

ФЕНОМЕН АВТОРСТВА В КІНОМИСТЕЦТВІ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Дослідниця розглядає витoki авторства в кіно, аналізує й характеризує його основні складові, зосереджує увагу на специфіці відтворення образу світу авторськими кінематографічними засобами. В статті аналізуються фільми сучасних режисерів-авторів, які порівнюються з творчим доробком майстрів ХХ ст.

Авторка доходить висновку, що українські митці, які позиціонують себе як автори, іноді недостатньою мірою володіють режисерським ремеслом й навмисне ускладнюють кінематографічну мову, при цьому лише імітують творчий експеримент як ознаку авторства. У статті висловлюється переконання, що в сучасному українському кіно є значний творчий потенціал реалізації авторської самобутності.

Ключові слова: авторське кіно, індивідуальність, особистість, засоби виразності.

Исследователь рассматривает истоки авторства в кино, анализирует и характеризует его основные составляющие, сосредоточивает внимание на специфике воспроизведения образа мира авторскими кинематографическими средствами. В статье анализируются фильмы современных режиссеров-авторов, которые сравниваются с творчеством мастеров ХХ в.

Автор приходит к выводу, что украинские художники, которые позиционируют себя как авторы, иногда в недостаточной степени владеют режиссерским ремеслом и умышленно усложняют кинематографический язык, при этом лишь имитируют творческий эксперимент как признак авторства.

В статье высказывается убеждение, что в современном украинском кино есть значительный творческий потенциал реализации авторской самобытности.

Ключевые слова: авторское кино, индивидуальность, личность, средства выразительности.

The researcher examines the origins of authorship in cinema, analyzes and describes its main components. In the article the film directors of modern authors, which are compared with creative output masters of the twentieth century.

The researcher concludes that the Ukrainian artists who position themselves as writers sometimes insufficiently own directorial craft and deliberately complicate cinematic language, while only simulate creative experiment as a sign of authorship.

The article expresses the belief that the modern Ukrainian cinema is a significant creative potential realization of the author's identity.

Keywords: copyright movies, individuality, personality, expressive means.

Відомо, що проблема сутності і виявлення авторства в мистецькому творі у контексті світової культури далеко не нова, однак і донині залишається актуальною. Очевидним є факт, що в різні епохи феномен авторства був підданий мало не полярному тлумаченню: від прямого посередництва між твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (про що свідчать твори часів Античності чи то

Середньовіччя), до навмисної латентності його думок й особи, що стояла за «колективною» постановкою творця (що, як приклад, спостерігається у християнських письменах). На думку ж Р. Барга, «фігура автора належить Новому часові й формувалася суспільством мірою того, як воно стало відкривати для себе гідність індивіда»¹.

Відзначимо, що деякий час кіно, через свій юний вік, не стільки оминає проблему авторства,

де автор — «концентроване втілення суті твору»², скільки не встигає її усвідомити, теоретично обґрунтувати. Адже зародки теорії кіно, як мистецького феномену, з'являються лише в 10-х рр. ХХ ст. Між тим, слід стверджувати, що досить суперечлива і, мабуть, «вічна» проблема «автора в кіно» й, відповідно, сама теорія авторського кіно виникли значно пізніше — у 50-х роках минулого століття. Відзначимо, що й донині кінотеоретики намагаються визначити: авторське кіно — це напрям у мистецтві чи низка складних для сприйняття дискусійних фільмів. Однак загально визнано, що авторське кіно існує як мистецьке явище, як така кінематографічна модель, в якій «режисер виступає повноправним автором твору, як особа, відповідальна за фільм у цілому»³.

Дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Л. Брюховецьку, О. Брюховецьку, В. Виноградова, І. Зубавіну, А. Маттелара, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, А. Плахова, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, С. Фрейліха, Г. Чміль, Т. Шак, С. Юркевича та інших) консолідує низка думок стосовно того, що режисер-автор обов'язково має бути неповторною індивідуальністю, наділеною цілісним світобаченням у пошуку головних і значимих ціннісних орієнтирів, а ще володіти неабияким інтелектом. Адже саме розум, помножений на знання, й народжує інтелект режисера-автора, здатного продукувати суспільно значимі ідеї, реалізувати свої світоглядні засади, глибоко розкривати їх сутність, використовуючи авторську кінематографічну мову. Крім того, кіноавтор має бути наділеним непересічним сприйняттям як картини світу в цілому, так і узагальненого образу людини в ній. До того ж, кіномитець, що претендує на роль автора, повинен заявити про себе в мистецькому просторі як про потужну особистість, котра «характеризується унікальністю та відкритістю, реалізується в самопізнанні та створенні людини й об'єктивується в ціннісних нормативах розвитку культури»⁴.

Дослідження авторського кіно, витоки якого, поза сумнівом, лежать у площині європейського кіноавангарду 1920-х рр., а бурхливий розвиток припадає на другу половину ХХ ст., вимагає активізації наукових розвідок у виявленні в творчості сучасних режисерів хоча би певних ознак тих традицій, котрі залишені у кінематографічну спадщину яскравими представниками експериментального кіно не лише Франції та Німеччини, а й України, що і є метою наших наукових розвідок. На думку О. Брюховецької, нині, «переступивши сторічний рубіж, кінематограф почав

шукати натхнення в своїй буремній юності»⁵, приміром, у кіноекспресіонізмі, що знову уможливило би зображення «людини центром творіння», заповнило порожнечу світу «фарбами, лініями, звуками, своїм власним “Я”»⁶. Оскільки відомо, що «фільми відображають не так певні переконання, як психологічні настрої, ті низинні шари колективної душі, які залягають набагато глибше свідомості»⁷.

Очевидним є той факт, що, прагнучи спровокувати своєрідний культурний вибух, яким був свого часу європейський кіноавангард 1920-х рр., сучасні кіномитці так само потребують свободи творчості, вимагаючи верховенства авторського права «на існування індивідуального мистецтва»⁸, що власне зовсім не гарантує народження непересічних авторських творів, які мають не лише певну художньо-естетичну, а й морально-етичну цінність.

Свого часу у фільмах Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, А. Ганса, Ж. Епштейна, Л. Бунюеля, Ф. Ланга, Ф. В. Мурнау, Р. Віне, П. Вегенера, Г. Ріхтера, В. Рутмана проявилось оригінальне авторське бачення та інтерпретація моменту дійсності, прагнення відтворити художню картину світу кінозаборами, які б відображали суб'єктивне начало їх творців. Цікаво, що Ж. Епштейн «задовго до появи всіх теорій “авторського кіно” наголошував значення особистісного моменту в творчості кінематографіста»⁹.

Показово, що вже у нинішньому столітті у фільмі російського режисера О. Ковалова «Темна ніч», створеному в експресіоністській манері, умовний кіносвіт не випадково постає ще більш похмурих і жахливим, ніж у німецьких авангардистів, зокрема в роботах Ф. Ланга. Атмосфера пригніченості й страху в країні, де створювалася кінострічка, наштовхнула режисера-автора виразити власне ставлення до понять «особистість», «влада», «диктатор», засудити сучасні методи придушення індивідуальності. Митець навмисно виводить на екран своєрідного «князя Темряви» і одночасно рятівника, який винаходить «оригінальні» способи звільнення людства з похмурого «жаху ночі». Так само, як і у фільмах Ф. Ланга «Кабінет доктора Калігарі» та «М», головним героєм у картині «Темна ніч» є бентежна душа, що нищиться диктатом влади й заплуталася в круговерті життя.

