вербального життя на поталу 100%-й візуалізації» [Підгора-Гвяздовський ЕР-г], 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» [Горпенко 2015, с. 104]. Водночас М. Слабошпицький, 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, котре 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 [Підгора-Гвяздовський ЕР-г]. 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» [Барабаш ЕР]. 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, оскільки «неможливо не займати сьогодні позицію в боротьбі добра і зла, гуманізму й антигуманізму» [Антониони 1986, с. 27].

Відродно констатувати, що той не бачений для українського кіно бум (а «фільм визнав весь світ не тільки як успіх самого Мирослава Слабошпицького, а й українського кіно загалом» [Корсун ЕР]), який спричинила стрічка митця в міжнародному просторі (узявши участь у 110 МКФ), зокрема й закупівля «Племіні» для показу в прокаті більш ніж у сорока країнах (США, Японія, Данія, Німеччина, Франція та ін.), попри полярні відгуки українських критиків (ба названого навіть «художньою спекуляцією» [Барабаш ЕР], зрештою, у себе на батьківщині режисера (разом з 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». Тож виявляється, що картина, котра не випадково отримала найпрестижніші нагороди міжнародного Тижня критики на Каннському кінофорумі, як-то: головний Гран-прі «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 році) 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 [Кокотюха EP-в]); картина, творців якої (продюсерів Ію Мислицьку й Олену Слабошпицьку, 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 EP], так і не стала переконливим свідченням того, що, зрештою, в Україні (попри багаторічні спроби) з'явився найоптимальніший шанс вибороти-таки омріяного «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 з американськими кіноакадеміками.

Здавалось би, сьогодні оцінювати багаторічної давнини такий собі поєдинок між «Племенем» і «Поводирем» 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 ворухити те, що давно минуло? Однак потреба в тому все ж таки 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 сутичок 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 витoki ще в радянському

минулому та впирається в згубну за своєю суттю практику (як мистецтвознавчу, так і кіновиробничу, і дистриб'юційну) 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 героїв (котрі, потопаючи в надто відвертих і насильницьких сценах, живуть якимось 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 (котрі мешкали серед суцільних руїн у нетрищах чи зубожілих кварталах) італійського неореалізму 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 естетичне кіно) була на рівні державницької політики придушена в 1970-х роках, «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, чії представники справно збирають призи на найпрестижніших фестивалях», витримуючи нищівні нападки вітчизняних супротивників «чорнухи». Тож, 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, котру вже не зможуть зупинити необґрунтовані «балачки про особливу українську путь у мистецтві». Констатує, 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 висунення на здобуття почесного призу Американської кіноакадемії «Поводиря» чи «Племені» якраз 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 дистриб'ютори 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 [Десятерик EP-a]. Водночас у статті «“Поводир”, шлях до прозріння» Я. Підгора-Гвиздовський з прикрістю відзначає, що за майстерно створеною кіноформою подачі історії, базованої на реальних подіях, за справді фантастичною операторською роботою всесвітньо-відомого 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, полишене автентики образотворення виконавцями як професійними, так і не професійними [Підгора-Гвядзовський ЕР-д]. 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” мастиного оператора, який просто так “картинок” не зніматиме: йому ж треба розвернутися на всю широчінь») 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 сьогодні» [Вергеліс ЕР].

Слід визнати, що попри «нестрункі голоси» деяких критиків, котрі закликають бути толерантними до тих митців, які хоча би щось роблять (а велетенським творчим колективом дійсно складного проєкту, з досить «тривалим пре- і пост-продакшеном, масовками, кількістю локацій») зроблено чимало, принаймні для діалогу з публікою, котра з інтересом дивилась такий собі український блокбастер, що виявився, на переконання О. Вергеліса, «тим самим “підсумком” щирих сподівань вітчизняних глядачів – “мрій” про кіно “наше”, але таке ж красиве й дороге, як кіно “інших”». Однак це не нівелює важливості критики стосовно кіно, особливо вітчизняного, котре тільки ціною неймовірних зусиль, прагнучи досконалості й тим самим рухаючись уперед, «зможе пробити ідейний і технічний мур проблем, збудований нами самими» [Підгора-Гвядзовський ЕР-д].

Участь у міжнародних кінофестивалях сприяє поширенню інформації про ті системні зміни в законодавстві України, котрі стосуються підтримки кінематографу (що слугує підґрунтям для міжнародного співробітництва в галузі кіновиробництва й кінодистриб'юції) і поступовому творенню бренду «українське кіно», або ж «українське авторське кіно», формуючи в потенційних партнерів упізнаваний позитивний образ нашої країни. Чималу роль у цьому процесі відіграє і презентація вітчизняної кінопродукції та представлення на різноманітних платформах самих українських митців. Так, на кінофестивалі в Берліні як знаковій події у світі кіно 2019 року кіномистецтво України було репрезентоване в основному конкурсі копродукцією «Гаррет Джонс» А. Голанд; а 2020-го до головного конкурсу потрапила знята переважно в Харкові копродукція Німеччини, України, Великобританії, Росії «ДАУ. Наташа» І. Хржановського. Крім того, відбулась світова прем'єра гротесково-сатиричного фільму «Номери» О. Сенцова та А. Сєїтаблаєва, у програмі «Generation 14 plus» показали неігрову україно-литовську

стрічку І. Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин». На платформі «Forum Expanded» демонстрували короткометражну картину А. Відокля «Citizens of the Cosmos», продуковану в співпраці США, Японії та України; а в програмі для перспективних митців «Berlinale talents» опинилась молода режисерка й сценаристка Ж. Озірна.

Варто вказати, що, розповідаючи історію багатодітної сім'ї, яка мешкає в селищі Красногорівка, розташованій у так званій прифронтовій «червоній зоні» – зоні бойових дій на Сході України (і намагається самотужки зняти про це фільм), у повнометражному дебюті «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірина Цілик свідомо вибудовує оповідь на протиставленнях звичного мирного життя і війни, материнської любові до дітей, віри, надії в краще майбутнє і руйнації, переслідуючи при цьому мету розповісти не про трагедію війни, а про непереборне прагнення і вміння людини виживати за будь-яких обставин. Відрадно констатувати, що вказана стрічка (сповнена автобіографічних мотивів, адже режисерка чекала повернення з війни свого чоловіка, що у 2015–2016 роках служив в українській армії на Донбасі), європейська прем'єра якої відбулася на Берлінале 2020 року, на той момент вже виборола в конкурсній програмі «World Documentary Competition» відзнаку за найкращу режисуру документального фільму на престижному національному американському кінофестивалі незалежного кіно Санденс – Sundance Film Festival. На ньому високо оцінили надзвичайно точний режисерський погляд на життя (чи то існування) громадян України в умовах війни. Цей факт свідчить не лише про невідомий інтерес кіногромадськості до подій, відображуваних у картині (а про ситуацію в прифронтовій зоні мало знають не лише американські та європейські глядачі, але й українці з інших областей), а й про те, що режисери українського неігрового кінематографу, шануючи й розвиваючи його кращі традиції в розмаїтті авторських моделей, активно нарощують авторитет національного кіномистецтва в сучасному культурному просторі.

Показово, що з 2008 року українська кінопродукція демонструється й з перемінним успіхом продається і на індустріальній частині Берлінале – кіноринку (European Film Market – EFM), де діє створений Українською фундацією та Державним агентством України з питань кіно Український стенд – «Ukrainian film corner» у готелі «Marrriott» (на який, приміром, крім підтримки Асоціації кіноіндустрії України, Української кіноасоціації, Українського культурного фонду, Всеукраїнського благодійного фонду Ігоря Янковського «Ініціатива заради майбутнього», тільки держава витратила 2019 року 1 млн 160 тисяч грн). При цьому вкажемо, що перші кроки офіційної України в Берліні були більш ніж скромними, адже жоден з вітчизняних фільмів того, 2008 року в основній конкурсній програмі участі не брав, однак деякі роботи (переважно короткометражні) усе ж потрапили на Берлінський кіноярмарок. Серед них і згадувана вище авторська стрічка Є. Нейман «Біля річки»: демонстрований російською мовою й за участі російських виконавців цей фільм ніби й не асоціюється з Україною, однак усе ж його створила українська режисерка.

Нагадаємо, що розміщений на EFM Український стенд (незмінним слоганом якого кілька років поспіль є #UkraineIsYourDestination, покликаний підкреслювати відкритість України до копродукційного формату кінопроектів та надання зарубіжним партнерам якісного кіносервісу), не лише дає змогу знайомити

відвідувачів (а це й кінофахівці, і представники культурно-мистецьких інституцій, й очільники міністерств культури різних країн тощо) з кінопродукцією, котру фільмують українські виробники (як-то фільми: «Гетьман» В. Ямбурського, показ якого в позаконкурсній програмі відбувся ще й у кінотеатрі «Сінема МАХХ», «Довбуш» Олесья Саніна, «Захар Беркут» Ахтема Сеїтаблаєва й Джона Вінна, «Забуті» Дарії Онищенко, «Мої думки тихі» Антоніо Лукіча, «Віддана» Христини Сиволап, «Let it snow» Станіслава Капралова), але й дозволяє більше дізнатись про українську культуру, її визначних особистостей. При цьому зауважимо, що на кожному кіноринку, і Берлінському зокрема, «панує національно-територіальний підхід», коли саме країна презентує кінотовар, адже «за будь-яких обставин нація просто зобов'язана показувати “товар лицем”, лицем екранним», супроводжуючи його «повним набором ринкової атрибутики», каталогами (із завершеними різножанровими кінопроектами й такими, що перебувають на стадії фільмовиробництва) проспектами, буклетами, дисками тощо. І таким «кінотоваром» (що дійсно користується попитом на міжнародному ринку) від України є передусім авторське кіно, переважно не орієнтоване на масового глядача й «розвантаження психіки». Як вказує С. Тримбач, такий кінопродукт спрямоване на інші цілі, «головним чином мистецькі – подати реалістичний образ дійсності, одкрити мову реальності (нова мова в мистецтві зазвичай так і шукається) <...>. І це авторське, таке, що майже неодмінно орієнтується на фестивальну кон'юнктуру, кіно часто відтворює драматично-похмуру картину життя». Дослідник переконаний, що «така картина рідко викликає зустрічну хвилю уваги й поваги масового глядача, який понад усе прагне скинути із себе психологічну напругу буденного життя» [Тримбач ЕР].

Відрадно, що (за повідомленням Укрінформ) на Європейському ринку ювілейного 70-го Берлінського кінофоруму 2020 року своєю креативністю вразив відвідувачів саме тридцятиметровий, розподілений на кілька зон Український стенд, на якому було представлено WOW-контент (з відображенням Computer Generated Imagery – CGI), Postproduction; зону Unique (де можна було дізнатись про непересічних українців за допомогою доповненої реальності); зону Edgy (так званого контенту «на грані», асоційованого з авторським кіно); зону Sweet (із презентаціями жанру української мелодрами, комедії); зону Epic контенту епічного кіно (трейлери котрих, як і фільмів інших жанрів, за допомогою спеціального додатка можна було дивитись просто зі стін стенду); зону промотування системи cash rebate.

Увага до Українського національного стенду на Європейському кіноринку 2020 року була настільки пильною, що в його межах відбулись зустрічі з більш ніж 70 потенційними міжнародними партнерами, серед яких Міжнародний кінофестиваль у Торонто, Європейська асоціація незалежних продюсерів (СЕPI), Міжнародна федерація асоціацій кінопродюсерів (FIAPF). Крім того, представлення України в Берліні (зокрема на кіноринку) на офіційному державному рівні дозволяє налагоджувати взаємовигідні міжкультурні зв'язки через участь у конференціях. Прикладом може слугувати українсько-канадська конференція з копродукції («Canada-Ukraine CoProduction Meetings»), на якій Україна представила 33 кінопроекти, що мають перспективний потенціал копродукції; у межах

«Country Session» узяла участь у «Co-Production market», репрезентувавши кінематографічні локації України (її оновлене законодавче середовище, зокрема й щодо просування нової системи кеш-рибейтів 25 + 5%, арсенал сучасних кіносервісів і кіновиробничих потужностей) для кінопродюсерів, зацікавлених у копродукції (де, зокрема, був представлений і проєкт В. Васяновича «Відблиск»). У межах цієї платформи відбулися неформальні зустрічі представників кіноіндустрії різних країн, що також сприяє налагодженню міжкультурних копродуктивних зв'язків. Наприклад, Всеукраїнський благодійний фонд Ігоря Янковського «Ініціатива заради майбутнього» спільно з Державним агентством України з питань кіно» вже не вперше влаштовує бізнес-ланч «Meet Ukrainian Producers», на який 2020 року завітали більш ніж 250 іноземних продюсерів і 30 українських. Це «відкрило їм доступ до всіх індустріальних заходів EFM: навчальних семінарів, майстер-класів, круглих столів і багатосторонніх зустрічей задля пошуку партнерів зі спільного кіновиробництва тощо» [Україна ЕР-б].

Участь українських кінематографістів у програмах і платформах Берлінського кінофоруму, з його активним геополітичним спрямуванням, без сумніву, є значним кроком і в розвитку вітчизняного кіно, й у просуванні України як кінематографічної країни (яка внесла значний вклад у мову світового кіномистецтва) у сучасний міжнародний культурний простір. Зокрема, варто нагадати, що на 66-му Берлінському кінофорумі 2016 року саме в той день і час, коли розпочиналась урочиста церемонія нагородження переможців у Палаці Берлінале, близько 300 глядачів усе ж завітали до кінотеатру «Kino BABYLON», що переважно спеціалізується на показі авторського кіно, на перегляд дозвукowego, присвяченого індустріалізації Донбасу, фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» (1928), відреставрованого й презентованого Національним центром Олександра Довженка, а ще й унікального анімаційного трейлера 1920-х років, створеного до названої авангардистської стрічки, котрий дивом зберігся і був несподівано віднайдений у Нідерландах наприкінці ХХ століття. Тільки цей факт свідчить про те, що до надбань українського кіномистецтва, принаймні в Європі, ставляться з великою повагою, а вітчизняним продюсерам слід не лише сміливіше презентувати готову українську кінопродукцію на міжнародних кінофестивалях, але й брати до уваги той факт, що в кіносвіті доволі поширена практика продажу кінострічки на стадії реалізації проєкту, що передує етапу повної готовності й може зацікавити як кіновиробничі, так і дистриб'юторські компанії.

Основною місією кінофестивалів є сприяти розвитку кінопроцесу, тобто щоби фахівці могли відкривати для себе нові горизонти, ставити більш високі планки фільмотворення, напрацьовувати творчо-виробничий досвід і встановлювати перспективні контакти (таку слушну нагоду вітчизняні кінематографісти з успіхом використовують у подальших фільмових практиках). Проте особливими є почуття співвітчизників, коли українських митців не лише допускають до участі в кінофорумі, а ще й, оцінюючи їхні високі творчі здобутки, певним чином визнають, віншуючи як переможців. Слід тільки тішитись тим, що в різний час на Берлінале (де здобували різного штибу нагороди, зокрема й головний приз «Золотий ведмідь») майстри авторського кіно Мікеланджело Антоніоні, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Інґмар Бергман, Райнер Вернер Фассбіндер, Мілош Форман,

Роман Поланскі, Кшиштоф Зануссі) Спеціальний приз журі «Срібний ведмідь» вручили Кірі Муратовій за фільм «Астенічний синдром», Степанові Ковалю за анімаційну стрічку «Йшов трамвай № 9», нагорода Нью-Йоркської кіноакадемії (New York Film Academy – NYFA) дісталась Тарасові Томенку за короткометражну роботу «Тир», демонстровану в програмі «Panorama Berlinale», а Гран-прі паралельного конкурсу «Generation plus 14» отримали Ліза Сміт і Георг Жено за неігровий фільм «Школа № 3», присвячений війні на Сході України.

Нагородження «Срібним ведмедем» за видатний внесок у світове кіномистецтво українського кінооператора Сергія Михальчука (за фільм «Під електричними хмарами», копродукції режисера О. Германа-молодшого, де візуально-пластична складова є чи не найголовнішою), у доробку якого ціла низка фільмованих у різних країнах стрічок, що відрізняються високою візуальною культурою («Мамай», «Параджанов», «Las Meninas», «Ілюзія страху», «Поводир», «Дике поле», «Екс», «Анна Київська» й ін.), – теж вагома підстава для особливої національної гордості. Слід відзначити, що участь у кінопроекті достатньою мірою затребуваного у світі С. Михальчука, мистецький талант котрого яскраво вирізняється індивідуальним високотехнологічним творчим почерком, в основі якого фотографічна точність (а світлини майстра, який мандрує по усьому світу, становлять не лише значний художньо-естетичний інтерес, а й посідають особливе місце в літописі планети), динамізм і глибинна візуальна образність, помножена на вишукану композицію, кожен кадр якої відповідає вкладеному в нього змісту, завжди викликає неабияку зацікавленість як фахівців, так і глядачів. Міжнародне визнання С. Михальчука є свідченням того, що в Україні, зрештою, знову з'явилися кіномитці, яких слід особливо цінувати й підтримувати, створюючи кінопроекти в розрахунок саме на них і в такий спосіб плекаючи передовсім свої національні надбання – прагнути репрезентувати нашу країну світові засобами кіномистецтва.

Чи не найменш урожайним на нагороди став для українських кінематографістів Венеційський міжнародний кінофестиваль (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica), де в різний час головної нагороди «Золотий лев» були удостоєні метри авторського кіно, зокрема Фереріко Фелліні, Лукіно Вісконті, Мікеланджело Антоніоні, Жан-Люк Годар, Кшиштоф Зануссі, Кшиштоф Кесльовський, Вім Вендерс, Маргарете фон Тротта, Девід Лінч, Андрій Тарковський, Олександр Сокуров, Такеші Кетано, Кім Кі Дук. Вкажемо, що з 1965 року (коли, нагадаємо, приз «За кращий режисерський дебют» виборов фільм П. Тодоровського «Вірність») лише 1992 року (попри показ у попередні роки в позаконкурсній програмі стрічок «Тіні забутих предків» С. Параджанова та «Чутливий міліціонер» К. Муратової) у секції Міжнародного тижня критики (Settimana Internazionale della Critica) нагорода за найкращу операторську роботу дісталась фільму О. Дончика «Кисневий голод». Повернення українського кіно на форум у Венеції сталося лише за 23 роки, коли 2015 року в позаконкурсній програмі продемонстрували неігрову стрічку Є. Афінеєвського «Зима у вогні: Боротьба України за свободу», присвячену трагічним революційним подіям 2013–2014 років, що викликала невідомий інтерес як публіки, так і критиків. Уже 2019-го на престижному Венеційському огляді одразу три українські фільми будуть представлені в різних програмах

і секціях, при цьому прикрим є той факт, що в момент прибуття української делегації на фестиваль з'ясувалось, що через певні координаційні нюанси організатори навіть не подбали про наявність прапора України, натомість чомусь презентували стяг Північної Кореї, що не була учасницею форуму на острові Лідо.

На Венеційському кіноогляді 2019 у конкурсній програмі «Venezia 76 Competition» взяла участь стрічка «Пофарбоване пташеня» В. Маргула, що є авторською інтерпретацією роману Є. Косинського «Розфарбований птах» і створена в копродукції України, Чехії та Словаччини. У секції Міжнародного тижня критики було представлено етнографічну документально-ігрову психологічну драму «Стасіс» у режисурі М. Кведаравічюса, вироблену в співробітництві України, Франції та Литви. Авторська ж фантастична картина «Атлантида» В. Васяновича, зрештою, отримала в другій за значимістю програмі, куди потрапило експериментальне кіно «Горизонти» (Orizzonti), довгоочікувану в українському соціумі відзнаку Венеційського лева «За найкращий фільм». У стрічці режисер намагався послати людству меседжі про ту руйнацію, яку несе в собі будь-яка війна й, уникаючи передбачуваних драматичних колізій, переніс усі події на чверть століття в майбутнє, коли Україна поверне собі окуповані території Донбасу, на жаль, не придатні для життя.

Унікальність таланту В. Васяновича як автора, який поєднує в собі продюсера, сценариста, оператора й режисера, неодноразово поцінювали на різноманітних міжнародних фестивалях. Присудження вказаній стрічці високої відзнаки авторитетним журі найстарішого й одного з найпрестижніших форумів планети слід вбачати в тому, що саме в антиутопічній «Атлантиді» режисерові, який не задіяв у стрічці жодного професійного актора, вдалось у кожному кадрі-новелі не лише в незвичній манері розповісти історію героя, котрий, пройшовши війну та втративши все (що неодноразово презентувалось у світовому кіно), намагається розпочати нове життя в поруйнованому війною світі, але тонко згенерувати стан людини, яка, переживаючи посттравматичний синдром і залишившись сам на сам зі своїми, передовсім психологічними, проблемами, з оптимізмом дивиться в післявоєнне майбутнє, і тим самим продемонструвати миролюбність України.

Прикметно, що, прийнявши рішення створити не прив'язану до чітких часових меж фантастичну стрічку, більша частина оповіді, у якій склалася саме в знімальному процесі (завдяки спілкуванню з реальними учасниками бойових дій, які надали унікальний матеріал, спираючись на який і були вибудовані епізоди), митець тим самим надав собі більше авторської свободи, уникнувши необхідності змалювання зрозумілих тільки українцям локальних політичних деталей, і, узагальнивши ситуацію на сході України, розповів історію універсальною та зрозумілою інтернаціональній аудиторії кіномовою. Запросивши до роботи над проектом учасників війни: розвідників (як-то, приміром, головний герой Андрій Римарук, що був учасником бойових дій і донині постійно буває на сході, працюючи у фонді «Повернись живим»), волонтерів, військових саперів, судмедекспертів, які мають унікальний емоційний досвід, що залишив специфічний відбиток на їхніх обличчях, режисер досягнув надзвичайно органічної гри виконавців, котрі, фактично граючи самих себе, змогли ідеально передати біль і розгубленість травмованої війною людини після її завершення. При цьому митець, розкриваючи

таїну творення авторської оповіді, зазначав, що побудова кожної сцени в кадрі розпочинається для нього передовсім із пошуку локації з необхідною фактурою і бекграундом (як-то, приміром, індустріальні пейзажі, місця ексгумації), що вже самі по собі мають нести до найдрібніших деталей потужну енергію, куди й інтегруються дійові особи, що часом діючи на досить загальному плані, не потребували традиційної акторської техніки. Однак досягти гармонійного існування в екранному просторі героїв, котрі би досконало розуміли й проживали історію, режисер зміг, проводячи тривалі репетиції (спочатку в класі, потім у локаціях, з тим з костюмами, з технікою), ретельно шукаючи логіку сцен і діалогів. Це зробило знімальний процес значно дорожчим, але перетворило виконавців на супервайзерів своїх ролей і дало позитивні результати, які високо оцінила міжнародна громадськість.

У розмислах про авторське кіно Валентин Васянович відзначив, що таке кіно змушує глядача (котрий переважно звик розважатися, а не рефлексувати драматичні події) думати й співчувати, вимагає від нього внутрішньої роботи. А тому передовсім на батьківщині слід поступово, без натиску відроджувати культуру споживання такого роду фільмів. Задля цього, на думку режисера, «потрібен час, потрібно, щоб про національне кіно весь час говорили в медіа, щоб були відгуки та дискусія. Для цього треба без зупинки знімати кіно різних жанрів – й аудиторія з кожним роком буде збільшуватися». Крім того, митець переконаний: авторське кіномистецтво є потужним каналом комунікації з усім світом, тому, презентуючи свій фільм на кінофестивалі класу «А», він може спілкуватися з багатьма журналістами й доносити свою думку, зокрема, про те, що в Україні триває війна, яка може закінчитись ось так, а та країна, з якою доводиться воювати, знаходиться поруч з вами, і треба про це пам'ятати. Про митців пишуть, беруть у них інтерв'ю – і такий авторський меседж накриває практично весь світ [Бондарева ЕР]. Тож аби про Україну дізнався світ, слід використовувати такий справді дієвий інструмент, як просування на кінофестивалі (що є надзвичайно потужним каналом міжнародної комунікації) саме авторських фільмів.