Резонно виникає запитання, що ж може зблизити кінематограф режисерів-авторів минулого століття з сучасними моделями авторського кіно? Вочевидь, бажання кіномайстрів вкотре не лише

замислитися над вічними проблемами буття, призначення людини, а й їх переконливе уміння перетворювати власні міркування в повноцінні кінематографічні твори, населені живими повнокровними образами. Показовим було б і прагнення режисерів-авторів спробувати піднятися до рівня масштабного зображення загальнолюдської трагедії відносин, продемонструвати загострене відчуття душі, витончене відображення внутрішнього світу особистості, яку ще належить відшукати, виокремити з людського соціуму. Беручи до уваги вищезазначене, слушно навести думку К. Занусі, котрий констатує тотальну байдужість у світі до авторського кіно, з сумом зазначає: «Ми намагаємося солідаризуватися з культурою, а не з сучасною людиною. Однак як часто у виборі критеріїв ми звертаємось за допомогою до етики, політики, соціології, тоді як естетика тане в наших руках, мов зотліла багатовікова реліквія!»¹⁰.

У царині українського ігрового кіно «коріння» авторства слід шукати в геніальній творчості О. П. Довженка. Мовити ж про власну кінематографічну модель українського кіноавтора варто в контексті поетичного кіно, котре з певною мірою обережності можна назвати своєрідним неоавангардом другої половини ХХ ст. При цьому український авторський кінематограф містить специфічні особливості у відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж нинішня криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не лише економічних та соціально-політичних негараздів у країні, а й відсутністю яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. Тож відрадно, коли митець (передовсім молодий), освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагне відшукати і представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, соціальних та ментальних відносин. Однак режисерові-автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільності, важливий потужний, помножений на талант внутрішній потенціал реалізації «Я» як триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Натомість з прикрістю слід констатувати той факт, що переважна більшість молодих українських режисерів, що претензійно заявляють про «власний авторський світ» швидко «зрозуміли як упіймати удачу <...> з'ясував-

ши для себе, що самовиразитися простіше, ніж розповісти історію. Якщо тобі абсолютно нічого знімати і ти порожній <...> 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»¹¹. Здається, що постать режисера, який вміє «розробити суб'єктивні враження, знайти в них загальнозначущі і дати уявленням свої форми»¹² не є нині актуальною (ба модною) в середовищі молодих кінематографістів. При цьому парадоксальним є той факт, що катастрофічний економічний стан українського кіновиробництва, пов'язаний з фактичною відсутністю державної підтримки, неможливість демонструвати фільми у вщент зруйнованому кінопрокаті, сприяло загартуванню та прориву молодих кіноавторів у міжнародний фестивальний простір, дало можливість для «арт-кіно бути оціненим, а для його режисерів — працювати далі, отримуючи для цього не лише фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди»¹³.

Кінострічка А. Акулевич «Це — я» (з такою собі мало не зухвалою назвою), українська прем'єра котрої відбулася в межах 44-го Міжнародного кінофестивалю «Молодість», може похвалитися низкою нагород, як-то: Гран-прі і приз за краще музичне оформлення кінофестивалю Луканії, організованого Італійським інститутом культури у Санкт-Петербурзі, спеціальна відзнака XXV Міжнародного кінофестивалю в Анкарі та ще й «Відкритий лист» від організаторів форуму із формулюванням «За яскраве поєднання традицій та сучасної кіномови»¹⁴.

Чого здавалось би ще? Українське кіно знімають, по світу возять та й на екрані власне і пристойна «картинка» (забезпечена оператором Д. Дедковим і художником С. Хотимським), і проникливий саундтрек В. Храпачова. Не вистачає самої «малості» впевненості в тому, що режисер уповні 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 у місті. Перегляд фільму викликає смуток не стільки від алогізму (чи то абсурду) подій і ситуацій, в які штучно занурені не менш штучні й еkleктичні персонажі, а від того, що молода й амбітна постановниця далека від розуміння й відповідно знань про життя у селі, специфіки характерів його мешканців, за допомогою яких і відбувається презентація особистісного ставлення митця до результатів

впливу зовнішнього світу, бо ж саме знання виконують функцію орієнтації індивіда в навколишньому світі¹⁵. На жаль, сільська дійсність значно глибша й трагічніша, аніж зображена у кінострічці. Вона (сучасна реальність) не впирається у 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 у піску в пошуках картоплі або численні замилювання гусенятами. Усе це не більш ніж «суто декоративні подачки сентиментальним почуттям глядача»¹⁶. Однак саме режисерові-автору належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати й оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності»¹⁷ у створенні екранного образу фільму, демонструючи розуміння цілісності усіх його складових частин. Адже даремно свого часу О. Довженко декларативно заявляв: «Ніякий талант, ні геній нічого не зробить у цьому мистецтві, якщо не буде підкріплений знаннями не лише специфіки цього мистецтва, а найперше і найголовніше — знанням життя»¹⁸.

Під час споглядання (й не інакше) стрічки А. Акулевич не полишає й 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 розмальовані пейзажі й дивакуватий персонаж із акордеоном у куцах, загадковий «автентичний» млин і животворні потоки ріки, що несподівано і 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 поетичного кіно, що, хоч як прикро, не додає ваги ледь вловимій авторській думці, натомість настійливо викликає розпачливе бажання вигукнути знамените «Не вірю!» — К. Станіславського.

Отож, попри фестивалі нагороди й визнання фаховою громадськістю, не менш важливим щодо спрямування творчої діяльності режисера, який називає себе «автором», постає запитання про те, для якої аудиторії зніматиме свою першу, вже не дипломну стрічку молодий постановник? О. Герман, один з найбільш послідовних і загадкових представників авторського кіно, якимось пригадував розмову з митцем-початківцем, запитавши, для кого той фільмує кіно. На що отримав амбітну відповідь: «Для себе». Однак майстер

впевнений, що «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше фільмувати кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди: якісь друзі <...> улюблені жінки, але все одно адреса має бути <...> Якщо робиш фільм для себе <...> Тоді вже і не демонструй ніде»¹⁹. Зі свого боку відзначимо, що чи не основною проблемою вітчизняного кіновиробництва й кінопрокату виступає нині відсутність такого національного глядача, котрий би, не вагаючись, був готовий голосувати гривнею за українські фільми. Такого споживача вітчизняної кінопродукції ще належить виростити, виховати й переконати за допомогою кращих зразків у якості українського кіно, його художньо-естетичній, морально-етичній цінності, технологічній конкурентоздатності. Адже нині кінотеатри відвідує переважно молодь, «вихована» на не найкращого штибу іноземній кінематографічній культурі, й така, що навіть гадки не має, що колись українське кіно, передовсім його авторська модель, мало світове визнання, ідентифікуючи українців як націю. Тож відповідно стрічка А. Акулевич «Це — Я», презентуючи певно що саму авторку (молоду, красиву, яка впевнено дивиться в майбутнє) й звернена передовсім до молоді, однак такої, котра не особливо полюбляє кіно про село. Адже не для того вона втікає звідти у мегаполіси, щоби знову зануритись у болочі й фактично не вирішувани проблеми сьогодення. Можливо, саме як захоплення для перегляду стрічки (що виходить на екрани України досить обмеженим прокатом) молодим глядачем кінематографічну тканину фільму наповнюють (якщо б не сказати, нащиповують) оголеною натурою, а ще численними немотивованими й мало не дикими інтимними сценами «по-сільському». При цьому зазначений фільм «навдивовижу асексуальний, антиеротичний» і скоріше втіленням «неможливості сексу»²⁰.

Отож залишається лише поспівчувати глядачеві фільму «Це — Я», котрому режисер мав би довіряти, а найкраще «зробити його співучасником творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив героям. Його слід підняти і нести на крилах глибоко правдивих і високоемоційних почуттів режисерської фантазії, щоб, перетворившись на мить на художника, він зміг домислити, дофантазувати і виправдати чимало з недомовленого, наміченого режисером»²¹.