Активному поширенню інформації про українське (й авторське зокрема) кіномистецтво в міжнародному культурному просторі сприяють не лише конкурсні кінофоруми, але й спеціальні огляди національних кінематографій, до яких активно долучаються і вітчизняні, передовсім молоді, кіномитці. «Тижні (чи то Дні) українського кіно» багато років поспіль з успіхом проводять у різних країнах світу, відображаючи за допомогою універсальної кінематографічної мови українське сприйняття реальності й демонструючи прихильність України до європейських цінностей. Чи не найяскравішими подіями подібного штибу останнього десятиріччя слід вважати влаштований Національною спілкою кінематографістів України форум українських фільмів «First Hollywood festival of the best ukrainian films» у Лос-Анджелесі 2015 року, де, окрім знакових для України, класичних авторських картин «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Криниця для спраглих» і «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка, глядачам було представлено й аналізований нами вище фільм М. Слабошпицького «Плем'я».

Не менш важливою кінематографічною подією того ж таки 2015 року слід вважати й проведення в Стокгольмі Першого скандинавського українського кінофестивалю, зініційованого Українським інститутом у Швеції (очолюваного українською піаністкою Наталією Пасічник), що з тих пір з аншлагами відбувається щорічно й в інших містах Швеції, зокрема в Гетеборзі. Серед фільмів (деякі з яких базувалися на реальних подіях, у котрих діяли потужні історичні постаті), демонстрованих протягом останнього п'ятиріччя, увазі шведських глядачів було запропоновано як жанрові кінороботи («Дике поле» Я. Лодигіна, «Сторожова застава» Ю. Ковальова, «Шляхетні волоцюги» О. Березаня, «Трубач» А. Матешка, «Незламна» С. Мокрицького, «Гніздо горлиці» Т. Ткаченка, «Моя бабуся Фанні Каплан» О. Дем'яненко, «Чужа молитва» А. Сеїтаблаєва, «Червоний» З. Буадзе), так і авторські (ігрові: філософська драма про сутність буття і почуттів людини «Такі красиві люди» Д. Мойсеева, історико-драматична адаптація однойменної повісті Шолом Алейхема «Пісня пісень» Є. Нейман, воєнна драма «Іній» Ш. Бартаса, «Донбас» С. Лозниці) та неігрові: «Атомоград. Монтаж утопії» С. Мензелевського, А. Онуфрієнко, О. Телюка (що презентує особливий авторський погляд на утопічний соціопростір атомоградів України), «Тур. Реве та стогне» Н. Парфан (присвячений проблемі заробітчанства українських музикантів гурту «Reve ta Stohne» у Польщі), «Жива ватра» О. Костюка (авторські розмисли про традиційне й нове в буднях карпатських вівчарів), альманах «Місцеві», в оригінальних авторських нараціях про українські міста: «На Сході» П. Армяновського, «Серед хат» О. Носач, «70 вулиць» М. Лижова, «Луганськ – Київ» О. Панченко, «Я на дитмайданчику» П. Гранека й ін. [Кінопрорив ЕР].

Однак варто вказати, що чи не найбільший успіх у шведської публіки здобула авторська кінопритча «Брати. Остання сповідь» Вікторії Трохименко, створена за мотивами перекладеного багатьма мовами роману «Джмелиний мед» шведського літератора Торгні Ліндгрена. Як і «годиться» для авторського фільму в Україні, через свою «неформатність» він так і не потрапив у широкий національний прокат (незважаючи на спроби досить молодого компанії «86ПРОКАТ» належним чином розгорнути дистрибуцію цієї кінопродукції) і, на жаль, не був висунутий Українським оскарівським комітетом (як один з претендентів у номінацію «Кращий фільм іноземною мовою») на здобуття відзнаки американської кіноакадемії. Слід зауважити, що, імовірно, глядачів зацікавила своєрідна експериментальна адаптація режисеркою (і водночас співавторкою сценарію) подій літературного першоджерела в екранній площині, тому що, попри перенесення оповіді про трагічні реалії шведської сім'ї, вибудовані на непримиримій ворожнечі двох братів, у карпатське високогір'я і набуття нею гуцульського колориту, авторка зуміла не лише зберегти атмосферу роману письменника (багаторазового номінанта на здобуття Нобелівської премії), а й водночас наситити її глибоким світлом релігійного контексту, зокрема й через витончене змалювання головного символічного образу картини – святого Христофора. Натомість, попри прихильність і захоплення смисловою та ментальною глибиною фільму шведськими глядачами, в Україні робота В. Трохименко опинилася на вістрі досить жорсткої критики. Так, зокрема, А. Бондаренко звинувачує режисерку в підміні глибинної рефлексії роману «ефектним релігійним образом і трендовою візуальністю»,

навмисне зітканою з «гарних, але несамотійних ілюстрацій до книги шведського письменника». У статті «Брати. Остання сповідь: Хіпстерський мед» критик закидає мисткині той неоковирний факт, що, обігруючи притчу про перенесення через річку Христа святим Христофором, режисерка відправляє «своїх героїв у пекло людської сансари», однак сама не вирушає слідом, а лиш спостерігає за ними «зі зручної, але ніякої позиції». Це свідчить, на думку автора статті, що в кінострічці фіксується «інша дійсність, аніж у книзі – не пост-релігійна, а квазі-релігійна, у якій духовність виступає ефектом формального маркування відповідних образів, а не результатом духовної праці». Зрештою, мисткиню звинувачують у тому, що вона не лише не демонструє власної позиції, а й не дає відповідь на важливе запитання – навіщо був знятий фільм, що, як виявляється, «нічого важливого про наше життя не і говорить». Критик висловлює переконання, що, попри намагання митців різного штибу розвивати культуру, а «більше ніж у неї вклали на вході, вона на виході дати» не спроможна, тож, виклавши «сумлінний формальний переказ хорошої книжки, присмачений хіпстерсько-християнським калачем», творці фільму й «отримали сумлінний формальний переказ хорошої книжки, присмачений хіпстерсько-християнським калачем» [Бондаренко А. ЕР]. Іншої думки про інтерпретацію В. Трохименко відомого літературного твору дотримується Н. Дудко, акцентуючи на тому, що «взаємозамінність образів та місця дії підкреслює універсальність історії, яку розповів шведський письменник, а за ним й українська режисерка», що, розгортаючи базовані на вічних сюжетах «фабульні лінії», вражає глядача авторською нарацією і «без огляду на біблійно-філософський символізм цієї кінопритчі», відзначає, що мисткиня пропонує драматичний і водночас медитативно-філософський фільм, у якому «можна відчутливо відчитати не тільки “Тіні забутих предків” Сергія Параджанова, а й фільм “Весна, літо, осінь, зима... І знову весна” Кім Кі Дука» [Дудко ЕР].

Не менш важливим у справі інтеграції українського кіно у світовий культурний простір є, приміром, той факт, що в Торонто вже втретє стартували Дні українського кіно. Цей захід, зазвичай, передує міжнародному кінофоруму TIFF (де з 2017 року також діє Український стенд – #UkraineIsYourDestination), а в програмі 2019 року поряд з пригодницьким істерном «Дике поле» в дебютній режисурі Ярослава Лодигіна, мюзиклом «Гуцулка Ксеня» Олени Дем'яненко, анімаційним фентезі «Викрадена принцеса» Олега Маламужа компанія «Arthouse Traffic» презентувала й авторські стрічки: «Донбас» Сергія Лозниці (про який ішлося вище) і сюрреалістичну (створену в копродукції України, Німеччини та Монако), представлену в прем'єрному показі на Карловарському МКФ трагікомедію «Вулкан» Романа Бондарчука – учасника та володаря нагород численних міжнародних кінофорумів. Прикметно, що, дебютуючи в ігровому кіно, режисер, проте, не приховував своєї прихильності до документального відтворення української дійсності, залучаючи як непрофесійних виконавців, так й акторські типи за глибокого осягнення світовідчуття головного героя (перекладача ОБСЄ, котрий рушає на кримський кордон у складі наглядової місії), адже первісно фільм задумували як документальну оповідь про мешканця невеличкого містечка біля Каховського водосховища. Однак через низку суб'єктивних причин картина набула ігрового, але небагатослівного формату авторського кіно, насиченого численними

гротесковими деталями побутування Херсонщини. У розмислах про вказаний фільм цікавими видаються нам міркування Стівена Далтона, котрий, аналізуючи вражаючу візуальну точність режисера у відтворенні віддалених районів Понтійсько-Каспійського степу на півдні України, визначає його як «поетично сюрреалістичний любовний лист до непорушеного куточка Дикого Сходу». У статті «Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine» критик вбачає у «Вулкані» тонке поєднання роудмуві Кафки та сучасного вестерну, багатого на розкішні візуальні та ліричні дидактики. Представляючи американське кіновидання «The Hollywood Reporter», автор відзначає натяки в сповненій сили «родоводу екрана» картині Р. Бондарчука як на жахливий абсурдизм Девіда Лінча, так і на деякі приємнокарнавальні інтермедії, що нагадують роботи Федеріко Фелліні, Еміра Кустуриці, Веса Андерсона [Dalton ER], що певним чином може бути цікавим вимогливим глядачам за межами України.

Успіх і зацікавленість принаймні європейських країн у проведенні Днів українського кіно тільки у 2018–2020 роках, зокрема в таких містах, як Тбілісі, Таллінн, Вільнюс, Будапешт, Софія, Прага, Варшава, Краків, Барселона, Берлін, Мюнхен, Гамбург, Брюссель, Париж, Барселона, Валенсія, Лондон, Амстердам, Рим і Стамбул – яскраве свідчення того, що сучасний український кінематограф, презентуючи в міжкультурному просторі передовсім авторські фільми (як представників Нової української хвилі, так і класиків українського авторського кіно), прагнучи «зберігати свою ідентичність», поки що лише формує національний бренд, якість котрого як україностверджувального поступово зростає і дозволяє кінематографістам повноправно вливатись у світовий кінопроцес. Так, приміром, на переконання Алессандро Д'Алессандро, одного з організаторів фестивалю «Дні українського кіно в Римі», подібні заходи, попри численні бюрократичні перепони, слід влаштовувати тому, що Україна до певної міри ментально подібна до Італії, а фільми українських режисерів, у яких порушують цікаві теми, «представляють якісний рафінований кінематограф». Він презентує глибинну картину українського буденного життя, яку італійці не бачать у телевізійних новинах, тоді як «українські актори володіють художньою і технічною майстерністю, щоби створювати фільми міжнародного рівня» [Кудрик ER]. Це вкотре доводить, що в останнє десятиліття українське кіномистецтво, художній рівень якого значно виріс, переконує як іноземних глядачів, так і фахівців у конкурентоспроможності на міжнародному рівні.

Водночас відзначимо, що формуванню іміджу України за кордоном і промоції українського кіно, а також з'яві своєї «моди» на українське кіномистецтво, його виходу за межі другорядного сприяють і міжнародні кінофоруми та інші заходи, що відбуваються безпосередньо в Україні, передовсім кінофестиваль «Молодість» та Одеський МКФ, Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини – Docudays UA, міжнародні Тижні критики, хоч у нашій країні поки що складно проводити міжнародні кінофоруми.

Започаткований 1970 року в Києві нинішній міжнародний кінофестиваль «Молодість», задуманий як своєрідний звіт студентських короткометражних робіт кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені

Карпенка-Карого, наблизився до свого півстолітнього ювілею. За п'ять десятиліть вказаний кінофорум вийшов далеко за межі вузьколокальної пропозиції і став не лише широковідомим у світі, а й поки що єдиним заходом в Україні, котрий з 1991 року включено до рейтингів International Federation of Film Producers Associations, FIAPF (впливової Міжнародної федерації асоціацій кінопродюсерів), функціонування котрого цілком виправдовує міжнародні стандарти. Імовірно, широка популярність та авторитет у міжкультурному фестивальному просторі, як і значний інтерес з боку світової кіногромадськості були забезпечені означеному кінофоруму передовсім тому, що за всю історію існування він не змінив основного призначення – сприяти «розвитку молодого професійного кіно», представляючи в конкурсній програмі ігрові, неігрові й анімаційні «професійні та аматорські фільми дебютантів», що, зібравшись чи не з усіх континентів, особисто презентують свої перші роботи. Відрадно констатувати, що перші кроки у великий кінематограф разом з кінофестивалем «Молодість» зробили не лише знані нині українські автори-режисери Сергій Буковський, Марина Врода, Мирослав Слабошпицький, Єва Нейман, Сергій Лозниця, Сергій Михальчук, Валентин Васянович, Дмитро Сухолиткий-Собчук, Наріман Алієв, Марина Степанська, але й відомі світові – Фред Келемен, Том Тиквер, Франсуа Озон, Андраш Монорі, Стівен Долдрі, Брюно Дюмон, Ален Берлінер, Кріс Маркер [Молодість ЕР].

Маючи, як й інші кінофестивалі, свою індустріальну копродукційну платформу пітчингів кінопроектів – «Boat Meeting» – фестиваль «Молодість» (де за останні роки частка державної підтримки, зокрема й Українського культурного фонду, значно збільшилась, адже проведення форуму такого рівня вимагає щонайменше 30 млн грн) «дає можливість зустрітися з представниками міжнародної кіноіндустрії, протестувати свої проекти, почути думки міжнародних експертів щодо їх покращення» [Пащенко В. ЕР], тим самим долучаючи молодих митців до світового кінопроцесу. Адже коли йдеться безпосередньо про фестивальний показ, то передбачають, що країна не лише презентуватиме краще з того, що створене протягом року, а й щонайширше представить фільмовий продукт потенційно зацікавленим у подальшій співпраці покупцям-дистриб'юторам, що розповсюджуватимуть певний кінопродукт, скажімо, у світовому прокаті, а отже, кошти, затрачені на виробництво, хоча би частково повернуться виробникам.

Показово, що, активно підтримуючи експериментальну творчість молодих (передовсім українських) кінематографістів як фінансово (а грошовий еквівалент, приміром, Гран-прі «Скіфський олень» становить 10 тисяч доларів США), так і в промоції, кінофорум «Молодість» занурює напружений змагальний процес і в розмаїту ретроспекцію творів визначних кіномайстрів світу, і в широку палітру кращих фільмів фестивального руху, і в мистецький контент медіа-арту й різноманітних видів мистецтва, дотичних до кіно. Тим самим означений фестиваль (шляхом організації зустрічей з провідними критиками й фахівцями кінематографічної галузі для обговорення актуальних напрямів і тенденцій розвитку кіномистецтва й культури загалом, влаштування корпоративного спілкування із закордонними колегами, проведення семінарів і майстер-класів), забезпечуючи розширення, поглиблення і зміцнення професійних та економічних міжнародних зв'язків, активно сприяє професійному зростанню і розвитку творчих традицій

власних шкіл кінематографу молодими кінематографістами в процесі інтеграції їх творчості у світовий кінопроцес.

Відродно, що, будучи унікальним кінофестивалем зі своїми традиціями, котрий певним чином формує майбутнє європейського та світового кінематографу, «Молодість», приймаючи до конкурсних і позаконкурсних програм сотні учасників широкого міжнародного простору, зрештою, став презентувати роботи українських молодих режисерів, які виявились дійсно цікавими й за межами України, дивуючи різноманітністю тематики й героїв та спонукаючи до перегляду певну цільову аудиторію. Однак, разом зі зростанням авторитету українського (й авторського зокрема) кіно в міжнародному фестивальному просторі виникли, як зазначає генеральний директор кінофоруму Андрій Халпахчі, «складнощі з присутністю в конкурсах українських фільмів, оскільки наші кінематографісти прагнуть презентувати їх насамперед у Каннах, Берліні, Венеції, Локарно, Карлових Варах, Сан-Себастьяні». Крім того, як вказує очільник кіноогляду, чимало нових українських «фільмів чекають на рішення великих фестивалів за кордоном, тому не потрапляють на “Молодість”, хоч для українського кіно вкрай важливим і престижним є представлення саме на вітчизняному кінофорумі» [Пащенко В. ЕР].

Відомо, що високий рівень організації та відвідуваності кінофестивалю позитивно впливає на його імідж у свідомості відвідувачів, що, зрештою, формує і культурну цінність кінозаходу, котру обумовлює його споживча вартість, тобто здатність надавати глядачам культурні послуги, яких ті потребують. Це своєрідне благо має культурну спрямованість через те, що задовольняє визнані суспільством культурно-мистецькі потреби за допомогою професійно організованої кінофестивальної діяльності. При цьому імідж міжнародного кінофестивалю, його престиж не в останню чергу залежить від місця його проведення, що приваблює і кіноманів, і туристів, що таким чином знайомляться з країною, містом через відвідування як архітектурних пам'яток, так і привабливих місць. Нагадаємо, що таким місцем для проведення головних подій Берлінського кінофестивалю є Палац Берлінале на площі Марлен Дідріх, своєю чергою на Каннському кіноогляді – це Палац фестивалів і конгресів, кінозаходи Каїрського кінофестивалю відбуваються як у Національному культурному центрі, так і в приміщенні Каїрської опери, події Варшавського міжнародного кінофестивалю відбуваються в кінотеатрі «Ілюзіон» («Ілюзіон»), своєю чергою Краківський МКФ проходить у кінотеатрі «Київ», або «Kijow Centrum», при цьому головна вісь кінофестивалю в Лондоні, як вказує О. Кирилова, «два десятихвилинних відрізки в протилежні боки від станції метро “Набережна” – до Національного кінопалацу (три екрани), що на набережній, і кінотеатру “Одеон Вест Енд” (два екрани), що на Лестер-сквер, біля пам'ятників Шекспірові й Чапліну, а ще фестивальна програма демонструвалася на двох екранах галереї сучасного мистецтва Ай-Сі-Ей, у кінотеатрах “Сіне Люм'єр”, “Трісікл”, “Ріці”, у галереї “291”, у театрі “Сохо”» [Кирилова ЕР]. Для МКФ «Молодість» таким майданчиком уже багато років були кінотеатр «Київ» (один з найстаріших), «Кінопанорама», «Україна», котрі знаходились у центрі столиці, однак, як вказує генеральний директор кінофоруму Андрій Халпахчі, на жаль, власники цих кінотеатрів вирішили припинити їх кінематографічну діяльність. Претензії до них висловлювати важко, адже вони виконали свої

зобов'язання (10 років існування кінотеатрів у цих будівлях). Це приватна власність, і власники мають змогу вирішувати, що їм робити із цими будівлями. Міська влада допустила помилку, коли зафіксувала такий короткий термін, як 10 років» [Пащенко В. ЕР]. Тож виходить, що, окрім численних фінансових та організаційних труднощів (котрі мають чи не всі кінофоруми), проводити єдиний в Україні акредитований FIAPF кінофестиваль, що дійсно відкриває світові нові імена молодих українських кінематографістів, немає місця (принаймні в центрі міста), адже кінотеатр «Жовтень», що є учасником програм Міжнародної асоціації кінотеатрів «Europa Cinemas», маючи належну матеріально-технічну базу, знаходиться хоч і в історичній частині Києва, але віддалено, як, власне, й дуже незначна частина оновлених київських кінотеатрів.

Як альтернативу проведенню кінопоказів у приміщеннях на деяких фестивалях використовують відкриті майданчики. Найкращим прикладом слугує, звісно, переглядовий майданчик з велетенським екраном на головній площі П'яцца Гранде (Piazza Grande), створений на МКФ у Локарно. Тож 2018 року організатори МКФ «Молодість» також «мали чудовий досвід проведення частини кінофестивалю на відкритому майданчику на Поштової площі». Однак уже з 2019-го із цим місцем виникла проблема, там планують і нескінченно ведуть будівельні роботи, аж ніяк не пов'язані зі сприянням у майбутньому проведенню кінопоказів [Пащенко В. ЕР]. Звісно, у столиці України є безліч кінотеатрів у торгових центрах, але проведення в них кінофестивалю не додасть йому іміджу. Було би дивно бачити переможців чи то учасників форуму, назустріч котрим рухаються обивателі із супермаркету, навантажені пакунками з крамом чи продуктами. Тож, виходить, не даремно українські кінематографісти намагаються знайомити світову громадськість з нашим кіно та налагоджувати міжкультурні й виробничі зв'язки за межами батьківщини – якось воно надійніше.

Міжнародний фестиваль «Київський тиждень критики», який зазвичай проходить восени в кінотеатрі «Жовтень», ще зовсім молодий і був започаткований 2017 року за ініціативи компанії «Arthouse Traffic» і кураторства українських кінокритиків, що представляють різноманітні онлайн-видання (адже в Україні є тільки один друкований часопис, що опікується кіно – «Кіно-театр»), де значну увагу приділено кіно: редакторки розділу «Культура» – «LB. Ua» Дар'ї Бадьор; редакторки розділу «Кіно» – «Cultprostir» Надії Заварової; автора видань «Українформ» та «Українська правда» Олександра Гусева; засновника інтернет-журналу про авторське кіно «Cineticle» Станіслава Битюцького. Уже наступного року до них приєдналися Наталія Серебрякова – авторка інтернет-видань «Сеанс», «Afisha.ru», «Коридор», «Colta.ru»; Ярослав Підгора-Гвяздовський, якому належать критичні роботи з питань кіно в «Детектор медіа»; Сергій Ксаверов – автор публікацій про кіномистецтво в «DTF Magazine», «Фокус», «LB.ua». Як вказує Д. Іванов, основною ідеєю організаторів було створення такого кіноогляду, де би вироблення мистецької концепції та формування програми віддавали на розсуд українських кінознавців, котрі, переслідуючи певну освітню мету, надавали глядачам інформацію про те, які процеси відбуваються «у світовому кіно, які є тренди», адже «кіно й кінокритика – це частина інтелектуального життя, а не тільки бізнес, продаж квитків і логотипів спонсорам». Оскільки так сталося, що нині кінематограф

оцінюють як частину кіноринку або модних брендів, а кінофоруми часом нагадують заполітизовані ярмарки, як слушно зазначає генеральний директор вказаної вище компанії, на цьому кіноогляді саме фільм (а не зірки, пафос і фестивальна мішура) мав стати головним елементом, спонукаючи не лише до перегляду та оцінки кінопродукції, а й до інтелектуальної дискусії критиків і глядачів, озброюючи останніх тим інструментарієм, котрий стане в нагоді в аналізі картини як передовсім мистецького твору. Так, приміром, уже на Другому та Третньому тижнях київської критики найбільша переглядова зала «Гегемон» кінотеатру «Жовтень» була переповнена в перегляді саме авторських фільмів, а коментарі кінознавців (що спершу презентували обрані ними кінострічки, а після перегляду аналізували їх) та обговорення картин разом з глядачами, яким надавали слово, стали своєрідною «родзинкою» фестивалю.

Слід відзначити, що з'ява й рух у міжнародному просторі українського кіномистецтва – це не лише презентація фільму, режисера, учасників знімальної групи, а й поширення думки вітчизняних кінознавців, їх присутність на міжнародних форумах як членів журі, кураторів програм фільмових оглядів тощо. Причому, зокрема, є той факт, наголошує Д. Іванов, що коли українські кінострічки подають на фестивалі класу «А», там, на жаль, відсутні вітчизняні кінокритики, котрі би відбирали фільми з різних країн. При цьому впливові російські кінознавці (у яких, на відміну від українських колег, є зв'язки, контакти) здійснюють відбір картин для престижних кінофорумів, як-то, приміром, у Венеції, Каннах, Роттердамі, Локарно, Римі й ін. Київський тиждень критики покликаний дещо виправити таку ситуацію, сприяючи інтеграції українського кіно (зокрема й авторського) у світовий контекст через делегування «голосу» вітчизняних кінотеоретиків (для яких аналіз та оцінювання кіно є не лише обов'язком, але й способом існування в професії) у міжнародне кіносередовище [Тиждень ЕР]. Відрадіним є той факт, що позитивні результати, котрі певним чином спрямовані на подолання вказаної проблеми, не забарились в очікуванні вже після проведення фестивалів Першого та Другого тижнів київської критики, адже українським кінознавцям, попри, як і «годиться», недостатність (чи то відсутність) державного фінансування, вдалось «прорватись» представляти кінознавчу думку України на МКФ у Венеції, Роттердамі, Каннах, Берліні.