Спроектвавши базові установки авторського кіно ХХ століття на деякі сучасні моделі авторства, покажемо той факт, що, спираючись на них, режисери часом прагнуть швидше до спотво-

рення, а не розвитку їх традицій. Так, приміром, молода постановниця А. Акулевич, ігноруючи як завдання, так і елементарні функції мистецтва, згідно з якими мистецький твір має містити певні знання про дійсність (чи будуть це явища, що стосуються життєдіяльності людей, або ж супутні естетичному сприйняттю емоційні переживання), не особливо переймається проблемою «співвідношення ідейності та емоційності»²² в кінообразі. Відтак у фільмі «Це — Я» мисткиня активно деконструє і мало не навмисне спотворює художні образи, зокрема жіночі, віддаючи перевагу творчості несвідомій, інтуїтивній, ірраціональній. Сміливо демонструючи впевненість у хаотичності навколишнього світу, авторка схильна до маніпуляцій вже відомими кодами й на рівні епатажу намагається заявити, що не боїться ні духовної, ні фізичної смерті своїх персонажів, а тому не поспішає долучати глядача до «найвищих ідейних цінностей, не прагне уникати схематизму»²³. Тож резонно виникає запитання, а чи варто радіти такому «багатообіцяючому» дебюту, чи є сенс «розвивати» традиції українського авторського кіно, маючи про них досить віддалене уявлення? Можливо, ліпше вдатися до фільмування «простенького», без надмірної претензійності жанрового кіно, убезпечивши себе у такий спосіб від болісних кпинів кінокритики?

¹ Барт Ролан. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — 233 с.

² Брюховецька О. Експресіонізм у кіно: перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» / О. Брюховецька // Світова кінокласика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 11–42.

³ Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Кинноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 45 — 54.

⁴ Надольний І. Ф. Особистість / І. Ф. Надольний // Філософія. Словник-довідник. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 275–276.

⁵ Брюховецька О. Експресіонізм у кіно: перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» / О. Брюховецька // Світова кінокласика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 12.

⁶ Гюбнер Ф. Експресіонізм в Германії / Ф. Гюбнер // Експресіонізм. — М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1923. — Р. 11–16.

⁷ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіно / Зігфрід Кракауер. — Київ : Грані-Т, 2009. — 384 с.

⁸ Комаров С. В. История зарубежного кино : в 3 т. / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

⁹ Юткевич С. Время поисков и свершений / С. Юткевич // Из истории французской киномысли. — М. : Искусство, 1988. — С. 5–16.

¹⁰ Цит. за Маслобойщиков С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль / С. Маслобойщиков // KINO-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 5–6.

¹¹ Герман А. Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. — 1990. — № 6. — С. 100–102.

¹² Горький М. Собрание сочинений : в 30 т. / Максим Горький. — М. : Госполитиздат, 1955. — Т. 29. — 259 с.

¹³ Роднянский О. Три вектора / О. Роднянский. — KINO-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 21–22.

¹⁴ Українська прем'єра стрічки «Це — Я» Акулевич та Фіалка відбудеться на кінофестивалі «Молодість» [Електронний ресурс]. — Електрон. текст. дан. — Режим доступу: <http://www.mediasapiens.ua/kontekst/2014-10-05/98863>. — Заголовок з екрана.

¹⁵ Філософія. Курс лекцій : Навч. посібник / І. В. Бичко, Ю. В. Осічнюк, В. Г. Табачковський та ін. — К. : Либідь, 1991. — 456 с.

¹⁶ Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де) конструкція міфів / О. Брюховецька // Світова кіно класика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — С. 145–157.

¹⁷ Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія. — К. : Довіра, 2007. — 478с.

¹⁸ Цит. за Процак Н. Музыка поля / Н. Процак // Світова кінокласика : Зб. статей. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — Вип. 3. — С. 9–15.

¹⁹ Герман А. Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. — 1990. — № 6. — С. 102.

²⁰ Брюховецька О. Як молитися молотом, або (Де) конструкція міфів / О. Брюховецька // Світова кіно класика : Зб. ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2004. — С. 154.

²¹ Пырьев И. А. Избранные произведения : в 2-х т. / И. А. Пырьев. — М. : Искусство, 1978. — Т. 1. — 450 с.

²² Шевченко О. Естетика С. Ейзенштейна і проблеми художнього образу / О. Шевченко // Мистецтво кіно. — К. : Мистецтво, 1981. — С. 97–103.

²³ Там само. — С. 98.