Крім того, показово, що Другий київський тиждень критики 2018 року засвідчив про свій неабиякий вплив на сучасний кінопроцес в Україні. Адже, окрім ознайомлення глядачів з кращими новими кінострічками, зокрема й авторськими, котрі з успіхом були представлені на престижних міжнародних кінофорумах (але не перебували в українському прокаті), ретроспекції українського й зарубіжного кіно, на фестивалі вперше вручили Національну премію кінокритиків «Кіноколо» (яку заснували Спілка кінокритиків України, компанія «Arthouse Traffic» й Асоціація «Сприяння розвитку кінематографу в Україні – дивись українське!» та підтримали Державне агентство України з питань кіно й Український культурний фонд), що в семи номінаціях відзначає діячів української кіноіндустрії, зокрема й дебютантів ігрових і неігрових стрічок як «Відкриття року».

Отже, можемо припустити, що вручення національної премії «Кіноколо» на Київському тижні критики (що демонструє як вітчизняній, так і міжнародній

кіноспільності більш-менш оптимістичну ситуацію в українському кіно) нарешті уможливить вплив українських критиків (що, представляючи хоча би різноманітні відомі онлайн-видання – «okino.ua, cutinsight.com, kinowar.com, kinobuk.com, vertigo.com.ua тощо й десятки інших сайтів, де є рубрика «кіно» чи «кінокритика» (mediananny.com, ukrinform.ua, detector.media, life.ppravda.com.ua та ін. [Підгора-Гвяздовський ЕР-в] та бажано будучи членами Міжнародної федерації кінопреси ФІПРЕССІ – FIPRESCI, Federation internationale de la presse cinematographique) на вибір контенту кінофестивалю (коли відбір фільмів і їх відзначення не покладено фактично лише на представників кіноіндустрії: продюсерів, режисерів, сценаристів, акторів та ін.) і, довівши цінність кінокритики, ліквідує їх штучну відстороненість від кінематографічного процесу. Адже, як зазначає український кінокритик О. Гусев, оскільки кінокритики не беруть участь у створенні кіно, вони не zaangażовані, тож вказана премія дає можливість справедливо оцінювати вітчизняний кінопроцес. Своєю чергою критикеса Д. Бадьор артикулює думку про те, що будь-яка додаткова рефлексія кінокритичної спільноти з приводу сучасного вітчизняного кінопроцесу має зиск для розвитку українського кіномистецтва та водночас його гідної презентації за межами України, тоді як «премія від кінокритиків є актуальним способом донесення цієї рефлексії та спробою консенсусу не лише тих, хто створює кіно, а й тих, хто залучений в іншу індустрію (медіа) і хто має відсторонений погляд на кінопроцес» [Підгора-Гвяздовський ЕР-в]. Солідаризується з критиками й режисер Аркадій Непиталюк (фільм котрого «Припутні» не лише був учасником багатьох міжнародних кінофестивалів, але й представили на Каннському кіноринку), вважаючи, що кінокритики, аналізуючи фільм, «спонукають митців до певного аналізу, самокопання і переоцінювання власних творів». Постановник переконаний, що такий підхід не всі представники кіноіндустрії вважають правильним, і, зрозуміло, «на загал одностайності в кіноіндустрії щодо критики немає, адже комусь хочеться “вбити критика”, а комусь – дослухатися до нього, що, власне, і спонукає до діалогу [Підгора-Гвяздовський ЕР-е]. Присудження Національної премії кінокритиків «Кіноколо» дійсно демонструє інший погляд на цінність фільму, передовсім художньо-естетичну. Я. Підгора-Гвяздовський, аналізуючи підходи журі до визначення номінантів відзнаки, вказує, що важливими для розвитку й репрезентації українського кіномистецтва за межами України є те, що критики назвали, приміром, роботи, які мають непересічне значення для українського кіно на багато років уперед, як-то «Донбас» С. Лозниці, «Рівень чорного» В. Васяновича, «Будинок “Слово”» Т. Томенка, «Припутні» А. Непиталюка, «Стрімголов» М. Степанської, хоч їхні касові збори, навіть у сумі, не дотягували до десятої частини хітів «Dzidzio Контрабас» О. Борщевського (22,1 млн грн) чи «Сторожової застави» Ю. Ковальова (19,1 млн грн). Прикметно, як відзначає критик у статті «Фестиваль критиків для глядачів», що, приміром, «ані “Кіборги”, ні “Dzidzio Контрабас”, ні “Червоний” не отримали призів критиків». Автор висловлює переконання, що таке рішення журі кінознавців «продемонструвало інакшість як самих номінацій, де відсутні професійні, внутрішньоцехові відзнаки (“художник з гриму”, “звукорежисер” тощо), так й інакшість позиції журі», тоді як премію кінокритиків слід розглядати не як відзнаку «кіноспільноти, яка вручає призи сама собі», а як особливий «погляд професійних

шанувальників кіно», що дає шанс українським фільмам, створеним універсальною авторською кіномовою, бути гідно презентованими на престижних міжнародних кінофорумах, демонструючи свою національну ідентичність [Підгора-Гвяздовський ЕР-е].

Тож яким повинен бути український авторський фільм, щоби, відкриваючи метафізично зачинені «кінематографічні двері» [Роднянський 1997, с. 21] у кіносвіт, викликати не лише інтерес, але й повагу міжнародної спільноти, а ще отримати такі бажані пропозиції щодо дистриб'юції? Авторське кіно має бути передовсім чесним і, як це не пафосно звучить, небайдужим до проблем як своєї країни, народу, так і «маленької людини», до того ж створене з любов'ю і повагою до героя, що може й сам собі раду дати, і допомогти комусь, коли навіть у трагічній історії проглядає світло надії. А ще таким, що, прагнучи посісти свою творчу нішу відстоює загальнолюдські цінності, утверджує національні пріоритети, презентуючи означене в розказаній універсальною кінематографічною мовою історії, котра «читається» і рефлексується публікою. Тоді як кіноавтор обов'язково повинен дбати про глядача – того, що «рідко і не на всіх фестивалях зазирає в напівморок оглядної зали, як і його родич зі звичайного кінотеатру, перебуваючи в переестетизованому й водночас функціонально спрощеному світі, хоче бути згвалтованим простою, зрозумілою, емоційною історією. Такий фільм насправді рідкість, а для фестивалю – просто дарунок» [Куріна 1997, с. 32].

Підбиваючи підсумки, погодимося з думкою ексочільника 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 екрани 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» [Проект ЕР]. Висвітлюючи окремі аспекти проблеми виходу українських авторських фільмів у міжкультурний фестивальний простір у деяких попередніх наукових розвідках [Погребняк 2012; Погребняк 2014-в; Погребняк 2017-б], у цьому підрозділі ми не ставили перед собою завдання проаналізувати результати участі вітчизняного авторського кіно в щонайбільшій часті 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 призвичаюючи світову кіноспільноту до бренду «Українське кіно».

ВИСНОВКИ

Виникнувши на межі XIX–XX століть, кіно увібрало в себе виражальні засоби суміжних мистецтв і ненавмисне (ще до поділу на кінематографічні професії) висунуло на виробничий кін «технічного» автора, котрий знімав, технологічно обробляв, демонстрував, тлумачив, продавав і просував глядачеві свій кінематографічний продукт, що, власне, не завадило скерувати його в комерційне русло. Уже в першій чверті XX століття з появою в кінематографі авангардистських течій і зародження теорії кіно було з'ясовано, що кіноавторові недостатньо лише замикати на собі кілька професій, творячи на загал. В авторських фільмах мають чітко проглядатись світоглядні засади митця, його внутрішній світ, здатність продукувати власні меседжі, уміння спілкуватися з публікою за допомогою новоствореної кіномови, спроможність напрацьовувати власну манеру, почерк, стиль. Лише в другій половині 1950-х років із формуванням теорії авторського кіно, відповідно до якої режисер (попри колективний характер кінематографічної творчості) виступає головним творцем кінокартини, поняття «авторське кіно» набуло особливого статусу й відкрило своєрідне мистецьке річище з'яві в подальшому численних авторських моделей як своєрідних національних хвиль (італійської, французької, польської, чеської, німецької, української та ін.), так й індивідуально-авторських, пов'язаних з іменами конкретних митців: М. Антоніоні, І. Бергмана, Л. Бунюеля, А. Вайди, Л. Вісконті, В. Васяновича, А. Гічкока, Ж. Л. Годара, Дзиги Вертова, О. Довженка, С. Ейзенштейна, К. Зануссі, Ю. Ілленка, К. Кесльовського, Р. Клера, С. Параджанова, М. Слабошпицького, О. Сокурова, А. Тарковського, Ф. Трюффо, Ф. Фелліні, М. Формана, К. Шаброля та ін.

Застосувавши науковий підхід, ми проаналізували естетичні й інтелектуальні аспекти процесу творення фільму автором-режисером, визначили світоглядне підґрунтя авторського відтворення картини світу екранними засобами, аргументували зміст поняття «кінематографічна модель авторства» як певну стилістичну цілісність, зумовлену національно-культурними факторами й сукупністю застосованих зображально-виражальних елементів, репрезентованих автором у фільмі крізь призму його індивідуально-суб'єктивного сприйняття, що й дало змогу виявити сутнісні ознаки авторського кінематографу.

Виокремлюючи режисерів світового та вітчизняного кіно, у творах яких найбільш виразно втілено авторський досвід, ми обґрунтували та схарактеризували зміст поняття «образ автора в кінематографі», довівши доцільність використання біографічного виміру, а також потенціалу самоаналізу митця в процесі авторської самореалізації. При цьому, здійснивши комплексний аналіз виражальних засобів презентації образу автора в різних кінематографічних моделях, ми з'ясували, що таке вивчення потребує активного використання міждисциплінарних підходів, які дозволять уточнити й доповнити розуміння авторства в кіномистецтві.

Досліджуючи як особливості зображальної культури авторських фільмів, так і їх змістове наповнення, ми торкнулись естетичних і морально-етичних домінант авторської творчості та з'ясували універсальність можливостей авторів-

режисерів, котрим вдалося, спираючись на літературні й музичні твори, реалізувати творчий потенціал не лише в екранному, але й у сценічному просторі.

Порушивши проблеми сучасної режисерської освіти, зокрема в Україні, виробництва й дистриб'юції авторських фільмів, ми спроектували форми виявлення світоглядних моделей в авторському кіно нинішнього століття в площину міжкультурного діалогу як унікального засобу налагодження єдиного культурного простору.

Отже, у ході нашого дослідження ми дійшли таких **висновків**.

1. Обґрунтовано, що частина накопичених людством знань про світ, представлена в авторських кінотворах, може бути розкрита на підставі розгляду понять «картина світу», «модель світу», «кінематографічна модель світу» за допомогою художнього моделювання, де фільм постає своєю моделлю життя, якою її демонструє режисер та уявляє глядач.

Доведено, що відтворення картини світу з акцентуванням на індивідуально-авторському сприйнятті за допомогою кіномови, основним структурним елементом котрої є кадр, слід вважати кінематографічною моделлю.

Розвинуто підходи до виявлення у фільмовому матеріалі авторів-режисерів тих суб'єктивних елементів кінотворчості (поглядів, суджень, думок, бажань, інтересів, смаків, уподобань), котрі демонструють цілісність авторського світогляду в єдності світовідчуття (ставлення до світу), світосприйняття (мистецького потенціалу впорядкування предметної реальності в єдиний образ світу), світорозуміння (здатності художника застосовувати набуті через досвід чи освіту знання й власні уявлення про світ у його спостереженні й вивченні), що й уможлиблює самотність відтворення екранними засобами в авторському кіномистецтві світу кіноавтора.

З'ясовано, що проблема моделювання дійсності в кіномистецтві, так само як і в літературі, тісно пов'язана з постаттю автора, який пропускає крізь власну свідомість кожний елемент кінотвору. Вказано, що формування та дослідження кінематографічних моделей авторства безпосередньо пов'язані з уточненням поняття «автор фільму» – реальної особи, яка очолює однодумців у творчо-виробничому процесі, є безпосереднім керманічем творчого колективу й водночас творцем кінофільму; особистості, спроможної репрезентувати власну кінематографічну світомодель, що існує як вираз сили її творця – режисера чи виступає певним абстрактним автором, своєю творчою інстанцією, чий свідомий чи несвідомий режисерський задум загалом реалізується в кінотворі або являє собою авторський образ, зосереджений у кінематографічній тканині фільму як суб'єкта оповіді. Виокремлено дефініцію авторського фільму як твору, де з найбільшою силою і яскравістю виявляється своєрідне бачення світу непересічним, талановитим режисером.

2. Запропоновано розглядати авторський кінематограф як сукупність розмаїтих у філософському й художньо-естетичному розумінні моделей, кожна з яких є певним образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів і сформувалась у різний час та під впливом несхожих обставин.

Вказано, що витoki авторських кінематографічних моделей базуються на таких «прамоделях» світовідтворення, як: модель хронікально-документального відтворення часопростору й техніко-технологічного посередництва в глядацькому світосприйнятті Огюста й Луї Люм'єрів і модель Жоржа Мельєса з активним перетворенням дійсності монтажними засобами.

Доведено, що підґрунтям кінематографічних моделей авторства є також творчість представників європейського (французького, німецького) кіноавангарду 1920-х років (Л. Бунюеля, А. Ганса, Л. Деллюка, Ж. Дюлак, Ж. Епштейна, Ф. Леже, Р. Клера, Г. Ріхтера, В. Рутмана, В. Еггелінга), котрі намагались виявити й зафіксувати специфічне особистісне ставлення до відтворюваної реальності, сміливо експериментуючи з кіноформою.

Режисерський кінематограф Дзиги Вертова, О. Довженка, С. Ейзенштейна, І. Кавалерідзе, Л. Кулешова, В. Пудовкіна, Г. Козинцева, Л. Трауберга, де було відображено умонастрої радянського суспільства першої третини ХХ століття, визначено однією з базових моделей авторства в кінематографі, у якій особистість режисера превалювала на всіх етапах фільмотворення та утверджувався примат монтажу як специфічного засобу кіновиразності й оптимального способу авторського самовираження в донесенні особистого розуміння дійсності як в ігровому, так і неігровому кіномистецтві.

Зазначено, що для кінотворчості представників італійської, французької, польської, чеської, української та російської моделей авторського кіно ідеї інтелектуального кіно С. Ейзенштейна стали підґрунтям для:

- стимуляції глядацького мислення засобами кіномови: монтажу атракціонів, внутрішнього монологу, композиції кадру, динаміки камери, колористики;
- активізації пізнавальних функцій кінематографу, емоційно-чуттєвого сприйняття і глибокого усвідомлення реципієнтами кінотвору презентованих автором ідей,
- посилення морально-етичного, художньо-естетичного й ідеологічного впливу кіномистецтва, його радикального вторгнення в життєві реалії;
- виявлення змоги режисера візуалізувати певні соціальні гасла, поняття, оцінки, відкидаючи сюжетність, фабульність, інтригу та використовуючи акторські типажі.

Показано спроможність режисерів сучасного авторського кінематографу (зокрема українського – М. Вроди, В. Васяновича, С. Лозниці, А. Лукіча, М. Слабошпицького, М. Степанської, І. Стрембіцького) за допомогою ідей інтелектуального кіно акумулювати й продукувати національні культурні цінності в кінотворах, позначених рисами авторської індивідуальності, що виявляються в уподобаннях соціально значимої проблематики й тематики, у прихильності до певних виконавців, у візуальному стилі, жанрових елементах, пластичних художніх рішеннях.

Аргументовано, що своєрідним першопоштовхом до формування та розвитку авторських моделей у європейському кіно другої половини ХХ століття став італійський неореалізм, де, активно використовуючи образ автора-оповідача, кінематографісти в документальній манері відображали реалії післявоєнного життя 1940-х років.

3. Доведено, що в авторських кіномоделях, попри зовнішню подібність, реальний світ на екрані умовний та обмежений, пропущений крізь свідомість митця. Простежено, що змістове наповнення фільмів представників європейського та радянського кіноавангарду 1920-х років (Л. Бунюеля, А. Ганса, Л. Деллюка, Ж. Дюлак, Ж. Епштейна, Ф. Леже, Р. Клера, Г. Ріхтера, В. Рутмана, В. Еггелінга, С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкіна, Дзиги Вертова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, О. Довженка, І. Кавалерідзе) зумовлене їхніми враженнями від реальності. Щоб усвідомити й виявити закономірності розвитку буття, режисери прагнули відобразити внутрішній світ людини, окреслити її місце в соціумі.

Виявлено намагання митців означеного напрямку відобразити й репрезентувати художню картину світу через нищення принципів традиційної оповіді й тематики. З'ясовано, що французькі та німецькі кіномитці, творячи власний авторський кіносвіт і торкаючись чуттєвої сфери, демонстративно уникали безпосереднього відтворення подій, а осердям фільму зображували людину. Обґрунтовано, що вказані режисери, забарвлюючи в песимістичні тони художню картину світу, намагалися представити на екрані непривабливе, малопомітне, малозначиме, утаємничене в існуванні людини, невмотивовані й складні порухи її душі, демонструючи суб'єктивне бачення, а не реальний зміст певної події.

Показано, що радянські кіноавтори, відмовляючись від механічної, безвідносної фіксації образу світу, який постійно трансформувався під впливом революційних перетворень, розкривали в ньому нові, незвідані грані, глибоко проникали в сутність відтворюваних явищ дійсності та, відображаючи тогочасні умонастрої суспільства, активно утверджували своє розуміння дійсності, власне ставлення до конкретного факту історії, особисте сприйняття світу.

Визначено, що, закладаючи підвалини зображальної культури авторських кіномоделей, режисери-авангардисти прагнули візуалізувати невидиме в людині. Вони репрезентували як бентежні й граничні стани людської психіки, так і події суспільно-політичного життя пластичними екранними засобами (світлом, несподіваними гострими ракурсами, динамікою руху, інтенсивністю кольору), твореними знімальною технікою (стоп-кадр, рапід, зворотна зйомка, подвійна та багатократна експозиція, вертикальне й горизонтальне панорамування) і специфічними темпоритмічними засобами монтажу. Представники авангардистського напрямку в кіно зображували у своїх фільмах гострі конфліктні ситуації, вибудовували характери персонажів і сам сюжет так, що формувалась своєрідна хаотична ілюзія дійсності.

4. Схарактеризовано українську модель авторського кіно, що бере витoki в українській епічній культурі, ранній творчості О. Довженка й І. Кавалерідзе, сформувалась на художньо-естетичному фундаменті українського поетичного кіно та відтворює аудіовізуальними засобами національний світогляд і національну філософію в контексті світового історичного процесу.

Виокремлено представників української моделі авторського кіно: С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осіку, І. Миколайчука, Л. Саніна, М. Слабошпицького, В. Васяновича, М. Вроду, С. Лозницю, А. Лукіча, С. Михальчука, Д. Сухолиткого-Собчука, Ю. Речинського, М. Степанську, у фільмах яких максимально повно репрезентовано усвідомлення автором-режисером національної ідентичності,

представлено символічний національний простір, відтворено елементи традиційної культури, у неприхованій формі показано драматичні моменти національної історії та сучасності.

Розбудовано зміст поняття «українська модель авторського кіно», що означає демонстрацію автором власного ставлення до загальнолюдських цінностей і мистецької спроможності відповідно до національного, зокрема й українського, світовідношення та світосприйняття. Це зумовлює відповідну кінематографічну модель національного образу світу, репрезентовану на екрані як:

- співіснування та взаємодію міфологічного, релігійного, філософського світогляду;
- світорозуміння українського національного характеру;
- відтворення типових етнічних рис і ментальних ознак національного героя, не відокремленого від явищ дійсності, його емоційно-чуттєвої та духовної сфери, помислів, вчинків;
- природне середовище, що визначає властиву народів символіку кольору;
- ретельне відтворення народного побутування, психіки.

5. У роботі всебічно проаналізовано явище автобіографізму як одного з важливих складників авторського кіно. З'ясовано, що значна частина дослідників сповідує екзистенціальні підходи до поняття «автобіографізм»: як своєрідної трансформації автором власного «життєвого матеріалу» в напрямі своєї екзистенціальної сфери, власного емоційного комплексу й бачення людини (І. Карпов); як рефлексії автором свого життя і розкриття процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин (Т. Кохан); як авторського самозвіту-сповіді у взаємодії автора й героя (М. Бахтін); як глибокого осмислення та усвідомлення життя (А. Горбунова); як авторського самопізнання (О. Пашкова). Інші науковці, як і самі режисери-автори, відзначають естетичну, психологічну, соціальну, морально-етичну природу автобіографізму: як можливість розповісти в кольорі власне життя (М. Антоніані); як виявлення душевного стану (І. Сусов); як надзвичайно складний із психічної та моральної позиції процес, що є привілеєм виняткових особистостей (О. Оніщенко); як прояви духовного стану (В. Скуратівський); як феномен, на який впливає соціальне, політичне й культурне життя країни (Г. Чміль).

В аналізі різних наукових підходів важливим у контексті нашого дослідження став акцент на морально-етичній складовій автобіографізму, у розрізі інтерпретації кіноавторами свободи та справедливості як ціннісних орієнтирів, проблеми захисту людської гідності, толерантності й терпимості суспільства, культури міжлюдських стосунків, категорії моральної правди. Узагальнення наукових поглядів щодо автобіографізму дало можливість уточнити дефініцію, що універсалізує явище автобіографізму в кінематографі, зокрема в авторському. Отже, автобіографізм у кінематографі передбачає систематизацію автором найголовніших етапів його життя в оперті на зовнішні обставини й розкриття процесу формування власного внутрішнього світу, перенесеного на героїв кінотвору.

Виявлено елементи автобіографізму у фільмах О. Довженка, Ю. Ілленка, К. Муратової, Ф. Фелліні, Фр. Трюффо, І. Бергмана, Р. В. Фасбіндера, К. Зануссі,

К. Кесльовського, П. Альмодовара, А. Тарковського й доведено, що у творчості вказаних режисерів-авторів саме біографічний досвід (через спогади, сновидіння, зізнання, сповідь) стає тим базовим матеріалом, з якого створюють власний художній світ, що вражає неповторною автентичністю у вираженні індивідуально-особистісних почуттів, переживань, рефлексій, прагнень.

б. Показано, що кінематографічне авторство має колективний характер. З'ясовано, що автор у кіно наслідує літературну традицію і, висвітлюючи, осмислюючи й оцінюючи реальність, виступає суб'єктом кінематографічної діяльності, ідейним стрижнем, натхненником, очільником творчого процесу – фільмування. Унаочнено, що автор-постановник, виконуючи відповідні режисерські функції: від створення аудіовізуальної експлікації до розробки й реалізації звукової палітри кінотвору – може поставати біографічним автором та автором-оповідачем.

У роботі запропоновано розглядати образ автора в кіно з позицій загальної теорії мистецтв, філософії та естетики, а також у контексті суміжних видів мистецтва (сценічного, образотворчого, музичного) і літератури. З'ясовано, що, звертаючись до будь-якого життєвого явища, автор робить його предметом свого дослідження через зображення внутрішнього світу людини, її інтелектуально-чуттєвої сфери.

Обґрунтовано, що в процесі виявлення специфічних ознак образу автора в кіномистецтві важливим є розгляд понять, запропонованих такими літературознавцями, як М. Бахтін (автор-творець), В. Виноградов, Н. Бонецька, М. Брандес, А. Загнітко (образ автора), І. Роднянська (автор-оповідач), В. Кожинів (голос автора), Ю. Шерех (цілісний образ митця).

Аргументовано зміст поняття «образ автора в кінематографі» як відображення у фільмі авторської особистості, вияв котрої реалізується в кінематографічній моделі режисера-автора, відповідно до якої все зображене в кінотворі пов'язане з вираженням митцем відповідно до його світоглядної позиції певної концепції людини й світу.

Доведено, що образ автора в кіно слід розглядати як певну цілісність і єдність взаємопов'язаних елементів у творчості автора-режисера: його світовідчуття та світовідтворення, морально-етичних і художньо-естетичних чинників фільмотворчості, громадянської позиції, особистісної авторської активності, специфіки пластичного відтворення екранними засобами свідомості та духовного світу митця, ідентифікації автора з одним із його кіноперсонажів.

Виокремлено режисерів світового й вітчизняного кіно (В. Ален, М. Антоніні, І. Бергман, О. Довженко, А. Гічкок, Ж.-Л. Годар, Ю. Ілленко, О. Іоселіані, Кім Кі Дук, А. Тарковський, Р. В. Фасбіндер, Ф. Фелліні, М. Скорсезе й ін.), у творах яких найбільш виразно представлено різні типи образу автора – латентного, біографічного, інтенційного, іманентного, персоналізованого, концепційного.

У роботі здійснено комплексний аналіз виражальних засобів презентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовідтворення режисера та виявлено їх специфічні ознаки:

– образ автора відображено в кіно через аудіовізуальний контент (образи головних героїв або інших персонажів, що характером і типом мислення співвідносні з авторською індивідуальністю);

– навмисна поява автора в кадрі – камео – як унікальна можливість візуалізації образу автора; латентна присутність автора в кадрі як умовного персонажа за допомогою суб'єктивної камери, що імітує авторський погляд;

– у вербальному представленні образу автора (через манеру мовлення персонажів, вживання діалектної, побутової, жаргонної лексики); оповідь «від автора» за кадром (реалізована самим автором-оповідачем у монолозі, тексті, читаному автором-режисером чи актором);

– нарацію від першої особи – головного героя або одного з другорядних персонажів як вираження образу автора, авторської позиції;

– асоціативний монтаж;

– художньо-естетичну наповненість кадру – композицію, колір, тональність, світлотінь, музичну та звуко-шумову концепцію.

7. У нашому дослідженні визначено роль кіномистецтва як дієвого інструменту зберігання та продукування духовних цінностей, що справляє один з найпотужніших впливів на національне виховання, формування і розвиток національної ідеї як об'єднувачого чинника, що, беручи свої витoki в суспільних інтересах і цінностях, відображає духовні ідеали та потреби всієї нації і визначає самосвідомість та ідентичність нації.

З урахуванням широкого фестивального досвіду, вітчизняного та на міжнародній арені, показано, що відтворення кінематографічними засобами національної ідеї як конгломерату світобачення нації, її світорозуміння, духовного й інтелектуального потенціалу та системи ціннісних орієнтацій сприяє виявленню національної ідентичності кінопродукту, специфіки його мови, представленої ідейно-тематичним і пластичним наповненням, наявністю національного героя, технологічним рівнем.

З'ясовано, що в італійській моделі авторського кіно (більш відомій як італійський неореалізм, котрий представляли Л. Вісконті, Р. Росселіні, В. де Сіка, Д. де Сантіс) основними ознаками відображення національної ідеї стали:

– утілення в кінематографічній тканині фільмів вистражданих політичних, соціальних, моральних почуттів післявоєнного суспільства, пов'язаних з ідеями загальнодемократичного, гуманістичного антифашистського Опору, а також світоглядного спротиву державній політиці й ідеології у сфері культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції;

– використання культурно-історичних і психологічних підходів у виведенні на екран героїв як уособлення національного характеру з його усталеними психологічними якостями, оригінальним поєднанням в образах загальнолюдських рис, особистісного ціннісного світосприйняття, традицій, звичаїв нації;

– правдиве відтворення долі персонажа;

– використання як художнього матеріалу для фільмів справжніх подій тогочасного життя;

– побудова зображального ряду в точній відповідності з реальним середовищем дії;

– залучення непрофесійних акторів;

– репрезентація автентичної культури мовлення.

Обґрунтовано, що С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, І. Миколайчук, представники українській моделі авторського кіно (більш званої як український поетичний кінематограф), розкривали духовну сутність людини – головного об'єкта їх мистецьких досліджень. Простежено, що митці не розглядали індивідуальну психологію героїв, а інтерпретували чуттєві образи як суб'єктивні й узагальнені та намагались розкрити через них сутність часу, відтвореного в кінострічках.

Доведено, що в українській моделі авторського кіно світоглядно вмотивованими концептами відтворення національної ідеї слід вважати: естетичне світосприйняття; апеляцію до етнічного; життєствердний пафос; міфологізм; етнографізм у документальному зображенні звичаїв, обрядів, традиційних форм народного побуту, що набуває життєвої достовірності; автентичність; схильність режисерів до документалізму деталей; зображення шляху морально-етичних шукачів героїв; ускладнену образність; використання архетипів; діалектизмів; романтичних інтонацій; фольклору з піднесенням його елементів до рівня узагальнень, перетворенням на форму вираження загальнолюдських драм; застосування семантики кольору й системи виражальних засобів кінопоезії – алегорії, символів, метафори, гіперболи, рефренів, паралелізмів; звернення до гумору й гротеску; співпрацю з акторськими типажамі.

Обґрунтовано пріоритетність відображення національної ідеї в моделях авторського кіно як засобу розпізнавання національного кіно в сучасному міжкультурному середовищі та його інтеграції у світовий культурний простір шляхом використання режисером-автором національної мови, відтворення у фільмі значимих історичних подій, соціальних проблем, національної символіки, самотності різних видів національного мистецтва, національних традицій, звичаїв, обрядів, ритуалів, вірувань, національної свідомості, ототожненої з певними культурними надбаннями кінематографічних героїв, їх духовними почуттями (морально-естетичними, релігійними, громадянськими), нормами, цінностями, святинями, моделями поведінки.

Виявлено, що у фільмах молодих українських кіномитців В. Васяновича, М. Вроди, Д. Сухолиткого-Собчука, А. Лукіча, Л. Саніна, М. Слабошпицького, Ю. Речинського, М. Степанської, І. Стрембіцького, В. Чабанюка через суб'єктивне ставлення до світу, почуття, думки, ідейні спрямування, емпіричні враження кіноавторів, мову образів-знаків у презентації об'єктивної реальності, багаторазово оціненої і перетвореної свідомістю режисера, історично конкретну й соціально-детерміновану систему художнього відображення дійсності творчо розвиваються традиції відображення національної ідеї в сучасній українській моделі авторського кіно, що сприяє виходу їхніх кіноробіт у міжкультурний простір.

8. Аналіз творчості І. Бергмана, А. Вайди, Л. Вісконті, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндера, М. Формана, А. Тарковського показав, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не обмежений лише екраном чи сценічним майданчиком, що свідчить про універсальність режисерської професії і дає змогу талановитим митцям реалізуватись, порушуючи й розсуваючи постановчі канони як у кінематографі, на телебаченні, так і в сценічному мистецтві, зрештою, репрезентувати себе насамперед як автора.

Вказано, що автор-постановник ризикує, вдаючись до радикальних режисерських засобів у роботі над виставою, оскільки театральний принцип «тут і тепер» іноді спрацьовує не на користь експериментального спектаклю. Доведено, що експериментальна вистава в разі несприйняття її публікою може бути виведена з репертуару театру, тоді як будь-яка авторська експериментальна кінострічка стане затребуваною на кінофестивалях, що мають різну спрямованість.

Показано, що Л. Вісконті як режисер-автор і представник італійського нео-реалізму в кіно вдався до реформування театру й, озброївшись досвідом В. Немировича-Данченка та К. Станіславського, став основоположником режисерського театру в Італії. Аргументовано, що постановник боровся за доступність сценічного мистецтва глядацькому загалу, вимагав пунктуальності публіки, відмовився від послуг суфлера, збільшив кількість репетицій, запровадив генеральні прогони вистав без глядачів, відмінив вихід виконавців на аплодисменти між акторами, виховував універсальних акторів.

З'ясовано, що такі кіноавтори, як І. Бергман, А. Вайда, Л. Вісконті, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндер, М. Форман й А. Тарковський, керуючись принципами кінематографічного реалізму, у постановках драматичних театрів прагнули хронікальної документальності та художньої образності, яка слідує з побутової вірогідності. Визначено, що вказані режисери впроваджували принципи так званого театального «натуралізму», що виявлявся у свідомому прагненні до справжності фактур, максимальної достовірності обстановки і речей на сцені.

Виявлено, що при постановці оперного чи балетного спектаклю майстри поєднували переконливість і природність драматичного дійства з елементами умовності, не лише зберігаючи їх, а й зводячи до рівня усвідомленого стилю. Наголошено, що кожен з режисерів дотримувався своєї недоторканності тексту п'єси (чи то лібрето опери, оперети, балету). З'ясовано, що кінорежисери, вдаючись до театральної діяльності, ставились до сценічної драматургії максимально обережно та з повагою, роблячи власні відкриття і відштовхуючись лише від глибокого усвідомлення тексту п'єси, на відміну від покадрової розробки режисерського сценарію, що передбачає конструктивні зміни стосовно літературного сценарію.

Простежено, що, виступаючи як лібретистами, так і сценографами в театральних постановках, вказані автори, адаптували театральну драматургію і в сценічному, і в екранному просторі. Виявлено, що кіномитці, вдаючись до колективного кінематографічного авторства, реалізували в театрі власні сценарії, застосовували прийом «театр у фільмі», розгортали дію фільму на кону, створили візуальні художньо-пластичні образи, що широко охоплювали дійсність в усьому її естетичному розмаїтті.

Зазначено, що названі автори, віддані одночасно театральній- і кінотрадиції, залучали до сценічних постановок акторів, яких знімали у своїх фільмах, переконували виконавців і глядачів у тому, що місцем дії спектаклю є не тільки сцена, але й (як у кіно) простір за її межами.

Виявлено, що кіноавтори І. Бергман, А. Вайда, Л. Вісконті, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндер, М. Форман, А. Тарковський застосовували в режисурі кіно палітру прийомів

театрального мистецтва: мімічну виразність; пластику персонажів, прямі звернення героїв до глядача; звели гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями; вибудували фронтальні мізансцени задля творення цілісних хронологічно послідовних епізодів; використали внутрішньокадровий монтаж, принципи якого почерпнули зі сценічного мистецтва.

Обґрунтовано, що в театральних постановках, у яких віддавали перевагу візуальним образам дійства, майстри кіно використовували такі кінематографічні засоби й прийоми:

- вибудовували спектаклі за хронометражем фільму;
- формували сценічну мову на засадах розкутих «живих» екранних підходів;
- застосовували кінематографічне мізансценування (природність рухів та імпровізацію персонажів, темпо-ритмічне поєднання вербальної та динамічної дії, концентрацію уваги реципієнта на розміщенні акторів, зміну акцентів на міміці, жестах);
- вдавались до динаміки руху, монтажних переходів;
- робили «укрупнення» на авансцені (спеціальним використанням світла);
- скеровували погляд глядачів за допомогою світло-тіньових побудов, масштабування планів;
- здійснювали проєкції кінокадрів, що уможливлювало побудову глибинних мізансцен;
- деталізували обставини (зокрема інтер'єр як чинник впливу зовнішнього середовища) і стани (психологічний, психофізичний, морально-етичний) існування героїв;
- посилювали мотивацію розвитку образів-характерів;
- увиразнювали трактування підтексту;
- використовували монтажні переходи дії задля розкриття сюжетно-психологічного рисунку вистави.

Доведено, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновиразності не лише знайшли у фільмах Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, К. Зануссі, М. Формана, Р. В. Фасбіндера й А. Тарковського безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі й сформували авторський кінематограф, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак.

9. У дослідженні виявлено проблеми режисерської освіти в Україні в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, що передовсім полягають у відокремленості навчального процесу від реалій фільмовиробництва. З'ясовано, що неналежний стан фінансування мистецьких закладів вищої освіти призводить до так званого «масового» набору на режисерські спеціальності.

Наголошено, що для визначення режисерського потенціалу абітурієнта слід використовувати емпіричні й експериментальні критерії, основними з яких повинні стати інтелектуальний, морально-етичний, художньо-естетичний, психофізіологічний, комунікативний. Аргументовано, що насамперед у відборі майбутніх кінорежисерів потрібно враховувати рівень інтелекту, загальну ерудицію здобувача освіти, здатність до накопичення знань.

Показано, що здобувачі режисерської освіти не набувають у процесі навчання необхідних професійних компетентностей; не мають можливості стажуватися в системі національного й іноземного кіновиробництва; не затребувані через «перевиробництво» на вітчизняному ринку праці; не здатні виробляти аудіовізуальну продукцію, попит на яку існує в межах певної цільової аудиторії. Простежено, що здобувачі режисерської освіти, не набувши належних фахових умінь і навичок, намагаються репрезентувати в міжкультурному просторі недолугі в художньому сенсі твори, позиціонуючи їх як «авторські».

Визначено, що застаріла навчальна виробнича база закладів вищої освіти унеможливорює творення студентами фільмового продукту за допомогою відповідного обладнання і змушує їх шукати альтернативні технологічні шляхи фільмотворення (іноді із використанням власної аудіовізуальної техніки), що не завжди відповідає сучасним міжнародним стандартам, котрі висувають до аудіовізуального твору. Вказано, що саме українські режисери-початківці прагнуть представляти країну в міжнародному просторі.

Доведено необхідність ґрунтовного перегляду змісту програм і методів підготовки режисерів-авторів у закладах вищої освіти України, що потребує вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які потрібні для вишколу висококваліфікованих творчих кадрів.

Вказано, що модернізація режисерської освіти полягає в оптимальному поєднанні підходів як у розвитку цілісного світосприйняття, окресленні світоглядних орієнтирів, установок і позицій, так й опануванні фахових компетентностей у режисурі й суміжних спеціальностях (продюсуванні, драматургії кіно, кінооператорстві, звукорежисурі, акторському мистецтві), пов'язаних з формуванням таких професійних умінь і навичок:

- орієнтуватися в процесі історичного розвитку кіномистецтва;
- обирати соціально затребувану тематику;
- створювати літературний, режисерський сценарій, експлікацію;
- розробляти ідейно-художню концепцію фільму;
- формувати творчий колектив;
- співпрацювати з креативними співавторами фільму (оператором, художником, композитором, звукорежисером, акторами);
- використовувати засоби пластичної виразності;
- володіти новітніми технологіями творення аудіовізуального продукту.

Визначено, що глибоке володіння режисером фаховими компетентностями, зокрема навички студійного фільмовиробництва та досвід закордонного стажування, становить підґрунтя творення кінематографічної моделі авторства.

Обґрунтовано, що специфіка сучасного фільмовиробництва й дистрибуції кінопродукції, зокрема авторської, передбачає формування кінорежисером комунікативних навичок для плідної співпраці як із продюсером, так і колективом знімальної групи, а також оволодіння суміжними кінематографічними професіями, що пришвидшує входження молодих фахівців у кінематографічний процес.

10. Здійснено всебічний аналіз світового досвіду виробництва й дистрибуції авторських фільмів і з'ясовано, що такий сегмент кінопродукції, вироблений за підтримки державних інституцій, фондів, програм, благодійних організацій,

рад з підтримки мистецтв і гуманітарних наук, приватних інвесторів, зазвичай, не передбачає повернення затрачених коштів, а має просвітницький, соціокультурний характер. Вказано, що продукування та прокат українського авторського кіно потребує державного протекціонізму, оскільки такий вид кінотворчості має стати невіддільним складником громадянської свідомості й суспільного життя.

Аргументовано необхідність розвитку інституту продюсерства в Україні, що сприятиме активізації процесу виробництва авторських фільмів і поширенню його у кінопрокат. Визначено, що нагальним питанням вітчизняного фільмовиробництва (зокрема авторського) є активна реалізація оновленої моделі взаємодії між державою, інвесторами, продюсерами та кіномитцями через узгодження художньо-естетичних вимірів екранного мистецтва з його господарсько-виробничими та фінансово-економічними можливостями.

Показано, що перспективи продукування та розповсюдження українського авторського кіно перебувають у площині створення державних програм підтримки кінематографічного виробництва (з можливістю безмитного використання державних місць натурних зйомок, послуговування на пільгових умовах як знімальною, так й ігровою технікою, знімальними об'єктами тощо), промоції та дистриб'юції, відповідно до яких не вимагають повного відшкодування вкладених у кінопродукт коштів.

Доведено необхідність залучити в національну кіноіндустрію представників бізнесових структур, приватного, венчурного капіталу, щонайшвидше запровадити в дію пільгове оподаткування і надавати пільгові (відтерміновані) кредити і фільмовиробництву, і розбудові кінопрокату, і кінодемонстрації. Аргументовано, що створення та розповсюдження українського авторського кіно в міжкультурному просторі слід вбачати в міжнародному співробітництві з іноземними кіно- й телекомпаніями, а саме копродукції, виробленій і поширюваній за сприяння фондів та програм – «Євримаж», «Креативна Європа».

11. Виявлено переваги виробництва українських авторських фільмів у міжнародному співробітництві, створенні копродукції в межах:

- міжнародних конвенцій (Європейська конвенція про спільне кінематографічне виробництво);
- угод («Про культурне, науково-технічне співробітництво між Урядом України та Урядом Французької Республіки», «Про спільне виробництво аудіовізуальних творів між Кабінетом Міністрів України та Урядом Канади);
- фондів і програм (Eurimages; Creative Europe);
- участі українських продюсерів у міжнародних медійних форумах (міжнародний форум країн Центральної та Східної Європи «Kyiv Media Week»).

Показано, що взаємовигідні умови фільмовиробництва в міжнародній співпраці полягають у: фінансово-економічній підтримці кінопроєкту; застосуванні механізму кеш рибейту задля часткової компенсації іноземним компаніям витрат на виробництво кінострічок в Україні; затребуваності вітчизняних спеціалістів у галузі кіно та створенні робочих місць на фільмовиробництві; формуванні міжнародного складу знімальної групи як експериментального поля обміну досвідом; високому рівні організації праці кінематографістів та її оплати; можливості використовувати високотехнологічне обладнання фільмотворення; дотриманні

авторських і суміжних прав на фільмовий продукт; визнанні ролі продюсера одним з авторів аудіовізуального твору; отриманні національної кінопремії в одній або кількох країнах-учасницях міжнародних проєктів.

Окреслено такі перспективи (за умови регулярної та вчасної сплати державою визначеного членського грошового внеску) дистриб'юції українських авторських фільмів, створених у копродукції:

- організація світової прем'єри;
- розширення глядацької аудиторії за рахунок проблематики фільму, що є актуальною для країн-виробників;
- мінімізація прокатних ризиків;
- створення розгалуженої мережі дотаційних артхаусних кінотеатрів;
- демонстрація кінопродукції в прокаті країн-учасниць міжнародних проєктів;
- показ українських авторських фільмів у міжнародній підтримуваний різноманітними фондами мережі кінотеатрів «Europa Cinemas».

12. Узагальнено здобутки українських режисерів-авторів у міжнародному фестивальному русі та обґрунтовано спроможність ведення міжкультурного діалогу засобами авторського кіно. Встановлено, що нагородження українських кіномитців призами престижних кінофестивалів (у Каннах, Берліні, Венеції, Локарно, Торонто, Роттердамі, Карлових Варах, Римі й ін.) свідчить про спроможність вітчизняних майстрів (Р. Бондарчука, В. Васяновича, М. Вроди, С. Лозниці, С. Ковалюка, А. Лукіча, К. Муратової, Є. Нейман, Ю. Речинського, М. Слабошпицького, М. Степанської, І. Стрембицького, Т. Томенка, І. Цілик та ін.), утверджуючи національні пріоритети та висвітлюючи значимі загальнолюдські проблеми, спілкуватись із міжнародною спільнотою зрозумілою кінематографічною мовою.

Доведено, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє затребуваність вітчизняного авторського кіно в сучасному культурному просторі, поступове формування брендів «українське кіно», «українське авторське кіно», створення в потенційних партнерів упізнаваного позитивного образу нашої країни.

Визначено необхідність презентації продюсерами не лише готової української кінопродукції на міжнародних кінооглядах, але й використання практики продажу кінострічки на стадії реалізації проєкту, що може зацікавити як кіновиробничі, так і дистриб'юторські компанії з дистриб'юції.

Аргументовано, що широкий інтерес до Українських національних стендів і затребуваність вітчизняних авторських фільмів на міжнародних кіноринках (Каннському, Берлінському, Торонтському) пов'язані з відкритістю нашої держави до копродукційного формату кінопроєктів і наданням зарубіжним партнерам якісного кіносервісу.

З'ясовано, що робота Українських національних стендів, у межах яких відбуваються багатосторонні зустрічі, конференції, дає змогу знайомити представників кіноіндустрії, культурно-мистецьких інституцій з вітчизняною кінопродукцією, дозволяє більше дізнатися про українську культуру, її визначних особистостей, сприяє налагодженню взаємовигідних міжкультурних копродуктивних зв'язків.

Доведено, що значний успіх Фестивалів українського кіно в різних країнах світу свідчить про те, що вітчизняні авторські фільми виступають потужним каналом комунікації, складником культурної дипломатії, дієвим інструментом культурної політики України, сприяючи творенню її іміджу як кінематографічної країни та інтеграції у світовий культурний простір.

У підсумку відзначимо, що саме індивідуально-авторське, національне, ментальне наповнення авторського кіно дає можливість митцеві (який вправно володіє як режисерським ремеслом, так і сучасними технологіями) за допомогою універсальної кінематографічної мови висвітлювати локальні й глобальні суспільні проблеми та, незалежно від бюджету фільму, спілкуватися з глядачем, своєю аудиторією та цілим світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Абрамович 2018. Абрамович О. О. Формування загальнокультурних і професійних компетентностей фахівців сценічного мистецтва в умовах глобалізаційних процесів у суспільстві // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ. 21–22 берез., 2018 р. Київ: КНУКіМ, 2018. С. 10–12.

Авангард 1992. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. Москва: Союзтеатр, 1992. 288 с.

Аврутина 1990. Аврутина Л. Поэтика завтрашнего дня? // Искусство кино. 1990. № 8. С. 82–88.

Агафонова 2008. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.

Агеєва 1994. Агеєва В. Філософія життєвого існування // Бовуар Сімона де. Друга стаття: в 2 т. Київ: Основи, 1994. Т. 1. С. 5–21.

Адамчак 2012. Адамчак М. Система финансирования и поддержки кинематографа в Польше после 2005 года. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. 48 с.

Адорно 2002. Адорно Т. Теория эстетики. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.

Алфьорова 2004. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СПД Кравчук В. К, 2004. Вип. 4. С. 214–221.

Алфьорова 2008. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2008. 43 с.

Алфьорова 2009. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. 2009. Вип. 10. С. 166–170.

Алфьорова 2016-а. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 3–8.

Алфьорова 2016-б. Алфьорова З. І. Стратегії еволюції нарративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. Вип. 3 (55). С. 40–46.

Анастасьєва ЕР-а. Анастасьєва О. Кіно розбрату. URL: <http://www.ukrkino.com.ua/news/?id=2269> (дата звернення 21.07.2020).

Анастасьєва ЕР-б. Анастасьєва О. Кому та на що дав гроші УКФ у 2019-му. Суб'єктивні висновки. URL: <https://detector.media/production/article/173845/2020-01-12> (дата звернення: 21.07.2020).

Анастасьєва ЕР-в. Анастасьєва О. На що Держкіно витратило гроші у 2019-му і хто з виробників повернув йому найбільше коштів? URL: <https://detector.media/production/article/175170/> (дата звернення: 21.07.2020).

Анастасьєва ЕР-г. Анастасьєва О. Українське кіно: реформувати не можна залишити. URL: <https://detector.media/infospace/article/93721/2014-05-17> (дата звернення 21.07.2020).

Анастасьєва ЕР-д. Анастасьєва О. Що потрібно знати українським продюсерам, які хочуть отримати гроші від Eurimages URL: <https://detector.media/production/article/176327/2020-04-13> (дата звернення 21.07.2020).

Андроников 2001. Андроников И. Избранное: в 2 т. Москва-Augsburg, 2001. Т. 2. 217 с.

Андрущенко В. 2004. Андрущенко В. П. Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття // Науковий часопис Національного педагогічного університету М. П. Драгоманова: зб. наук. праць. Київ: НПУ, 2004. Вип. 1 (6). С. 37–45.

Андрущенко Т. 2007. Андрущенко Т. Феномен естетичного (філософсько-історичний аналіз) Київ: Знання України, 2007. 207 с.

Аникина ЭР. Аникина Т. Милош Форман: Жить в страхе – это очень скучно. URL: <http://ruslo.cz/index.php/nauka/item/998-milosh-forman-zhit-v-strakhe-eto-ochen-skuchno> (дата звернення 21.07.20).

Аннинский 1991. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. Москва: ВПТО «Киноцентр», 1991. 238 с.

Анохина ЭР. Анохина Ю. Два Бориса (О постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым). URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html> (дата звернення 21.07.20).

Антологія 2006. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Київ: ВЦ Академія, 2006. 752 с.

Антологія 2007. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / упоряд. Ю. Лавріненко. Київ: Смолоскип, 2007. 976 с.

Антониони 1986. Антониони об Антониони / пер. с ит.; вступ. ст. В. Е. Баскакова; комент. О. Б. Бобровой. Москва: Радуга, 1986. 399 с.

Аппиа 1993. Аппиа А. Живое искусство: сб. ст. Москва: ГИТИС, 1993. 102 с.

Апостолова ЕР-а. Апостолова Л. Людмила Горделадзе: Існує необхідність «підкласти ручки» під окремі українські фільми. URL: <https://detector.media/production/article/132903/2017-12-14> (дата звернення: 21.07.2020).

Апостолова ЕР-б. Апостолова Л. Чим жило і що (не) здобуло українське кіно в 2018 році. URL: <https://detector.media/production/article/144238/2019-01-23> (дата звернення: 21.07.2020).

Арнхейм 1960. Арнхейм Р. Кино как искусство. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1960. 208 с.

Арсенал 1990. Будет ли у кино второе столетие?: Круглый стол журнала «Киноведческие записки» на Международном кинофоруме «Арсенал» / Меллуджи, 1990 // Киноведческие записки. Москва: ВНИИК, 1990. Вып. 9. С. 4–18.

Афанасьєв 1998. Афанасьєв Ю. Л. Національна художня культура як цілісна система // Культура і мистецтво в сучасному світі: зб. наук. праць. Київ: КДУКіМ, 1998. С. 10–16.

Бабій ЕР. Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності». URL: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/mak.pdf> (дата звернення: 21.07.2020).

Бабушка 2016. Бабушка Л. Д. Фестивація як глобальна технологізація свята: філософсько-культурологічний аналіз // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2016. Вип. II (7). С. 11–17.

Багатогранність 2011. Багатогранність творчості Юрія Ілленка і його внесок у світове кіно: Матеріали круглого стола редакції журналу «Кіно-Театр» // Кіно-Театр. 2011. № 2 (94). С. 15–20.

Базен 1972. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 382 с.

Бакальчук 2018. Бакальчук В. Становлення національної ідентичності як складової європейського культурного простору: можливості копродукції // Стратегічна панорама. 2018. Вип. 2. С. 47–53.

Баксанский, Кучер 2002. Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Современный когнитивный поход к категории «образ мира» // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 52–69.

Балакіна 2018. Балакіна Д. С. Рівні фотографічного зображення сучасності // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.- практ. конф., Київ. 21–22 берез. 2018 р. Київ: КНУКіМ, 2018. С. 18–21.

Балей 1991. Балей В. Галузка культури світової // Київ. 1991. № 2. С. 15–17.

Бальзак 1981. Бальзак О. Думки про мистецтво / пер. з фр. Київ: Мистецтво, 1981. 255 с.

Барабаш ЕР. Барабаш К. Тягар «Племені». URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116347> (дата звернення: 21.07.2020).

Баранівський 2011-а. Баранівський В. Ф. Модель // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 242.

Баранівський 2011-б. Баранівський В. Ф. Національна самосвідомість // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 261.

Баранівський 2011-в. Баранівський В. Ф. Патріотизм // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 280.

Баранівський 2011-г. Баранівський В. Ф. Суб'єкт і об'єкт // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 381.

Барвінок 2011. Барвінок І. В. Творчість // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 289.

Барт 1994. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994. 233 с.

Барток 1999. Барток Б. Вибрані листи. Київ: Мистецтво, 1999. 224 с.

Бассе ЕР. Бассе Л. Педро Альмодовар про емоції на весь екран. URL: <https://eventukraine.com/magazine/pedro-almodovar-pro-emocii-na-ves-ekran/> (дата звернення: 21.07.2020).

Бахтин 1979. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С. 7–180.

Безклубенко 1995. Безклубенко С. Д. Кіномистецтво та політика. Київ: Альтпрес, 1995. 166 с.

Безп'ятчук 2010. Безп'ятчук Ж. Слава героям, а пророкам... анафема // Кіно-Театр. 2010. № 1 (63). С. 52–55.

Безручко 2009. Безручко О. Ігор Андрійович Савченко. Шлях майстра // Мистецтвознавство України. Київ: ІПСМ АМУ, 2009. Вип. 10. С. 153–165.

Беликов ЭР. Беликов Е. Виктория – и целого кадра мало. URL: <http://meownauts.com/victoria-review/> (дата звернення: 21.07.2020).

Бергман ЭР-а. Бергман И. Картины / пер. со швед. А. Афиногеновой. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt> (дата звернення: 21.07.2020).

Бергман ЭР-б. Бергман И. Латерна магика. URL: <https://predanie.ru/bergman-ernst-ingmar-ernst-ingmar-bergman/book/217387-laterna-magika/> (дата звернення: 21.07.2020).

Бергман ЭР-в. Ингмар Бергман: биография. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/52740/bio/> (дата звернення: 23.07.2020).

Бергсон 2005. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва: Академический проект, 2005. 319 с.

Бердяев 1994. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Искусство: ИЧП «Лига», 1994. Т. 1. 542 с.

Білокінь... 2018. Білокінь К., Дейнека Є., Крисальна А. Досвід іноземних країн у відстоюванні вітчизняного кіно // Кіно-Театр. 2018. № 4. С. 2–4.

Бовуар 1992. Бовуар С. Очень легкая смерть. Москва: Республика, 1992. 414 с.

Богемский 1989. Богемский Г. Судьбы неореализма // Кино Италии: Неореализм. Москва: Искусство, 1989. С. 5–51.

Богомолв 1996. Богомолв Ю. В кадре – Иоселиани // Известия. 1996. 20 октября. С. 7.

Богуцький... 2013. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.

Божович 1983. Божович В. Светлый путь Рене Клера // Экран 1980–1981. Москва: ВНИИ киноискусства, 1983. С. 216–222.

Божович 1988. Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет кинорежиссера. Москва: Союзинформкино, 1988. 30 с.

Болдырев 2004. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. Москва: Вагриус, 2004. 528 с.

Бондарева ЭР. Бондарева А. Как закончится война на Донбассе: режиссер Валентин Васянович рассказал о фильме-антиутопии «Атлантида». URL: <https://inforesist.org/kak-zakonchitsya-vojna-na-donbasse-rezhisser-valentin-vasyanovich-rasskazal-o-filme-antiutopii-atlantida/> (дата звернення 22.07.2020).

Бондаренко В. 2009. Бондаренко В. А. Современный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Москва: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2009. 25 с.

Бондаренко А. ЕР. Бондаренко А. Брати. Остання сповідь: Хіпстерський мед. URL: <https://varianty.lviv.ua/29391-braty-ostannia-spovid-khipsterskyi-med> (дата звернення: 22.07.2020).

Бондарчук ЕР. Бондарчук Л. Актриса Людмила Єфименко: «За свого життя Юрій Ілленко вірив, що зміни на краще в Україні – не забаряться!» URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/aktrisa_lyudmila_efimenko_za_svogo_zhittya_yuriy_illenko_viriv_scho_zmini_na_krasche_v_ukrayini_ne.html (дата звернення 21.07.2020).

Бонецкая 1986. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст 85: Литературно-критические исследования. Москва: Наука, 1986. С. 257–263.

Борн 1963. Борн М. Физика в жизни моего поколения. Москва: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. 265 с.

Братерська-Дронь 2001. Братерська-Дронь М. Т. Тема моральнісного вибору в творчості С. Ейзенштейна: до проблеми влади // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 165–173.

Братерська-Дронь 2009-а. Братерська-Дронь М. Т. «І не залишилось нікого...» (До проблеми духовності сучасного кіномистецтва) // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 299–308.

Братерська-Дронь 2009-б. Братерська-Дронь М. Т. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: ПСМ АМУ, 2009. Вип. 10. С. 137–143.

Братерська-Дронь 2012. Братерська-Дронь М. Т. Християнські цінності в кіномистецтві (про моральнісну силу покаяння) // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2012. Вип. 10. С. 129–139.

Братерська-Дронь 2014. Братерська-Дронь М. Т. Релігійна тематика на екрані: духовний аспект // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2014. Вип. 15. С. 74–82.

Бровко 2008. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2008. 237 с.

Брюховецька Л. 1989. Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно. Київ: Мистецтво, 1989. 176 с.

Брюховецька Л. 2006-а. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. Київ: Задруга, 2006. 288 с.

Брюховецька Л. 2006-б. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Ілленка // Кіно-Театр. 2006. № 1 (63). С. 50–54.

Брюховецька Л. 2008. Брюховецька Л. Прорив до вічного // Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 24–29.

Брюховецька Л. 2010. Брюховецька Л. Юрій Ілленко. Порахунки з імператорами // Кіно-Театр. 2010. С. 2–7.

Брюховецька Л. 2011-а. Брюховецька Л. Антиімперська спрямованість творчості Ю. Ілленка // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2011. Вип. 9. С. 193–199.

Брюховецька Л. 2011-б. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Київ: Логос, 2011. 391 с.

Брюховецька Л. 2011-в. Брюховецька Л. Продюсер в Україні // Кіно-Театр. 2011. № 4. С. 13–19.

Брюховецька Л. 2014. Брюховецька Л. «Тіні забутих предків» як художній маніфест // Екранний світ Сергія Параджанова: зб. ст. / упор. Ю. Морозов. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 25–35.

Брюховецька О. 2000. Брюховецька О. Експресіонізм у кіно: перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» // Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. С. 11–42.

Брюховецька О. 2004. Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де) конструкція міфів // Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. С. 150–154.

Брюховецька О. 2005. Брюховецька О. Несвоєчасні роздуми про політичне кіно // Кіно-Театр. 2005. № 60. С. 4–7.

Бурда ЕР. Бурда О. Казка про Чорного Козака, або сільське кіно. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2009/08/090804_rural_cinema_oh.shtml (дата звернення: 22.07.2020).

Бучковська 2016. Бучковська О. Ю. Міжкультурна компетентність в контексті інтернаціоналізації вищої освіти // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 30. Київ: Міленіум, 2016. С. 147–155.

Бучма 2011. Бучма О. В. Духовність // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. 480 с.

Вайда ЕР. Вайда А: «Телебачення бреше, а кіно говорить правду...». URL: <https://detector.media/community/article/8308/2007-02-14-andzhei-vaida-telebachennya-breshe-a-kino-govorit-pravdu/> (дата звернення: 22.07.2020).

Вайда ЕР-а. Вайда А. В театре. URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/3362/> (дата звернення 21.07.2020).

Вайда ЕР-б. Вайда А. Театр притворяется телевидением и подражает кино. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2004/03/15/22732-andzhey-vayda-teatr-pritvoryaetsya-televideniem-i-podrazhaet-kino> (дата звернення: 22.07.2020).

Вакурова, Московкин ЭР. Вакурова Н. В., Московкин Л. І. Типология жанров современной экранной продукции. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (дата звернення: 22.07.2020).

Валгина ЭР. Валгина Н. С. Теория текста. URL: <http://evartist.narod.ru/text14/01.htm> (дата звернення: 22.07.2020).

Ваннек ЕР. Ваннек Л. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах–2010: шанси на перемогу завжди є. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html> (дата звернення: 22.07.2020).

Васильєв ЕР. Васильєв С. Український кінематограф сьогодні: є підстави для оптимізму URL: <https://delo.ua/lifestyle/ukrajinskij-kinematograf-sogodni-pidstavi-dlja-349156/> (дата звернення: 22.07.2020).

Введение 1990. Введение в философию: в 2 ч. / И. Т. Фролов и др. Москва: Политиздат, 1990. Ч. 2. 639 с.

Вейцман 1978. Вейцман Е. Очерки философии кино. Москва: Искусство, 1978. 232 с.

Вербер 2005. Вербер Б. Последний секрет. Москва: Гелеос: Рипол классик, 2005. 416 с.

Вергеліс ЕР. Вергеліс О. Ви ж мене, очі, плакати навчили. URL: https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili_.html (дата звернення: 22.07.2020).

Верко 2002. Верко О. Ю. Методи маніпулювання громадською думкою в засобах масової інформації відповідно до етапів інформаційного процесу // Актуальні проблеми психології. Київ, 2002. Т. 1. С. 21–25.

Вертов 1966. Вертов Д. Статті. Дневники. Замисли. Москва: Искусство, 1966. 320 с.

Веселовська 2014. Веселовська А. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2014. 143 с.

Веснянка ЕР. Веснянка О. Лауреатка Канн: Майдан – початок нової країни. URL: <https://www.dw.com/uk/лауреатка-канн-майдан-початок-нової-країни/a-17326867> (дата звернення: 22.07.2020).

Виноградов 1963. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.

Виноградов 1971. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Высшая школа, 1971. 240 с.

Виробництво ЕР. Виробництво фільмів повинно бути поза політикою. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/3555211.html> (дата звернення: 22.07.2020).

Висконти 1986. Висконти Л. Статті. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. Москва: Искусство, 1986. 302 с.

Висконти 1990. Висконти о Висконти / предисл. В. Бажовича. Москва: Радуга, 1990. 445 с.

Висконти ЭР. Висконти Лукино. История жизни. URL: <http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=781> (дата звернення: 24.07.2020).

Вільчинська 2006. Вільчинська І. Ю. Патріотизм у сучасному житті // Україна-Світ: Від культурної своєрідності до спорідненості культур. Київ: ДАКККіМ, 2006. С. 89–91.

Вільчинська 2013. Вільчинська Т. П. Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2013. Т. 26 (65). № 1. С. 190–194.

Вінярський 2018. Вінярський А. І. Проблеми формування знімальної групи художнього фільму // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе. Київ, 2018. С. 71–76.

Владимирова 2009. Владимирова Н. Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 271–278.

Власов 1975. Власов М. Пудовкин – кинокритик и публицист // Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. Москва: Искусство, 1975. Т. 2. 479 с.

Волков 2010. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

Волошенюк ЕР. Волошенюк О. Кінорепрезентації Майдану: реабілітація фізичних реальностей. URL: <http://medialiteracy.org.ua/kinoreprezentatsiyi-majdanu-reabilitatsiya-fizychnyh-realnostej/> (дата звернення: 22.07.2020).

Гад 1924. Гад П. У. Кино – его цели и средства. Москва, 1924. 112 с.

Гадамер 1991. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 336 с.

Гадамер 2001. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.

Гайдеггер 2008. Гайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Академический проект, 2008. 528 с.

Галкін ЕР. Галкін Л. Інтерв'ю з директором Arthouse Traffic Денисом Івановим. URL: <https://moviegram.com.ua/interview-arthouse-traffic/> (дата звернення: 22.07.2020).

Ганжа 2016. Ганжа В. Світоглядні засади професійної підготовки мистецтвознавця-експерта // Культурно-мистецькі обрії '2016: зб. наук праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. II. С. 74–76.

Гегель 1968. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Москва: Искусство, 1968. Т. 1. С. 303–341.

Гегель 1970. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: в 2 т. Москва: Мысль, 1970. Т. 1. С. 384–387.

Гегель 1990. Гегель Г. В. Ф. Философия права. Москва: Мысль, 1990. 524 с.

Гегель ЭР. Гегель Г. В. Ф. Философия духа. URL: <https://mybook.ru/author/fridrih-gegel/filosofiya-duha/read/> (дата звернення: 22.07.2020).

Генералюк 2003. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка // Слово і час. 2003. № 3. С. 52–60.

Генинг ЭР. Генинг М. Ночь, улица, фонарь, девушка: фильм «Виктория». URL: <http://ageofgeeks.com/movies/victoria-review/> (дата звернення: 22.07.2020).

Геннекен 2011. Геннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). Москва: Либроком, 2011. 128 с.

Герасимов 1976. Герасимов С. О современных тенденциях в режиссуре // Комсомольская правда. 1976. 21 мая. С. 4.

Герман 1990. Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6. С. 100–102.

Германчук 2001. Германчук В. Інтуїтивістські пошуки кіномитців в умовах 20–30-х років ХХ ст. // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 155–164.

Герчанівська 2010. Герчанівська П. Е. Традиція: стабільність і варіативність // Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. Вип. 1. С. 12–16.

Гилберт, Кун 2000. Гилберт К., Кун Г. История эстетики / под общ.ред. В. П. Сальникова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 653 с.

Гилдис ЭР. Гилдис Е. Авторское кино – это культурная миссия. URL: <http://kinote.info/articles/16746> (дата звернення 22.07.2020).

Гинсбург ЭР. Гинсбург С. С. Луначарский о кино. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/lunacharskij-o-kino/> (дата звернення: 22.07.2020).

Годар ЭР. Годар о Годаре. URL: <http://lib.ru/PXESY/GODAR/interview.txt> (дата звернення: 22.07.2020).

Годованець 2012. Годованець О. Банда Чорного Козака // Український журнал. 2012. № 1–2. С. 28.

Головня 1982. Головня А. Я люблю слово «фотогенія» // Екран: 1979–1980. Москва: Искусство, 1982. С. 41–46.

Гонзага 1969. Гонзага П. Г. Предуповідомлення моему начальнику // Мастера искусства об искусстве. Т. 6. Москва: Искусство, 1969. С. 144–157.

Гончарук 2011. Гончарук О. Екранний видовищний синтез естрадного мистецтва // Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 3. С. 14–19.

Горбенко ЭР. Горбенко В. Берлинський ковчег. URL: <https://postcriticism.ru/viktoriua/> (дата звернення: 22.07.2020).

Горбунова 2014. Горбунова А. Н. Автобіографізм і автобіографічні жанри в творчестві А. І. Герцена 1840–1850-х років // Движение времени и законы жанра: XVIII Всерос. науч.-практ. конф. словесників «Лейдермановські читання», Екатеринбург, 4 квітня 2014 г. Екатеринбург, 2014. С. 15–21.

Гордейчук ЭР. Гордейчук І. Юрій Минзянов: «Фільми потрібно знімати о собі і для себе». URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/yuriy-minzyanov-filmu-nuzhno-snimat-o-sebe-i-dlya-sebya> (дата звернення: 24.07.2020).

Горенко 2011-а. Горенко Л. І. Духовність і душевність // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 106.

Горенко 2011-б. Горенко Л. І. Національна культура // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 258.

Горпенко 2000. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.04. Київ, 2000. 34 с.

Горпенко 2001. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89–106.

Горпенко 2007. Горпенко В. Г. Художній образ та його дослідження // Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2007. Вип. 1. С. 92–99.

Горпенко 2015. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди) // Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 95–105.

Горький 1955. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Москва: Госполитиздат, 1955. Т. 29. 259 с.

Гоян 2011. Гоян В. В. Журналістська творчість на телебаченні. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 319 с.

Грабарчук, Мєдведева 2018. Грабарчук О. М., Мєдведева А. О. Авторське образотворення в сучасному екранному дискурсі // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ. 21–22 берез. 2018 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 51–53.

Грабович ЕР-а. Грабович І. Все буде Донбас? URL: <https://detector.media/kritika/article/141309/2018-09-27/> (дата звернення: 22.07.2020).

Грабович ЕР-б. Грабович І. За український експорт та австрійський імпорт! URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2008/12/1/10682/> (дата звернення: 22.07.2020).

Грабович ЕР-в. Грабович І. «Зрадник» і Невимовне в українському кіно. URL: <https://ukr.lb.ua/culture/2018/04/27/396424> (дата звернення: 22.07.2020).

Грабович ЕР-г. Грабович І. Що бачать тільки кінокритики. URL: <https://detector.media/kritika/article/133585/> (дата звернення: 22.07.2020).

Грановська 2019-а. Грановська Я. До питання витоків кінофестивального руху // Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 176–177.

Грановська 2019-б. 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: НАКККіМ, 2019. С. 119–120.

Грасиан 2008. Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. Москва: Эксмо, 2008. 368 с.

Грінберг 2016. Грінберг Л. Ф. Проблема національного у картині світу Пантелеймона Куліша // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 30. С. 123–130.

Гудова, Соловьева 2018. Гудова М., Соловьева К. Соотношение концептуальных моделей литературного произведения и его экранизации (на примере романа Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» и одноименного фильма Милоша Формана) // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 89–95.

Гузьо ЕР. Гузьо Г. Марина Врода: «Хотіла, щоб “Крос” був суто українським фільмом, але цього не сталося...». URL: <https://web.archive.org/web/20150102105754/http://archive.wz.lviv.ua/articles/93683> (дата звернення: 22.07.2020).

Гурков ЕР. Гурков А. Почему немецкие налогоплательщики субсидировали Квентина Тарантино. URL: <http://www.dw.de/dw/article/0,,5707325,00.html> (дата звернення: 22.07.2020).

Гюбнер 1923. Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: сб. ст. Москва: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1923. С. 11–16.

Гюйо 1900. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. Санкт-Петербург, 1900. 464 с.

Данильянц ЭР. Данильянц Т. Несокращенная правда. URL: <https://rg.ru/2010/03/18/zanussi.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Денисова 2005. Денисова С. П. Картина світу та суміжні поняття в зіставних дослідженнях // Проблеми зіставної семантики. 2005. Вип. 7. С. 9–15.

Деснос 1988. Деснос Р. Кинематограф авангарда // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. Москва: Искусство, 1988. С. 191–194.

Десятерик ЕР-а. Десятерик Д. Нова мова і мова підмін. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/nova-mova-i-mova-pidmin> (дата звернення: 23.07.2020).

Десятерик ЕР-б. Десятерик Д. Олег Кохан: У наших силах дати світові український новий кінематограф. URL: <https://detector.media/withoutsection/article/58971/2011-01-07> (дата звернення: 23.07.2020).

Дзюба 1989. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? // Культура і життя. 1989. № 13. 26 березня. С. 3–4.

Дзюба 2014. Дзюба І. День пошуку // Екранний світ Сергія Параджанова: зб. ст. / упор. Ю. Морозов. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 15–24.

Дистрибуція-ЕР. Дистрибуція і промоція українського кіно. URL: <http://viatel.kiev.ua/projects/distributsiya-i-promotsiya-ukrayinskogo-kino/> (дата звернення: 23.07.2020).

Доброскок 2000. Доброскок О. Кіно і його засоби // Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. С. 6–10.

Довженко 1963. Довженко А. П. Лекції на сценарном факультеті. Москва: ВГИК, 1963. 48 с.

Довженко 1983. Довженко А. Думы у карты Родины: Киноповести, рассказы, очерки, статьи. Ленинград: Лениздат, 1983. 463 с.

Довженко 1984-а. Довженко О. П. Твори: в 5 т. Т 2. Київ: Дніпро, 1984. 431 с.

Довженко 1984-б. Довженко О. П. Твори: в 5 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1984. 351 с.

Довженко 1994. Довженко О. П. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / упор., вступ. стат. та прим. Р. Корогодського. Харків: Фоліо, 1994. 655 с.

Долин ЭР. Долин А. «Донбасс» Сергея Лозницы: театр военных действий и абсурда. На Каннском фестивале показали фильм о жизни в ДНР и ЛНР. URL: <https://meduza.io/feature/2018/05/09/donbass-sergeya-loznitsy-teatr-voennyh-deystviy-i-absurda> (дата звернення: 23.07.2020).

Донбас ЕР. Донбас – місце, де розпадається ритуал. Сергій Лозниця про свою нову картину і війну на Сході. URL: <https://nv.ua/radio/forperspectiveshow/donbas-mistse-de-rozpadajetsja-ritual-serhij-loznitsja-pro-svoju-novu-kartinu-i-vijnu-na-skhodi-2506960.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Достоевский 1973. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. Ленинград: Наука, 1973. 421 с.

Дробницкий 1984. Дробницкий О. Г. Понятие морали: Историко-критический очерк. Москва: Наука, 1984. 234 с.

Дудко ЕР. Дудко Н. «Брати»: між Параджановим та Кім Кі Дуком URL: <http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=4274> (дата звернення: 23.07.2020).

Дух ЭР. Дух Новой волны: беседа с Эриком Ромером Паскаля Боницера и Сержа Данея. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1221/> (дата звернення: 22.07.2020).

Еремеева ЭР. Еремеева С. Сценаристам я плачу копейки... URL: http://www.cinemotionlab.com/intervyu/%C2%ABScenaristam_ya_plachy_kopeiki,_no_eto_ne_moya_prihot,_a_realii_rossiiskogo_rinka%C2%BB/ (дата звернення: 23.07.2020).

Естетика 2005. Естетика: підручник / за ред. Л. Левчук. Київ: Вища школа, 2005. 431 с.

Ефимов 1983. Ефимов Э. М. Искусство экрана: истоки и перспективы. Москва: Искусство, 1983. 253 с.

Ешдаун ЕР. Ешдаун Р. Як створити свою власну стратегію впливової дистрибуції документальних фільмів, щоб люди долучались до кампанії релізу? URL: <https://bigggidea.com/practices/vplivoviy-zbut-documentalnih-filmiv/> (дата звернення: 23.07.2020).

Ждан 1986. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. Москва: Искусство, 1986. 496 с.

Жукова Н. А. 2010. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.

Жукова Н. М. 2010. Жукова Н. М. Картина світу, образ світу і модель світу у їх специфіці та взаємодії // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки. 2010. Вип. 89 (1). С. 416–420.

Журавльова ЕР. Журавльова Л. Кіно і бізнес: як це роблять у Польщі. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/kino-i-biznes-yak-ce-robyat-u-polschi-.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Зайцева 1965. Зайцева Л. А. Образный язык кино. Москва: Знание, 1965. 80 с.

Зайцева 1978. Зайцева Л. А. Авторский фильм – замысел // Вопросы теории и истории кино: сб. науч. тр. Москва, 1978. С. 3–25.

Закон ЕР-а. Закон України «Про авторське право і суміжні права». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 23.07.2020).

Закон ЕР-б. Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 23.07.2020).

Закон ЕР-в. Закон України «Про кінематографію». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 23.07.2020).

Закусило ЕР. Закусило М. Що таке «Креативна Європа» та до чого тут Закон про аудіовізуальні послуги? URL: <https://detector.media/production/article/130289/2017-09-25-shcho-take-kreativna-evropa-ta-do-chogo-tut-zakon-pro-audiovizualni-poslugi/> (дата звернення: 23.07.2020).

Замятин ЭР. Замятин Д. Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме Андрея Тарковского «Зеркало». URL: <http://www.intelros.ru/subject/figures/dmitriy-zamyatin/12249-neuverennost-bytiya-obrazy-doma-i-dorogi-v-filme-andreya-tarkovskogo-zerkalo.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Занусси ЭР. Занусси К. Как нам жить? Мои стратегии. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=62740 (дата звернення: 23.07.2020).

Звегинцев 1983. Звегинцев В. А. Искусственный интеллект и лингвистика // Вопросы философии. 1983. № 11. С. 65–66.

Звіт ЕР. Річний звіт '2019 Українського культурного фонду. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/14022020/Звіт_УКФ_2019.pdf (дата звернення: 27.07.2020).

Зернецька 1993. Зернецька О. В. Нові засоби масової комунікації (соціокультурний аспект). Київ: Наукова думка, 1993. 131 с.

Зінченко ЕР. Зінченко Л. Юрій Речинський: В ігровому кіно режисер має більше свободи, ніж у документальному. URL: <https://detector.media/production/article/128016/2017-07-17-yurii-rechinskii-v-igrovomu-kino-rezhiser-mae-bilshe-svobodi-nizh-u-dokumentalnomu/> (дата звернення: 23.07.2020).

Знаменская 1988. Знаменская Г. Н. О противоположности и братском единстве: предисловие // Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество / пер. с нем. Москва: Прогресс, 1988. С. 3–35.

Золоєва 2013. Золоєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіноsvіту Мікеланджело Антоніоні // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2013. Вип. 13. С. 147–153.

Золоєва 2015. Золоєва Д. Естетика абсурду як елемент кіноsvіту Кіри Муратової // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2015. Вип. 16. С. 90–94.

Зоркая 2006. Зоркая Н. М. История советского кино. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 430–434.

Зубавіна 2001. Зубавіна І. Б. Переживання статевої проблематики людини // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 63–77.

Зубавіна 2006. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.

Зубавіна 2009. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4–5. С. 224–239.

Зубавіна 2010. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу // Мистецтвознавство України. Київ: СПД Кравчук В. К., 2010. Вип. 11. С. 133–140.

Зубавіна 2013. Зубавіна І. Б. Дигітограф як обшир креативності в сучасній екранній культурі // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2013. № 6. С. 90–101.

Зубавіна 2015. Зубавіна І. Б. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2015. Вип. 16. С. 75–83.

Зубавіна 2016. Зубавіна І. Б. Оновлення смислової матриці європоцентричної культури ХХ–ХХІ ст. Довід екранного «прочитання» // Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2016. Вип. 19. С. 98–105.

Зубенко ЕР. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні // Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. URL: <http://visnyk-prsp.kpi.ua/article/view/124992> (дата звернення: 23.07.2020).

Зубрицька 2004. Зубрицька М. А тепер куди? – Одісея сучасних літературних теорій // Вісник Львівського Університету. 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 121–128.

Иванов 1974. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: Наука, 1974. С. 45–49.

Иванов 1998. Иванов В. В. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 141–378.

Ивлева 2008. Ивлева А. Ю. Культурное пространство художественного текста. Саранск: Красный Октябрь, 2008. 204 с.

Иенсен 2001. Иенсен Т. Отар Йоселиани. Сочинение фильма // Искусство кино. 2001. № 12. С. 43–46.

Ильенко 1967. Ильенко Ю. Зачем рассказывать сказки? // Советский экран. 1967. № 24. С. 13.

Ильенко 1972. Ильенко Ю. Воображаемое интервью // Искусство кино. 1972. № 11. С. 35–41.

Ильенко 1987. Ильенко Ю. Плата за компромисс // Юность. 1987. № 9. С. 41–45.

Искусство 1979. Искусство и творческая деятельность: монография / Д. Ю. Кучерюк и др. Киев: Наукова думка, 1979. 312 с.

Искусство 1985. Искусство в мире духовной культуры: монография / Е. П. Шудря и др. Киев: Наукова думка, 1985. 240 с.

История 1988. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский. Москва: Искусство, 1988. 317 с.

История ЭР. Краткая история кинофестивалей. URL: <http://mirfest.com/articles/item/314.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Иванов ЕР. Иванов Д. У нас багато проблем і багато можливостей. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/business/ukrainian-business/257675-denis-ivanov-u-nas-bagato-problem-i-bagato-mozhливостей> (дата звернення: 14.09.2019).

Ігошкіна 2003. Ігошкіна Н. Кіномистецтво як вид художньої творчості // Практична філософія. 2003. № 2. С. 149–154.

Ілленко 1999-а. Ілленко Ю. Агасфер або Хроніка другого пришествя Христа // Дніпро. 1999. № 10. С. 35–85.

Ілленко 1999-а. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Ілленко 2008. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка: в 2 кн. Тернопіль: Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.

Історія 2013. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. В. А. Личковаха. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.

Каган 1988. Каган М. С. Культура – філософія – искусство. Москва: Знание, 1988. 69 с.

Казачкова 2014. Казачкова Л. Кіномистецтво як ефективний засіб виховання учнів // Таврійський вісник освіти. 2014. № 2 (46). С. 228–230.

Казин 1991. Казин А. Д. Образ мира. Искусство в культуре XX века. Санкт-Петербург: Изд. РИИИ, 1991. 209 с.

Камео ЭР. Камео Альфреда Хичкока: URL: <https://sonnearpine.wordpress.com> (дата звернення: 23.07.2020).

Камшалов 1984. Камшалов А. И. Право на поиск. Москва: Молодая гвардия, 1984. 255 с.

Камю 1990-а. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.

Камю 1990-б. Камю А. Избранное. Москва: Правда, 1990. 496 с.

Камю 1997. Камю А. Сочинения: в 5 т. Т. 2. Харьков: Фолио, 1998. 525 с.

Камю 2007. Камю А. Миф о Сизифе. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 256 с.

Кандзюба 2009. Кандзюба М. Проблема симулякрів в культурі: культурологічний аспект // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2009. № 623. С. 118–123.

Кандинский 2001. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. Москва: Гилея, 2001. 428 с.

Канівець 2016. Канівець І. Образ національного «Я» в українському кіно поетичної традиції 1990–2000-х // Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. С. 16–17.

Кант 1965. Кант И. Метафизика нравов // Сочинения: в 6 т. Т. 4. Ч. 2. Москва: Мысль, 1965. С. 114–118.

Кант 1994. Кант И. Критика чистого разума. Москва: Мысль, 1994. 268 с.

Кара-Мурза 2010. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. Москва: Эксмо: Алгоритм, 2010. 862 с.

Караваев 2003. Караваев Д. Кино на пороге XXI века: к вопросу востребованности функций фильма // Кино в мире и мир кино: сб. ст. Москва: Материк, 2003. С. 46–53.

Карлова 2011. Карлова В. В. Культурна політика // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 203–204.

Карпов ЭР. Карпов И. П. Авторология (рабочий словарь): Литературоведение, лингвистика, философия, логика, психология. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/avtorologija.htm> (дата звернення: 23.07.2020).

Качкан ЕР. Качкан А. Копродукція в кіно відкриває Україну світові. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27562939.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Кесьлѳвский ЭР. Кесьлѳвский К. О себе. URL: <http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/> (дата звернення: 29.07.2020).

Кинословарь 1970. Кинословарь: в 2 т. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1970. 1422 стлб.

Кинематограф ЭР-а. Кинематограф Латвии. Возрождение продолжается: URL: <https://mrm.ua/ru/article/177> (дата звернення: 23.07.2020).

Кинематограф ЭР-б. Кинематограф Литвы. URL: <https://mrm.ua/ru/article/350> (дата звернення: 23.07.2020).

Кинематограф ЭР-в. Кинематограф Финляндии. URL: <https://mrm.ua/ru/article/236> (дата звернення: 23.07.2020).

Кино 1986. Кино: энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1986. 637 с.

Кино 1989. Что такое язык кино: сб. ст. Москва: Искусство, 1989. 240 с.

Кинорынок ЭР. Кинорынок Украины: динамика развития и «угроза советизации»! URL: <https://politeka.net/reading/749165-kinorynok-ukrainy-dinamika-razvitija-i-ugroza-sovetizacii> (дата звернення: 23.07.2020).

Кинофестиваль ЭР. Кинофестиваль в Локарно. URL: https://www.proficinema.ru/guide/index.php?ID=89348&PROP_NAME=SPRAV_AKTER&sphrase_id=440821 (дата звернення: 23.07.2020).

Кирилова 2019. Кирилова О. О. Танатологія декадентського кінематографу: дис. ... д-ра культурології: 26.00.01. Харків: ХДАК, 2019. 439 с.

Кирилова ЕР. Кирилова О. Лондонський кінофестиваль 2002: мова маргінальна й лімінальна. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=90 (дата звернення: 23.07.2020).

Кіно 2003. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996–2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.

Кінопрорив ЕР. Український кінопрорив. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf (дата звернення: 27.07.2020).

Кіноринок ЕР. На Американському кіноринку представили українські фільми, створені за підтримки держави. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2814802-na-amerikanskomu-kinorinku-predstavili-ukrainski-filmi-stvoreni-za-pidtrimki-derzavi.html> (дата звернення: 24.07.2020).

Кобахидзе 1991. Кобахидзе Д. Bloody Кира! // Парад. 1991. № 1. С. 9–11.

Ковалов ЭР-а. Ковалов О. Милош Форман: поколение ветра <https://seance.ru/blog/portrait/milos-forman/> (дата звернення: 23.07.2020).

Ковалов ЭР-б. Новый игровой фильм Олега Ковалова. URL: <https://www.intermedia.ru/news/119818> (дата звернення: 24.07.2020).

Коваль 2004. Коваль Д. Візитна картка українського кіно // Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 158 с.

Ковтун 2004. Ковтун Т. Художнє кінополе та питання його методологічного аналізу // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СПД Кравчук В. К., 2004. Вип. 4. С. 229–234.

Козинцев 1983. Козинцев Г. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. Ленинград: Искусство, 1983. 234 с.

Козлов 1984. Козлов Л. Воздействие искусства и искусство воздействия // Кино: методология исследования. Москва: Искусство, 1984. С. 116–143.

Козлов 1987. Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф. Москва: Искусство, 1987. 128 с.

Кокотюха ЕР-а. Кокотюха А. «Зрадник» і контекст українського кіно. URL: <https://detector.media/kritika/article/137018/2018-04-27-zradnik-i-kontekst-ukrainskogo-kino/> (дата звернення: 23.07.2020).

Кокотюха ЕР-б. Кокотюха А. «Межа»: сімейні цінності на кордоні. URL: <https://detector.media/kritika/article/132289/2017-11-25-mezha-simeini-tsinnosti-na-kordoni/> (дата звернення: 23.07.2020).

Кокотюха ЕР-в. Кокотюха А. Україна глухих. URL: <https://detector.media/kritika/article/98363/2014-09-22-ukraina-glukhikh/> (дата звернення: 23.07.2020).

Комаров 1965. Комаров С. В. История зарубежного кино: в 3 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1965. 416 с.

Конвенція ЕР. Європейська Конвенція про спільне кінематографічне виробництво. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_136 (дата звернення: 23.07.2020).

Кондрашов 2012. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників) // Питання літературознавства. 2012. Вип. 86. С. 18–25.

Копейцева 2009. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. 2009. № 2 (1). С. 168–173.

Копієвська 2014. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 296 с.

Коркодим ЕР. Коркодим О. Перший раунд кінотеатру «Ліра»: ХУК очікує на відповідь Кличка. URL: <https://detector.media/rinok/article/106442/2015-04-28-pershii-raund-kinoteatru-lira-khuk-ochikue-na-vidpovid-klichka/> (дата звернення: 24.07.2020).

Корміна 2009. Корміна Л. І. Світоглядні поняття як визначальний структуротворчий елемент цілісних знань суб'єкта світогляду // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2009. № 7. С. 32–35.

Корнієнко 2011. Корнієнко П. С. Національна ідея // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 258.

Корсун ЕР. Корсун Л. Тріумфальна хода планетою фільму «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. URL: <http://www.chasipodii.net/article/15436/> (дата звернення: 23.07.2020).

Кохан О. 2012. Кохан О. Продюсер в Україні: можливість неможливого // Кіно-Театр. 2012. № 3. С. 3–5.

Кохан О. ЭР. Кохан О. В Киеве есть все, чтобы создать современное кино на уровне, как минимум, не уступающем голливудскому. URL: <https://detector.media/community/article/7694/> (дата звернення: 23.07.2020).

Кохан Т. 2009. Кохан Т. Г. Кінофестиваль в контексті функціональності мистецтва // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2009. № 1. С. 104–107.

Кохан Т. 2011. Кохан Т. Державі потрібне кіно чи ні? // Кіно-Театр. 2011. № 56. С. 2–4.

Кохан 2017. Кохан Т. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2017. 304 с.

Коцюбинська 2001. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2001. 300 с.

Кошелівець 1964. Кошелівець І. Шестидесятники // Сучасна література: зб. ст. Мюнхен, 1964. Вип. 3. С. 295–300.

Кравченко 2000. Кравченко П. А. Толерантність як принцип консолідації вітчизняного соціуму // Філософські обрії. 2000. № 3. С. 89–103.

Кракауер 2009. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.

Кракауэр 1974. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности Москва: Искусство, 1974. 424 с.

Крилова ЕР. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf> (дата звернення: 23.07.2020).

Кримський, Заблоцький 2002. Кримський С. Б., Заблоцький В. В. Ментальність // Філософський енциклопедичний словник / Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. Київ: Абрис, 2002. С. 369–370.

Кудрик ЕР. Кудрик Н. Дні українського кіно в Римі – вперше на офіційному рівні. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28525246.html> (дата звернення: 24.07.2020).

Кудрявцев 1998. Кудрявцев С. Свое кино. Москва: Дубль-Д, 1998. 493 с.

Кукоренчук, Прядко 2018. Кукоренчук В. В., Прядко О. М. Фотографія як мова сучасного спілкування // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 берез. 2018 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 120–123.

Кулешов 1999. Кулешов Л. Уроки кинорежиссури. Москва: ВГИК, 1999. 262 с.

Кульчицька 2000. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні // Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. 140 с.

Куріна 1997. Куріна А. І в Македонії є кіно // Кіно-коло. 1997. № 1. С. 32.

Куріна ЕР. Куріна А. Українському кіно бракує школи. Кінофакультет не виконує своєї функції. URL: https://zik.ua/news/2018/05/17/aksyniya_kurina_ukrainskomu_kino_brakuie_shkoly_kinofakultet_ne_vykonuie_1326169 (дата звернення: 24.07.2020).

Кушнарєва ЕР. Кушнарєва И. Катцельмахер // Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конці тунелю. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya#link2> (дата звернення: 24.07.2020).

Лавриков 1990. Лавриков Ю. А. О модели профессиональной подготовки экономиста, улучшение подготовки экономистов и экономической подготовки инженеров. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1990. 116 с.

Лафарг 1936. Лафарг П. Литературно-критические статьи. Москва: Худож. лит., 1936. 304 с.

Левчук 1981. Левчук Л. Т. Морально-эстетические проблемы творчества. Киев: Вища школа, 1981. 182 с.

Левчук 1997. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. Київ: Либідь, 1997. 224 с.

Лемешева 1987-а. Лемешева Л. Профессия: актер. Киев: Мистецтво, 1987. 180 с.

Лемешева 1987-б. Лемешева Л. Украинское кино: проблемы одного поколения. Москва: ВБПК, 1987. 140 с.

Лемхин ЕР. Лемхин М. Интервью с Отаром Йоселиани. «Вернуться никуда нельзя». URL: <https://www.chayka.org/node/3914> (дата звернення: 24.07.2020).

Лебедев, Прядко 2013. Лебедев О., Прядко О. Пластичність кінематографічного зображення та її складові // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип 3. С. 160–168.

Л'Ербье 1988. Л'Ербье М. Гермес и молчание // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / пер. с фр., сост., вступ. ст., справки об авторах М. Б. Ямпольского. Москва: Искусство, 1988. С. 26–37.

Линник ЕР. Линник Д. Ахтем Сеітаблаєв: Кіно – це потужний інструментарій, який в змозі без крові об'єднати людей та країну. URL: https://zik.ua/news/2019/03/21/ahtem_seitablaiev_kino__tse_potuzhnyu_instrumentariyu_yakuu_v_zmozi_bez_krovi_1533811 (дата звернення: 24.07.2020).

Липков 1991. Липков А. Профессия или призвание. Москва: Киноцентр, 1991. 112 с.

Литвиненко ЕР. Литвиненко О. М. Підтримка національного кінематографу: європейський досвід. URL: <http://www.niss.gov.ua/articles/1432/> (дата звернення: 24.07.2020).

Лозница ЭР. Лозница С. «Майдан»: «Думать, что такой фильм может изменить ситуацию – это иллюзия. URL: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/sergei-loznitsa/> (дата звернення: 24.07.2020).

Лотман 2000. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. 704 с.

Лотман 2008. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Минск: Тесей, 2008. 392 с.

Лысенко 2014. Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского – А. Тарковского) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. Вып. 1 (39). С. 139–143.

Любарская ЭР. Любарская И. Девушка без адреса. URL: <http://www.film.ru/articles/devushka-bez-adresa> (дата звернення: 27.07.2020).

Майдан ЕР. Документальна стрічка «Майдан» Сергія Лозниці виходить в український прокат у липні. URL: <https://www.tv.zt.ua/index.php/ru/302-dajdzhest-povostej-tv-rynka-1-16-marta-284> (дата звернення: 23.07.2020).

Майдан ЭР. «Майдан» Сергея Лозницы: Канны – Одесса – мир. URL: <http://www.mk.mk.ua/rubric/culture/2014/07/19/15703/> (дата звернення: 24.07.2020).

Макаров ЕР. Макаров Ю. Творити український бренд. URL: <https://tyzhden.ua/Publication/2505> (дата звернення: 24.07.2020).

Малахов 2000. Малахов В. Етика. Київ: Либідь, 2000. 384 с.

Малишенко ЕР. Малишенко А. Любомир Госейко: «Я чекаю, що у Франції ми нарешті будемо бачити українські фільми на комерційних екранах». URL: <https://ukr.lb.ua/culture/2020/04/26/456201> (дата звернення: 24.07.2020).

Манн К. 1991. Манн К. На повороте: жизнеописание. Москва: Радуга, 1991. 560 с.

Манн Т. 1960. Манн Т. О себе и собственном творчестве: собр. соч.: в 10 т. Т. 9 / пер. с нем. Е. Эткинда. Москва: Гос. изд. худ. лит., 1960. С. 7–375.

Маноха, Фетісова 2010. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва // Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ. Київ, 2010. С. 162–169.

Маритен 1991. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. Москва: Искусство, 1991. С. 171–212.

Маркер ЭР. Маркер К. Семь печатей. URL: [http:// tarkovskiy. su/texty/analitika/7pechatey.html](http://tarkovskiy.su/texty/analitika/7pechatey.html) (дата звернення: 24.07.2020).

Марченко В., Помазков 2020. Марченко В., Помазков Ю. Сучасний погляд на викладання кінорежисури як дисципліни // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2020. Вип. 26. С. 105–108.

Марченко С. 2011. Марченко С. Юрій Ілленко – працелюб українського кіно // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка карого: зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 9. С. 236–243.

Масленников 2003. Масленников И. Возраст творчеству не помеха // Искусство кино. 2003. № 2. С. 15–18.

Маслобойщиков 1997. Маслобойщиков С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль // Кіно-коло. 1997. № 1. С. 5–6.

Матасов 2009. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. С. 155–166.

Матизен 2013-а. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика: в 2 т. Винница: Глобус-Пресс, 2013. Т. 1. 768 с.

Матизен 2013-б. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика: в 2 т. Винница: Глобус-Пресс, 2013. Т. 2. 831 с.

Матошко 2008. Матошко А. В. В поисках своей жизни. Киев: Азимут-Украина, 2008. 352 с.

Мельників 2000. Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. Київ: Смолоскип, 2000. 156 с.

Мерло-Понті 2001. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ: Наука, 2001. 552 с.

Миленька 2009. Миленька Г. Естетичний потенціал теоретичної спадщини Фрідріха Шиллера: до постановки проблеми // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4–5. С. 28–46.

Миллер 2001. Миллер Г. Улыбка у подножья лестницы: Повести, рассказы, эссе. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 448 с.

Мир 1990. Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. Москва: Искусство, 1990. 398 с.

Митницький 1998. Митницький Е. Ми живемо, доки любимо! Київ: Максимум, 1998. 252 с.

Містер ЕР. «Містер Сінема»: конспект лекції співзасновника «Артхаус Трафік» Дениса Іванова. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge>

lecture/293133-mister-sinema-konspekt-lektsiyi-spivzasnovnika-arthaus-trafik-denisa-ivanova (дата звернення: 24.07.2020).

Молодість ЕР. Молодість – одна з найбільших спеціалізованих кіноподій України та Східної Європи за версією Міжнародної Асоціації Кінопродюсерів (FIAPF). URL: <http://kinoukraine.com/spysok-kinofestyvaliv-v-ukrayini/molodist> (дата звернення: 24.07.2020).

Молитва ЕР. Молитва за гетьмана Мазепу» // Кіно-Театр. 2003. № 2. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=84 (дата звернення: 24.07.2020).

Муратов 1976. Муратов С. Пристрастная камера. Москва: Искусство, 1976. 151 с.

Муратова 1999. Муратова К. Люблю называть вещи своими именами // Искусство кино. 1999. № 11. С. 83–87.

Муратова ЕР. Кіра Муратова представила в Києві «Вічне повернення». URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1552978-kira_muratova_predstavila_v_kie_vi_vichne_povernennya_1867724.html (дата звернення: 26.06.2019).

Мусієнко 1995. Мусієнко О. «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри. Київ: Мистецтво, 1995. 195 с.

Мусієнко 2001. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 184–200.

Мусієнко 2009. Мусієнко О. Кінематограф Фелліні: Парадигма природи і культури // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 182–200.

Мусієнко 2011. Мусієнко О. Пейзаж в образній системі кінематографу Ю. Ілленка // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 9. С. 210–216.

Мусієнко 2012. Мусієнко О. Кінематограф Еріка Ромера: смак краси // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 10. С. 97–107.

Мусієнко 2015. Мусієнко О. Авангард: естетична радикалізація // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 16. С. 58–66.

Мусієнко 2017-а. Мусієнко О. Рефлексії експресіонізму в світовому кіно // Матеріали міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 120-річчю українського кіно. Київ, 2017. С. 37–38.

Мусієнко 2017-б. Мусієнко О. Фріц Ланг: символіка архітектури // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 20. С. 87–97.

Надольний 2011. Надольний І. Ф. Духовне виробництво // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 104–105.

Назарова 2013. Назарова Г. Форми вираження авторської свідомості у біографічному творі (С. Процюк «Маски опадають повільно», В. С. Моем «Місяць і мідяки») // Філологічні студії. 2013. Вип. 4. С. 205–209.

Наумова 2016. Наумова Л. До питання семантики сучасних монтажних побудов в сучасному українському кінематографі // Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. С. 17–19.

Наумова 2017. Наумова Л. Агресія. «Вона» Пола Верховена // Кіно-Театр. 2017. № 2 (130). С. 20–22.

Нашавати ЭР. Нашавати К. Чем так хорош Федерико Феллини и почему его считают гением итальянского кино. URL: <https://www.bbc.com/russian/vert-cul-46194369> (дата звернення: 24.07.2020).

Нежинский ЭР. Нежинский И. В. Традиция в пространстве культуры. URL: <http://fourthway.narod.ru/lib/exlib/tke.htm> (дата звернення: 24.07.2020).

Некрасов 2003. Некрасов А. И. Этика. Харьков: ООО «Одиссей», 2003. 400 с.

Нелепо ЭР. Нелепо Б. Уэс Андерсон: «Главным чувством, побудившим меня к созданию фильма, была всепоглощающая детская влюбленность». URL: <https://seance.ru/blog/wes-anderson-interview/> (дата звернення: 24.07.2020).

Немирович-Данченко 1952. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1952. 354 с.

Нечай 1989. Нечай О. Ф. Основы киноискусства. Москва: Просвещение, 1989. 288 с.

Нестор-Науменко 2008. Нестор-Науменко Н. Юрій Ілленко: Я «чорна скринька» українського кіно // Кіно-Театр. 2008. № 6 (84). С. 14–18.

Нил 2002. Нил С. Арт-синема как индустрия // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 16–21.

Ницше 2007. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Ю. Анненского. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. 448 с.

Ницше ЭР. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм). URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=10602 (дата звернення: 27.07.20).

Ніколаєнко 2012. Ніколаєнко В. Ключові питання режисерської діяльності у сучасному театральному мистецтві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 281–286.

Новікова 2009. Новікова Л. Кінематографічний імідж України й українців: західна складова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. К., 2009. Вип. 4–5. С. 202–215.

Новікова 2020. 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. С. 97–99.

Носенко 1995. Носенко Е. Л. Картина світу як інтегруючий і гуманізуючий фактор у змісті освіти // Педагогіка і психологія. 1995. № 1 (6). С. 22–29.

Нусинова ЭР. Нусинова Н. Семья народов. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_01.htm (дата звернення: 24.07.2020).

Овчарук 2019. Овчарук О. Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 67–68.

Огаркова 2000. Огаркова Т. Враження неофіта, або Одісея смислами 8 ½ // Світова кінокласика: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. С. 81–86.

ОМКФ ЕР. На 6-му ОМКФ нагородили українських кінематографістів. URL: <https://oiff.com.ua/festival/news/na-6-m-omkf-vruchili-nagradu-ukrainskim-kinematografistam-2015-07-17-19-07-00.html> (дата звернення: 24.07.2020).

Оніщенко 2008. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.

Оніщенко 2011. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.

Орлов А. 1986. Орлов А. Движение стиля // Искусство кино. 1986. № 11. С. 72–81.

Орлов П. ЭР. Орлов П. Мастер: Райнер Вернер Фассбиндер. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder> (дата звернення: 24.07.2020).

Пайкова 1988. Пайкова Л. Стратегия успеха. Москва: ВТПО «Киноцентр», 1988. 152 с.

Параджанов 2015. Сергій Параджанов і Україна: зб. ст. і документів / упоряд. і ред. Л. Брюховецька. Київ: КМА, 2015. 288 с.

Пассов 1989. Пассов Е. И. Основы коммуникативной методики обучения иноязычному общению. Москва: Русский язык, 1989. 276 с.

Пашкова 1994. Пашкова О. Мистецтво Олександра Довженка в контексті української народної культури: До 100-річчя від дня народження митця // Народна творчість та етнографія. 1994. № 5–6. С. 17–22.

Пашкова 2009. Пашкова О. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 140–156.

Пашковська, Яськів ЕР. Пашковська М., Яськів О. Ингмар Бергман: Північний оракул людської долі з острова Форьо. URL: <http://prostir-kino.com.ua/2012/02/inhmar-berhman-pivnichnyj-orakul-lyudskoyi-doli-z-ostrova-foro/> (дата звернення: 24.07.2020).

Пащенко А. 2018. Пащенко А. Сімдесят? відтінків чорного // Кіно-Театр. 2018. № 6. С. 11–12.

Пащенко А. ЕР. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографу. URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 (дата звернення: 08.02.2020).

Пащенко В. ЕР. Пащенко В. Андрій Халпахчі, гендиректор Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric->

culture/2705953-andrij-halpahci-gendirektor-kiiivskogo-miznarodnogo-kinofestivalu-molodist.html (дата звернення: 24.07.2020.).

Пензин 1984. Пензин С. М. Кино в системе искусств: проблема автора и героя. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1984. 188 с.

Периль 2017. Периль Б. В. Фестивальная практика: опыт case-study // Экология культуры: информ. бюллетень. Архангельск: ОЛМА, 2017. № 3 (28). С. 24–28.

Перспективи ЕР. Перспективи розширення участі українського кінематографу в проектах копродукції: Аналітична записка. URL: <http://old2.niss.gov.ua/articles/530/> (дата звернення: 24.07.2020).

Першко 1997. Першко О. Короткометражні фільми довгометражних фестивалів // Кіно-коло. 1997. № 1. С. 10–13.

Першко ЕР. Першко О. Копродукція з Україною. URL: <https://kino-teatr.ua/uk/news/koproductsiya-s-ukrainoy-10644.phtml> (дата звернення: 24.07.2020).

Петровская ЭР. Петровская Е. Семиотика в противовес абстрактному кино. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/670/> (дата звернення: 24.07.2020).

Питчинги ЭР. Питчинги, закон, международное сотрудничество. За что украинской киноиндустрии стоит поблагодарить Филиппа Ильенко. URL: <https://mediananny.com/raznoe/2334593/#porup1> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-а. Підгора-Гвяздовський Я. Копродукція в Україні: приклади спільного виробництва. URL: <https://detector.media/rinok/article/134311/2018-02-0> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-б. Підгора-Гвяздовський Я. Не тихий проект «Ізі». URL: <http://zbruc.eu/node/2633> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-в. Підгора-Гвяздовський Я. Нова кінопремія як новий формат стандартів. Кінокритики вручатимуть свої відзнаки. URL: <https://detector.media/community/article/137491/2018-05-15-nova-kinopremiya-yak-novii-format-standartiv-kinokritiki-vruchatimut-svoi-vidznaki/> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-г. Підгора-Гвяздовський Я. «Плем'я», сила форми. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/plem-ya-sila-formi-.html> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-д. Підгора-Гвяздовський Я. «Поводир», шлях до прозріння. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#> (дата звернення: 24.07.2020).

Підгора-Гвяздовський ЕР-е. Підгора-Гвяздовський Я. Фестиваль критиків для глядачів. URL: <https://detector.media/infospace/article/142288/> (дата звернення: 24.07.2020).

Підтримка ЕР. «Підтримка національного кінематографу: Європейський досвід». Аналітична записка. URL: <http://old2.niss.gov.ua/articles/1432/> (дата звернення: 24.07.2020).

Плахов 1988. Плахов А. Тридцять лет спустя // Искусство кино. 1988. № 11. С. 33–38.

Плахов 1999. Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. 464 с.

Плахов 2006. Плахов А. Под знаком Ф. Кинофестивали: художественная публицистика. Москва: Д Графикас, 2006. 312 с.

Плахов ЭР-а. Андрей Плахов о фильме «Гибель богов». URL: <https://www.afisha.ru/movie/169095/?reviewid=154736> (дата звернення: 24.07.2020).

Плахов ЭР-б. Плахов А. «Кинофестивали не вымрут. Они изменятся». URL: <https://newizv.ru/interview/20-06-2018/andrey-plahov-kinofestivali-ne-vumrut-oni-izmenyuatsya> (дата звернення: 24.07.2020).

Победоносцева 2005. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.04. Київ, 2005. 21 с.

Погребняк 1993. Погребняк Г. Автор у кіно хто він? // Культура і життя. 1993. № 4. 30 січня. С. 7.

Погребняк 1995. Погребняк Г. П. Юрій Ілленко. Дивосвіт автора // Українська культура. 1995. № 7. С. 12–13.

Погребняк 2002. Погребняк Г. П. Видатні постаті в історії кінорежисури: навчальний посібник. Київ: НАКККіМ, 2002. 114 с.

Погребняк 2012. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 128 с.

Погребняк 2013-а. Погребняк Г. П. Авторські фільми на кіно- й телеекрані // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно: наук. журнал. Чис. 3/4 (43/44). Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. С. 75–81.

Погребняк 2013-б. Погребняк Г. П. Вплив світоглядної позиції митця на формування моделі авторства // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013: зб. наук. праць. Вип. 5 (16) / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. С. 195–200.

Погребняк 2013-в. Погребняк Г. П. Режиссерский кинематограф как базовая модель современного авторского кино // Культура и образование: электронный ежемесячный научно-практический журнал. 2013. №4. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2013/12/1129/>

Погребняк 2013-г. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць; вип. XXX. Київ: Міленіум, 2013. С. 212–221.

Погребняк 2013-д. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Витоки кінематографічної моделі авторства // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць; вип. XXXI. Київ: Міленіум, 2013. С. 213–224.

Погребняк 2013-е. Погребняк Г. П. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно. Ч. 1 // Вісник НАКККіМ. Київ: Міленіум, 2013. № 2. С. 120–124.

Погребняк 2013-ж. Погребняк Г. П. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно. Ч. 2 // Вісник НАКККіМ. Київ: Міленіум, 2013. № 3. С. 126–132.

Погребняк 2013-з. Погребняк Г. П. Французский кинематограф «Новой волны» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. 2013. № 15. С. 129–133.

Погребняк 2014-а. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у контексті філософії екзистенціалізму // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 15. Київ, 2014. С. 82–88.

Погребняк 2014-б. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф як унікальна світо модель // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. Т. 1 / упоряд. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2014. С. 249–255.

Погребняк 2014-в. Погребняк Г. П. Авторське кіно в міжнародному фестивальному просторі // Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 14. Рівне: РДГУ, 2014. С. 215–218.

Погребняк 2014-г. Погребняк Г. П. Особенности проката авторского кино // Культура и образование электронный ежемесячный научно-практический журнал. 2014. № 10. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/10/2372/>

Погребняк 2014-д. Погребняк Г. П. Особливості моделювання професійної структури спеціаліста кінематографічної сфери // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. Вип. 7: Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. С. 93–100.

Погребняк 2014-е. Погребняк Г. П. Пространство и время в авторском кинематографе Андрея Тарковского // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. 2014. № 7. С. 114–118.

Погребняк 2014-є. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Модель інтелектуального авторського кіно // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 26–35.

Погребняк 2014-ж. Погребняк Г. П. Світоглядна позиція режисера і формування авторської кінематографічної моделі // Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наук. праць / відп. ред. Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2014. С. 193–195.

Погребняк 2014-з. Погребняк Г. П. Український авторський кінематограф в контексті міжкультурного діалогу // Актуальні проблеми театру і театральної педагогіки: теорія, методологія, практика: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2014. С. 76–84.

Погребняк 2015-а. Погребняк Г. П. Авторство в кіно: проблема самореалізації // Przegląd Wschodnioeuropejski. 2015. № VI / 2. С. 259–262.

Погребняк 2015-б. Погребняк Г. П. Італійський неореалізм і українське авторське кіно. Точки перетину // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 17. Київ, 2015. С. 111–117.

Погребняк 2015-в. Погребняк Г. П. Світогляд як чинник формування кінематографічної моделі авторства // Вісник НАКККіМ. 2015. № 2. С. 110–115

Погребняк 2015-г. Погребняк Г. П. Феномен авторства в кіномистецтві: традиції і сучасність // Науковий вісник Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 16. Київ, 2015. С. 124–128.

Погребняк 2016-а. Погребняк Г. П. Авторське кіно як відображення духовного відродження нації // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 19. Київ, 2016. С. 106–113.

Погребняк 2016-б. Погребняк Г. П. Моделі авторства в кіно: можливості взаємовпливу // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (55). Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 51–57.

Погребняк 2017-а. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 20. Київ, 2017. С. 115–122.

Погребняк 2017-б. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.

Погребняк 2019. Погребняк Г. П. Образ автора в кіномистецтві як відображення картини світу. Ч. 1: Літературний і кіноавтор: перехресний взаємовплив // Вісник НАКККіМ. 2019. № 4. С. 165–170.

Погребняк 2020-а. Погребняк Г. П. Образ автора в кіномистецтві як відображення картини світу. Ч. 2: Автор і герой: кінематографічний вимір // Вісник НАКККіМ. 2020. № 1. С. 105–110.

Погребняк 2020-б. Погребняк Г. П. Свобода як морально-етична домінанта авторського кінематографу Мілоша Формана // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 26. Київ, 2020. С. 86–92.

Подлужная ЭР. Подлужная А. Кшиштоф Занусси: «Мудрость всегда скрыта». URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/kshishtof-zanussi-mudrost-vsegda-skryta> (дата звернення: 24.07.2020).

Поліщук 2007. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс Київ: Парапан, 2007. 208 с.

Положення ЕР. Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/813-98-%D0%BF#Text> (дата звернення: 26.07.2020).

Попова 2013. Попова Н. М. Принцип єдності свідомості й діяльності та його відображення у взаємодії концептуальної й мовної картин світу // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. 2013. Вип. 24. С. 341–349.

Постовалова 1988. Постовалова В. И. Картины мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. Москва: Наука, 1988. С. 12–69.

Правила ЭР-а. Правила жизни Педро Альмодовара. URL: <https://esquire.ru/rules/231-miyazaki/#part0> (дата звернення 26.07.2020).

Правила ЭР-б. Правила жизни Хаяо Миядзаки. URL: <https://esquire.ru/rules/231-miyazaki/#part0> (дата звернення: 26.07.2020).

Пресняков 1980. Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. Москва: Худож. литература, 1980. 210 с.

Проект ЕР. 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 (дата звернення: 26.07.2020).

Прожи́ко 1978. Прожи́ко Г. Стилистические поиски в советском документальном кино 20-х годов и В. Ерофеев // Вопросы истории и теории кино: сб. науч. трудов. Москва, 1978. С. 43–67.

Пудовкин 1974. Пудовкин В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1974. С. 97–157.

Пучков, Червинский 2008. Пучков А., Червинский А. Время текста и пространство картины в кинематографии: О конструкции обсуждения кинематографической реальности // Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ: ІПСМ НАМУ, 2008. № 4–5. С. 272–283.

Пырьев 1978. Пырьев И. А. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1978. 450 с.

Радинський 2004. Радинський О. Етимологія абсурду. До естетики та етики фільмів Кіри Муратової // Світова кінокласика: зб. ст / упор. Л. Брюховецька. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 134–143.

Раззаков 2008-а. Раззаков Ф. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972: в 2 т. Т. 1. Москва: Эксмо, 2008. 704 с.

Раззаков 2008-б. Раззаков Ф. Гибель советского кино. Тайны закулисной войны. 1973–1991: в 2 т. Т. 2. Москва: Эксмо, 2008. 704 с.

Рамзаева ЭР. Рамзаева М. Как заработать на артхаусе? URL: <https://republic.ru/posts/1/985195> (дата звернення: 26.07.2020).

Рафальський ЕР. Рафальський С. Хворісукалюди. URL: <https://moviegram.com.ua/top-documentary-ukraine/> (дата звернення: 26.07.2020).

Рахаева ЭР. Рахаева О. Кшиштоф Занусси: между «идеалом» и «действительностью» URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1060/> (дата звернення: 26.07.2020).

Реалії ЕР. Новітні реалії українського кінопрокату. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/2015_kinopr15.pdf (дата звернення: 24.07.2020).

Редя 2018. Редя В. Про музикальність поезії Миколи Бажана: до проблеми інтермедіальності // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Одинадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 12 квітня 2018 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 24–27.

Рейзен 1990. Рейзен О. Забытые // Искусство кино. 1990. № 8. С. 152–154.

Рескин 2008. Рескин Дж. Лекции об искусстве / пер. с англ. П. Когана. Москва: Изд-во Б.С.Г. Пресс, 2008. 319 с.

Рецензія ЕР. Рецензія на фільм «Січень – березень». URL: <https://tmginfo.net/2018/04/recenziya-na-film-sichen-berezen/> (дата звернення: 25.04.2020).

Рибачук ЕР. Рибачук К. Як зробити державну підтримку кіно ефективнішою, а дистрибуцію – успішнішою. Досвід Норвегії. URL: <https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/913-vorkshop-vid-kreativnoyi-ukrayini-plani-minkultu-i-likper-po> (дата звернення: 26.07.2020).

Ривера ЭР. Ривера А. Педро Альмодовар: «Я уже не чувствую себя уверенным ни в чем». URL: <http://www.cinematheque.ru/post/140034/print/> (дата звернення: 26.07.2020).

Роднянский ЭР-а. Александр Роднянский: «Работа продюсера – это брак с автором». URL: <https://mediananny.com/raznoe/2300316/> (дата звернення: 26.07.2020).

Роднянский ЭР-б. Роднянский А. Выходит продюсер. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=206386&p=1> (дата звернення: 26.07.2020).

Роднянський 1997. Роднянський О. Три вектори // Кіно-коло. 1997. № 1. С. 21–22.

Роздобудько 2020. Роздобудько І. Структура сценарію // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2020. Вип. 26. С. 114–121.

Роменець 2001. Роменець В. А. Психологія творчості / 2-ге вид., доп. Київ: Либідь, 2001. 288 с.

Росенко 1998. Росенко М. Н. Основы этических знаний. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1998. 256 с.

Росул 2012. Росул Т. І. Наукова і художня картини світу: тенденції взаємодії // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки: зб. наук. праць. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 3 (58). С. 295–298.

Рубанова 1994. Рубанова І. Ты Моцарт... // Искусство кино. 1994. № 4. С. 33–37.

Рубашевська ЕР. Рубашевська О. Стрімголов: нічого не зміниться. URL: <http://kinoukraine.com/10-miljoniv-za-padinnya-strimgolov/> (дата звернення: 26.07.2020).

Руднев 2003. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва: Аграф, 2003. 608 с.

Рутковский 2008. Рутковский А. До и после Иоселиани // «2000». 2008. № 43. С. 16–17.

Рязанов 1995. Рязанов Э. Неподведенные итоги. Москва: Вагриус, 1995. 512 с.

Ряпулова ЕР. Ряпулова М. Все про «Межу»: жертви заради зйомок, творчі пошуки на майданчику і триумф на міжнародному кінофестивалі. URL: <https://detector.media/production/article/129528/2017-09-04-vse-pro-mezhu-zhertvi-zaradi-ziomok-tvorchi-poshuki-na-maidanchiku-i-triumf-na-mizhnarodnomu-kinofestivali/> (дата звернення: 26.07.2020).

Сабадаш 2007. Сабадаш Ю. С. Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ – початку ХХ століття // Гуманітарний часопис. 2007. № 1. С. 25–32.

Самохин 1985. Самохин В. Н. Эстетическое восприятие. Москва: Мысль, 1985. 205 с.

Самутина 2002. Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 45–54.

Санін 2010. Санін О. Як нам це зробити // Кіно-Театр. 2010. № 6. С. 9–11.

Сартр 1989. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. Москва: Политиздат, 1989. С. 319–344.

Сахалтуєв 1999. Сахалтуєв О. Англійська спадщина Альфреда Гічкока // Кіно-коло. 1999–2000. № 4–5. С. 126–128.

Сахалтуєв 2001. Сахалтуєв О. Камео, або мініатюризація образу // Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 184–200.

Сеченов 1958. Сеченов И. Элементы мысли. Избранные произведения Москва: Учпедгиз, 1958. 640 с.

Сигов 1989. Сигов И. И. Проблема разработки конкретного содержания моделей специалистов широкого профиля. Ленинград: ЛГУ, 1989. 134 с.

Сидоренко 2016. Сидоренко В. Д. «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»: повернення смислу // Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття: зб. ст. Міжн. наук.-практ. конф., присвяч. 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, м. Харків, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 136–137.

Сидоровська 2016. Сидоровська Є. А. Життєвий світ людини: до історії проблеми // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 30. С. 156–169.

Силенко 2010. Силенко Т. Вибір життєвого шляху як один з провідних мотивів творчості Ю. Ілленка // Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). С. 10–11.

Система ЕР. Система cash rebate в кинопроизводстве. URL: <http://www.break-fast.com.ua/cash-rebate/> (дата звернення: 26.07.2020).

Сіверс 2011. Сіверс В. А. Історія світової культури. Київ: НАКККіМ, 2011. 368 с.

Скопенко, Цимбалюк 2007. Скопенко О., Цимбалюк Т. Автор // Мала філологічна енциклопедія. Київ: Довіра, 2007. С. 17.

Скрипник 1928. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Київ: Держ. вид-во України, 1928. С. 43–44.

Скуратівський 1996. Скуратівський В. Кіно як «відкриття людини» // Філософська і соціологічна думка. 1996. № 1–2. С. 65–98.

Скуратівський 1997-а. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 1. Київ: КМЦ Поезія, 1997. 224 с.

Скуратівський 1997-б. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 2. Київ: Видавництво «Іван Федоров», 1997. 240 с.

Скуратівський 2010. Скуратівський В. На незабудь майбутньому «ілленкознавству» // Кіно-Театр. 2010. № 6 (92). С. 4–5.

Скуратівський 2014. Скуратівський В. Тіні забутих фільмів // Екранний світ Сергія Параджанова: зб. ст. / упор. Ю. Морозов. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 36–47.

Скуратівський 2017. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр» // Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.

Слепак ЕР-а. Слепак С. Моделі державного управління в сфері кінематографії. URL: file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/DeVr_2013_12_28.pdf (дата звернення: 26.07.2020).

Слєпак ЕР-б. Слєпак С. В. Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір. URL: file:///C:/Users/0C18~1/AppData/Local/Temp/Trdu_2014_3_39.pdf (дата звернення: 26.07.2020).

Словарь ЭР. Словарь иностранных слов. URL: <https://megaslov.ru/> (дата звернення: 22.07.2020).

Словник 2002. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. Шинкарука. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

Смирнов 2003. Смирнов С. Д. Мир образов и образ мира как парадигмы психологического мышления // Мир психологии. 2003. № 4. С. 18–31.

Соболев 1971. Соболев Р. П. Запад: кино и молодежь. Москва: Искусство, 1971. 304 с.

Соколова 2011. Соколова С. Козацька доба у народному кіно // Культура і життя: Українська щотижнева газета. Київ: Київська правда, 2011. № 23–25. С. 8–9.

Станиславский 1954. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1954. 460 с.

Станіславська 2012. Станіславська К. І. Специфіка постмодерністської видовищності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2012. Вип. 18. С. 263–267.

Станіславська 2013. Станіславська К. І. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. 13. С. 180–189.

Степура 2009. Степура М. Концептуальні засади мистецької педагогіки // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування. Київ: ДАКККіМ, 2009. С. 181–183.

Суркова 2012. Суркова О. Е. Автобиографические мотивы в творчестве Андрея Тарковского // Киноведческие записки: сб. науч. трудов. Москва, 2012. Вип. 7. С. 187–193.

Сусов 1988. Сусов И. П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система // Языковое общение: Процессы и единицы. Калинин: Арсенал, 1988. С. 7–16.

Сушко ЕР. Сушко П. Євроінтеграції українського кіно – бути! URL: <https://detector.media/production/article/173866/2020-01-13-evrointegratsii-ukrainskogo-kino-butii/> (дата звернення: 26.07.2020).

Тарасов ЕР. Тарасов А. Годар как Вольтер. URL: https://scepisis.net/library/id_835.html (дата звернення: 26.07.2020).

Тарковский 1989-а. О Тарковском / сост., авт. предисл. М. А. Тарковская. Москва: Прогресс, 1989. 400 с.

Тарковский 1989-б. Тарковский А. Красота – символ правды // Экран и время / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1989. С. 74–76.

Тарковский 1990-а. Тарковский А. Для меня кино – это способ достичь какой-то истины // Экран-90: сб. ст. / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1990. С. 60–68.

Тарковский 1990-б. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. 1990. № 8. С. 103–112.

Тарковский ЭР-а. Тарковский А. Запечатленное время. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5> (дата звернення: 27.07.2020).

Тарковский ЭР-б. Тарковский А. «Мартиролог». Отрывки. URL: <http://www.etheroneph.com/gnosis/305-atarkovskij-martirolog-otryvki.html> (дата звернення: 27.07.2020).

Тернбул 1981. Тернбул Э. Скотт Фицджеральд. Москва: Искусство, 1981. 241 с.

Тиждень ЕР. «Київський тиждень критики» покаже найцікавіші фільми року. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2332279-kiiivskij-tizden-kritiki-rokaze-najcikavisi-filmi-roku.html> (дата звернення: 23.07.2020).

Ткачук 2011. Ткачук І. М. Добро // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 96.

Товстоогонов 1962. Товстоогонов Г. Современность в современном театре: беседы о режиссуре. Ленинград–Москва: Искусство, 1962. 102 с.

Толстой 1949. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 13. Москва: Художественная литература, 1949. 881 с.

Трауберг 1988. Трауберг Л. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1988. 496 с.

Тримбач 2008. Тримбач С. Сюрреальне в українському кіно // Кіно-Коло. 2008. № 6. С. 56–61.

Тримбач 2013. Тримбач С. В. Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації // Архіви України. 2013. № 1. С. 239–246.

Тримбач 2014. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти // Екранний світ Сергія Параджанова: зб. ст. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 269–291.

Тримбач ЕР. Тримбач С. Душу й тіло лікувати. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2607/164/91755/> (дата звернення: 27.07.2020).

Трофименков ЭР-а. Трофименков М. «Две или три вещи, которые я знаю о нем». URL: <http://cinemotions.blogspot.com/2010/06/jean-luc-godard-review-interviews.html> (дата звернення: 29.07.2020).

Трофименков ЭР-б. Трофименков М. Телекино с Михаилом Ъ-Трофименковым: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/309521> (дата звернення 27.07.2020).

Трюффо 1985. Франсуа Трюффо / сост. И. Беленький. Москва: Искусство, 1985. 264 с.

Турбан 2011. Турбан В. В. Індивідуальність // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 159.

Тыркин ЭР. Тыркин С. Президент Каннского кинофестиваля Жиль Жакоб: «Тарантино мне отказал, а братьев Коэнов я все же уломал». URL: <https://www.crimea.kp.ru/daily/24071.4/309006/> (дата звернення: 06.03.2020).

Угода ЕР-а. Угода про культурне, науково-технічне співробітництво між Урядом України та Урядом Французької Республіки. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/250_056#Text (дата звернення: 27.07.2020).

Угода ЕР-б. Угода про спільне виробництво аудіовізуальних творів між Кабінетом Міністрів України та Урядом Канади. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/MU19081>(дата звернення: 27.07.2020).

Угримович 1983. Угримович Ю. М. Искусство и религия: теоретический очерк. Москва: Политиздат, 1983. 288 с.

Україна ЕР-а. Україна зніматиме кіно спільно з Канадою. URL: <https://uatv.ua/ukrayina-znimatyme-kino-spilno-z-kanadoyu/> (дата звернення: 27.07.2020).

Україна ЕР-б. Україна представила на Берлінале стенд із доповненою реальністю. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2885009-ukraina-predstavila-na-berlinale-stend-iz-dopovnenou-realnistu.html> (дата звернення: 27.07.2020).

Успенский 1956. Успенский Г. И. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Москва: Гос. изд. худ. лит., 1956. 480 с.

Ухов ЕР. Ухов Е. Девушка без адреса. URL: <https://www.film.ru/articles/devushka-bez-adresa-0> (дата звернення: 27.07.2020).

Фассбиндер 1992. Фассбиндер Р.-В. Люди не научились любить // Искусство кино. 1992. № 10. С. 129–132.

Фассбиндер ЭР. Райнер Вернер Фассбиндер: тьма в конце тоннеля. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya> (дата звернення: 26.07.2020).

Феллини 1968. Федерико Феллини: сб. ст. Москва: Искусство, 1968. 286 с.

Феллини ЭР-а. «Магический реализм» в творчестве Ф. Феллини. URL: <http://www.nradatvr.kiev.ua/i55/> (дата звернення: 24.07.2020).

Феллини ЭР-б. Феллини Ф. Делать фильм. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/183123-federiko-fellini-delat-film.html> (дата звернення: 28.07.2020).

Филатов ЭР. Филатов А. Пилип Ілленко: «Українське кіно має об'єднати націю». URL: <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=811> (дата звернення: 23.07.2020).

Финансирование ЭР. Финансирование киноиндустрии – опыт Европы. URL: <http://www.studio-videoton.ru/Theory/opitevropa.html> (дата звернення: 28.07.2020).

Філатова 2009. Філатова О. Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві // Studia Methodologica: наук. зб. / гол. ред. Р. Гром'як. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 29. С. 169–174.

Філатова 2012. Філатова О. С. Термінологічна верифікація авторства: «системно-суб'єктний метод» Б. Кормана // Наукові праці. Літературознавство. 2012. Вип. 193. Т. 181. С. 119–122.

Філософія 1991. Філософія: курс лекцій: навч. посібник / І. В. Бичко та ін. Київ: Либідь, 1991. 456 с.

Фільм ЕР. Фільм «Ізі» увійшов до шорт-листа Італійської національної кінопремії. URL: https://zik.ua/news/2018/02/16/film_izi_uvuyshov_do_shortlysta_italiyskoi_natsionalnoi_kino_premii_1267517 (дата звернення 28.07.2020).

Флиер 2000. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. Москва: Академический Проект, 2000. 496 с.

Фокин 2008. Фокин И. Л. Феноменология теогонической души в учении Я. Бёме // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2008. № 1 (10). С. 7–18.

Фомин 1989. Фомин В. От человека к «человеческому фактору» // Искусство кино. 1989. № 4. С. 44–48.

Форман 1999. Форман М. Круговорот. Москва: Вагриус, 1999. 204 с.

Франко 1986. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 31. Київ: Наукова думка, 1986. С. 211–238.

Франс 1960. Франс А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. 894 с.

Фрейлих 2002. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Акад. проект: Трикта, 2002. 512 с.

Фуко 1996. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 444–456.

Хайдеггер 1993. Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер. с нем. и комм. В. В. Библихина. Москва: Республика, 1993. 447 с.

Холодинська 2012. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості) // Вісник Маріупольського державного університету. 2012. Вип. 4. С. 96–102.

Хоменко ЕР. Хоменко В. Марина Врода: «Відходить світ нашого пострадянського дитинства – чудовий і страшний». URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/marina-vroda-svit-yakii-vidkhodit-tse-svit-nashogo-postradyanskogo-ditinstva-chudovii-i-strashnii/> (дата звернення 28.07.2020).

Цвейг 1992. Цвейг С. Зигмунд Фрейд (вместо предисловия) // Фрей З. По ту сторону принципа удовольствия / пер. с нем.; сост., послесл. и коммент. А. А. Гугнина. Москва: Прогресс, 1992. С. 5–90.

Цвейг 2004. Цвейг С. Вчерашний мир (Воспоминания европейца) / пер. Г. Каган. Москва: Вагриус, 2004. 349 с.

Церетели 1981. Церетели К. Трилогия Отара Иоселиани // Кинопанорама / сост. В. Фомин. Москва: Искусство, 1981. Вып. 3. С. 144–161.

Цивьян 2006. Цивьян Т. В. Образ мира и ее лингвистические основы. Москва: КомКнига, 2006. 280 с.

Цигилик ЕР. Цигилик М. Аксинія Куріна: Українському кіно бракує школи. Кінофакультет не виконує своєї функції. URL: https://zik.ua/news/2018/05/17/aksyniya_kurina_ukrainskomu_kino_brakuie_shkoly_kinofakultet_ne_vykonui_e_1326169 (дата звернення: 28.07.2020).

Чекан ЕР. Чекан О. Серце на долоні. URL: <https://tyzhden.ua/Society/27845> (дата звернення: 28.07.2020).

Черков 2010. Черков Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128–135.

Черков 2017. Черков Г. Екранне зображення: інформаційний зміст // Матеріали міжн. викладацько-аспірантської конф., присвяч. 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ, 2017. С. 47–49.

Черушева 2011. Черушева Г. Б. Самовиховання // Філософія: словник-довідник / за ред.: І. Ф. Надольного., І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 334.

Чміль 2003. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової // Мистецтвознавство України: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 341–349.

Чміль 2013. Чміль Г. «Владна» рольова реальність і кіно як дисциплінарний дискурс влади // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2013. № 6. С. 33–37.

Чміль 2014. Чміль Г. Прирощення філософського дискурсу екранними мистецтвами // Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наук. праць. Київ.: Ін-т культурології НАМУ, 2014. С. 11–25.

Чміль 2016. Чміль Г. Гра з реальністю в екранному наративі // Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ПСМ НАМУ, 2016. С. 22–23.

Чміль 2018. Чміль Г. Кінематографічні світи Кіри Муратової // Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 березня 2018 р. Київ: КНУКіМ, 2018. С. 220–223.

Чорний 2011. Чорний В. С. Духовні цінності // Філософія: словник-довідник/ За ред.: І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 105.

Шак 2014. Шак Т. Музыка как компонент анимационного фильма // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 82–84.

Шапрон, Жессати 2011. Шапрон Ж., Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кино. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011. 96 с.

Шевченко Б. ЭР. Шевченко Б. Национальное кино: используем ли мы опыт кинопрорыва Польши и Чехии? URL: [https:// politeka. net/ news/ society/769827-nacionalnoe-kino-ispolzuem-li-my-opyt-kinoprogyva-polshi-i-chehii](https://politeka.net/news/society/769827-nacionalnoe-kino-ispolzuem-li-my-opyt-kinoprogyva-polshi-i-chehii) (дата звернення: 28.07.2020).

Шевченко О. 1981. Шевченко О. Естетика С. Эйзенштейна і проблеми художнього образу // Мистецтво кіно. Київ: Мистецтво, 1981. С. 97–103.

Шевчук М. 2018. Шевчук М. Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест» // Кіно-театр. 2018. № 2 (136). С. 42–43.

Шевчук О. 2002. Шевчук О. Л. Український і світовий кінематограф // Українська і зарубіжна культура. Київ, 2002. С. 105–109.

Шевчук Ю. 2005. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді // Кіно-Театр. 2005. № 1. С. 59–62.

Шеллинг 1999. Шеллинг В. Ф. Й. Философия искусства / пер. с нем, общ. ред. М. Ф. Овсянникова. Москва: Мысль, 1999. 608 с.

Шиллер 1957-а. Шиллер Ф. О необходимых пределах применения художественных форм // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 359–385.

Шиллер 1957-б. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 298–329.

Широкова ЕР. Широкова В. Голова Держкіно Пилип Ілленко: У світі формується уявлення, що українське кіно відродилося. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/15/226475/> (дата звернення: 23.07.2020).

Шкловский 1983. Шкловский В. О теории прозы. Москва: Советский писатель, 1983. 384 с.

Шопенгауер 1992. Шопенгауер А. Избранные произведения. Москва: Республіка, 1992. 447 с.

Шопенгауер 1993. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: в 2 т. Т. 2. Москва: Наука, 1993. 671 с.

Шор ЭР. Дэвид Шор: «В сериале “Доктор Хаус” мы искали объективную истину». URL: https://www.kinonews.ru/article_21027/ (дата звернення: 28.07.2020).

Штайнер 2011. Штайнер Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. Москва: Амрита Русь, 2011. 226 с.

Щербина ЭР. Щербина А. Виктория. Рецензия. URL: <http://www.lumiere-mag.ru/viktoriya-recenziya/> (дата звернення: 28.07.2020).

Эдшмид 1986. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Москва: Прогресс, 1986. С. 300–316.

Эйзенштейн 1964-а. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1964. 595 с.

Эйзенштейн 1964-б. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. Москва: Искусство, 1964. 566 с.

Эйзенштейн 1964-в. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. Москва: Искусство, 1964. 670 с.

Эйнштейн 1967. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: в 4 т. Т. 4. Москва: Наука, 1967. 600 с.

Экран 1983. Экран 1980–1981. Москва: Искусство, 1983. 224 с.

Эктон ЭР. Эктон Дж. Принцип национального самоопределения. URL: http://yakov.works/library/01_a/kt/on1.htm (дата звернення 28.07.2020).

Энциклопедия 2010. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4. Москва: Мысль, 2010. 736 с.

Эстония ЭР. Государственная поддержка кино Эстонии. URL: <https://mrm.ua/ru/article/179> (дата звернення: 22.07.2020).

Юдкін-Ріпун 2007. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики // Мистецтвознавство України. 2007. Вип. 8. С. 127–137.

Юдкін-Ріпун 2015. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка // Студії мистецтвознавчі. 2015. Число 2. С. 7–23.

Юдко 2011. Юдко Л. В. Мовна та концептуальна картини світу як відображення свідомості нації // *Studia Linguistica*. 2011. Вип. 5. С. 292–298.

Юнг 2003. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Минск: ООО «Харвест», 2003. 496 с.

Юнг ЭР. Юнг К. Г. Архетип и символ. URL: https://bookap.info/psyanaliz/yung_arhetip_i_simvol/ (дата звернення: 28.07.2020).

Юренев 1985. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. 1898–1929. Москва: Искусство, 1985. 302 с.

Юренев 1988. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая. 1930–1948. Москва: Искусство, 1988. 320 с

Юсов 1989. Юсов В. Воспоминания о друге // *Экран и время* / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1989. С. 68–72.

Юсова 2003. Юсова Л. Н. Картина мира как субъективный образ объективной реальности // *Сфера языка и прагматика речевого общения: зб. науч. трудов*. Краснодар: КубГУ, 2003. С. 314–323.

Юткевич 1986. Юткевич С. Поэтика режиссуры: театр и кино. Москва: Искусство, 1986. 470 с.

Юткевич 1988-а. Юткевич С. Время поисков и свершений // *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933* / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский. Москва: Искусство, 1988. С. 5–16.

Юткевич 1988-б. Юткевич С. Роберт Деснос // *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933* / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольский. Москва: Искусство, 1988. С. 190–191.

Якутович 2010. Якутович С. Коли згадуєш великого майстра // *Кіно-Театр*. 2010. № 6 (92). С. 5–8.

Assenmache 1976. Assenmache K.-H. Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders // *Sprachnetze*. Herausgegeben von G. C. Pump. Hildesheim. New York, 1976. S. 1–87.

Astruc 1948. Astruc A. Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stulo // *L'Ecran Francais*. 1948. 30 mars. P. 23–28.

Barret 1968. Barret W. Irrational Man. A study in existential philosophy. Garden City, 1968. 314 p.

Bazin 1957. Bazin A. La Politique des auteurs // *Cahier du Cinema*. 1957. # 70. P. 12–17.

Berlinale ER. Berlinale Co-Production Market. URL: <https://www.efm-berlinale.de/en/copro-market/news/news.html> (дата звернення: 29.07.2020).

Bergman 1968. Bergman I. L'heure du loup // *Cahiers du cinema*. 1968. № 23. P. 26–31.

Bertell 1997. Bertell O. Market socialism: the debate among socialist. Routledge, 1997. 324 p.

Bobowski 1996. Bobowski S. Dyskurs fi Imowy Zanussiego. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996. 163 s.

Cadbury 1992. Cadbury A. The Financial Aspects of Corporate Governance. London, 1992. 90 p.

Canby 1992. Canby Vincent Lovers on the Streets of Paris, Literally // New York Times. 1992. October, 6. Section C. P. 16.

Carrol 1991. Carrol K. Soviet «Swan» fliers the coop // Daily News. 1991. September, 4. P. 16.

Cassirer 1923. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923–1931. Bd. 1–3. P. 107–123.

Clarke 2007. Clarke T. International Corporate Governance. London; New-York, Routledge, 2007. 324 p.

Czermanska 1992. Czermanska M. Autobiograficzne formy // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1992. S. 49–54.

Dalton ER. Dalton S. Director Roman Bondarchuk's surreal black comedy takes place in the visually striking borderlands of southern Ukraine. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/volcano-review-1126853> (дата звернення: 29.07.2020).

Deleuze 1986. Deleuze G. Cinema. Vol. 1. The movement-image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 146 p.

Dufrenne 1957. Dufrenne M. Notes sur une Phenomenologie de l'experience esthetique // Revue Philosophique de Louvain. Paris, 1957. P. 93–110.

Dufrenne 1976. Dufrenne M. Esthetique et philosophie. Paris, 1976. 167 p.

Eberhardt 1970. Eberhardt K. Jan-Luc Godard. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1970. 148 s.

Ebert ER. Ebert R. Ragtime. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/ragtime-1981> (дата звернення: 29.07.20).

Erickson ER-a. Erickson H. Black Peter: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/cerny-petr-v124048> (дата звернення: 29.07.2020).

Erickson ER-6. Erickson H. The Firemen's Ball: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/the-firemens-ball-v91503> (дата звернення: 29.07.2020).

Epstein 1921. Epstein J. Bonjour cinema // Epstein J. Cinema. Paris: Editions de la Sirene, 1921. P. 13–15.

Filmie 1980. Co się zmieniło w filmie polskim ostatnich lat? // Kino. 1980. № 169. S. 6.

Forman, Novák 2007. Forman M., Novák J. Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? Autobiografie Miloše Formana. Praha, 2007. 469 s.

Forman 2011. Forman M. Die deutsche Filmforderung, Konstanz // Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme. 2011. № 2. P. 11–12.

Gance 1927. Gance A. Le tempus de l'image est venu! // L'art cinematographique. Bd. II. Paris: Alcan, 1927. S. 83–102.

Gazda 1970. Gazda J. Ukraińska szkola kina poetycznego // Ekran. 1970. № 9. S. 17–18.

Gazda 1978. Gazda J. Cienie zapomnianych przodkowie. Sztuka na wysokości oczu // Film i antropologia. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1978. S. 123–146.

Gentle ER. A Gentle Creature / Krotkaya URL: https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/a-gentle-creature.9360 (дата звернення: 29.07.2020).

Guglielmi 1973. Guglielmi A. La letteratura del risparmio. Milano: Bompiani Editore, 1973. 151 p.

Harbou 1924. Harbou T. Von Nibelungen-film und seinem Entstehen // *Suddeutsche Filmzeitung*. München, 1924. № 16. April, 18. P. 6–8.

Hawdin 1971. Hawdin J. Modern Art and Geometry // *British Journal of Esthetics*. 1971. № 1. P. 62–84.

Hawkesford ER. Hawkesford S. One Flew Over the Cuckoo's Nest by Ken Kesey / Milos Forman. URL: <https://www.hackwriters.com/oneflew.htm> (дата звернення: 29.07.2020).

Hensel 1983. Hensel G. Herzeigen, was er hat // *Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. 366 s.

Institute ER. Norwegian Film Institute. URL: <https://www.nfi.no/eng> (дата звернення: 29.07.2020).

Introduction ER. Introduction to Andre Bazin, Part 2: Style as a Philosophical Idea. URL: <https://offscreen.com/view/bazin3> (дата звернення: 29.07.2020).

Kael ER. Kael P. One flew over the cuckoo's nest. URL: <http://www.littlereview.com/goddesslouise/movies/cuckoo2.htm> (дата звернення: 29.07.2020).

Kniebe ER. Kniebe T. Schiffsjunge im roten Abendkleid. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/60-filmfestival-in-cannes-schiffsjunge-im-roten-abendkleid-1.896510> (дата звернення: 29.07.2020).

KMW ER. KMW CoProduction Meetings. URL: <http://kmwcoproduction.com/> (дата звернення: 29.07.2020).

Konrad, Korcelli 1973. Konrad K., Korcelli J. Operator zypatrzana ewolucje sztuki filmowej // *Kino*. 1973. № 6. S. 23–36.

Krebs 1988. Krebs D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder // *Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke*. Berlin, 1988. S. 170–187.

Laffont 1976. Laffont R. Et pourtant je tourne. Paris, 1976. 198 p.

Łuzynska 1996. Łuzynska J. A. Artysta wobec współczesności: o Zanussim inni. Warszawa: wyd. Neriton, 1996. 252 s.

Lützel 1975. Lützel H. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Umgangs mit der Bilden Kunst. München, 1975. 687 p.

Manaras 1930. Manaras A. Emotion cinematographique et d'autres // *Cinéma*. 1930. № 147. 1 Janvier. P. 7–10.

Marczak 2002. Marczak M. Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego // *Ukryta religijność kina*. Opole, 2002. P. 60.

Netflix ЭР. В Украину пришел Netflix: что это значит и сколько стоит. URL: <https://tsn.ua/ru/ukrayina/v-ukrainu-prishel-netflix-chto-eto-znachit-i-skolko-stoit-556764.html> (дата звернення: 22.07.2020).

Pasolini ER. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. URL: <https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf> (дата звернення: 29.07.2020).

Plazewski 1968. Plazewski J. Historia filmu dla kazdego (1895–1980). Kraków: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1968. 438 s.

Pogrebniak 2014. Pogrebniak G. The traditions of cinema avant-garde in the modern models of author's cinema // *Humanities and Social Sciences in Europe*:

Achievements and Perspectives: proceedings of 2nd International symposium (February 15, 2014) / «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna, 2014. P. 17–23.

Pogrebniak 2015. Pohrebniak H. Autorenkino als Faktor der geistigen Wiedergeburt // Jahrbuch der V. Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht». Berlin: Verlag Otto Sagner, München, 2015. P. 530–542.

Ralske ER. Ralske J. Loves of a Blonde: Synopsis. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/loves_of_a_blonde (дата звернення: 29.07.2020).

Rischbieter 1974. Rischbieter H. Arbeit auf dem Theater // Theater heute. 1974. № 10. P. 6–11.

Rhodes ER. Rhodes D. Grin and Bear It... URL: <https://www.local-life.com/berlin/articles/film-festival> (дата звернення: 22.07.2020).

Sachs 1991. Sachs L. Soviet lets loose an inspired prison tale in «Swan Lake» // Chicago Sun-Times. 1991. June, 7. P. 19.

Sarris 1968. Sarris A. The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968. Dutton, 1968. 383 p.

Sartre 1967. Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanisme. Paris, 1967. 141 p.

Sobolewski 1992. Sobolewski T. Zanussi w stawisku // Kino. 1992. № 10. S. 10–12.

Stone 1989. Stone J. Surrealistic chuckle from the Ukraine // New York Times. 1989. September, 15. P. 24.

Szczepanski 2000. Szczepanski T. Z Zanussim na progu wiecznoscis // Kino. 2000. № 2. S. 12–15.

Toteberg 1985. Toteberg M. Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass» // Theater heute. 1985. № 10. P. 48–51.

Toteberg 1986. Toteberg M. Nachwort // Fassbinder R. W. Antitheater: Fünf Stücke nach Stücken. Frankfurt am Main, 1986. P. 231–242.

Turowska 2000. Turowska Z, Hollender B. Zespół «TOR». Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000. 285 s.

Vincendeau 1998. Vincendeau G. Issues in European cinema // The Oxford Guide to Film Studies. Oxford, 1998. P. 440–448.

Wajda 1989. Wajda A. Powtorka z calosci. Warszawa: Zebra, 1989. 92 s.

Wajda 2000. Wajda A. Kino i reszta swiata. Warszawa: Znak, 2000. 320 s.

Wiegand 1985. Wiegand W. Interview // Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. München–Wien, 1985. P. 75–97.

Zabalbeascoa 2008. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters // The Didactics of Audiovisual Translation. Amsterdam / Philadelphia, 2008. P. 21–37.

Zanussi 1994. Zanussi K. Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka, 1994, 240 s.

Наукове видання

Погребняк Галина Петрівна

**АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ
У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Редагування

Корегування

Дизайн обкладинки:

Оксана Бугайова

Олександр Рябчик

Владислава Грановська,

Олексій Геросін

Підп. до друку 16.07.2020 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 26. **Зам.** _____. Наклад 300.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи

ДК № 3953 від 12.01.2011

