

ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ І УКРАЇНСЬКЕ АВТОРСЬКЕ КІНО. ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

У статті розглянуто феномен авторства в кінематографі, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Спираючись на власні спостереження та використовуючи теоретичну базу вітчизняних і зарубіжних вчених, дослідниця визначає характерні ознаки авторства у фільмах італійського неореалізму й українського поетичного кіно, аналізує фільми сучасних українських режисерів, їх актуальність, образний склад, виражальні засоби. Авторка висловлює переконання, що сучасне українське кіно має значний творчий потенціал реалізації авторської самобутності.

Ключові слова: авторський фільм, неореалізм, українське поетичне кіно.

В статье рассмотрен феномен авторства в кинематографе, его мировоззренческие принципы, творческие ориентиры. Опираясь на собственные наблюдения и используя теоретическую базу отечественных и зарубежных ученых, исследовательница определяет характерные признаки авторства в фильмах итальянского неореализма и украинского поэтического кино, анализирует фильмы современных украинских режиссеров, их актуальность, образный состав, выразительные средства. Автор высказывает убеждение, что современное украинское кино имеет значительный творческий потенциал реализации авторской самобытности.

Ключевые слова: авторский фильм, неореализм, украинское поэтическое кино.

The article deals with the phenomenon of authorship in the film, its ideological principles, creative guidelines. Based on my own observations and theoretical basis for using domestic and foreign scholars, researchers define the characteristic signs of authorship in the films of Italian neo-realism and Ukrainian poetic cinema, movies analyzes contemporary Ukrainian directors, their relevance, figurative composition, expressive means. The study expressed the belief that the modern Ukrainian cinema is a significant creative potential realization of the author's identity.

Keywords: author's film, neorealism, Ukrainian poetic cinema.

У сучасній видовищній культурі особливе місце належить поняттю «авторський фільм». Це обумовлено актуалізацією як особистісного забезпечення творчості, так і необхідністю виведення на арену кінематографічної творчості митців, фільми яких не лише відображали би неповторну авторську індивідуальність постановників, а й демонстрували глибоке проникнення, розуміння сутності суспільних явищ, процесів, висвітлювали б ті цілі, заради яких, зрештою, має жити людина. Крім того, на думку Е. Єфимова, попри те, що чимала частина учасників «кіновиробництва справляє значний вплив на увесь творчий процес і кожний з них є своєрідним співавтором фільму, їх творчість дедалі більше підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, ви-

сунутому автором-режисером, котре вони можуть суттєво розвинути й збагатити. Авторський фільм можуть створити лише односторонці в мистецтві, які разом вирішують поставлене автором-режисером завдання»¹. Суголосне цій думці й міркування Л. Зайцевої, котра переконана, що «колектив односторонців (а нині це в усіх галузях — найперспективніша творча структура) успішно вирішує проблему авторства в кіно. Причому не за допомогою режисерської «диктатури» <...>, а саме в творчості колективу художників, які вміють професійно виразити єдиний — «авторський» — задум»².

Відзначимо, що авторське кіно як специфічне мистецьке явище більш ніж півстоліття з перемінним успіхом вивчається авторитетними дослідниками (серед яких назовемо Д. Бордвелла,

Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль) і відповідно має в собі характерні художньо-естетичні, морально-етичні, стилістичні ознаки. Так О. Орлов переконаний у тому, що авторський кінематограф «охоплює роботи з яскраво вираженим стилем, в котрому виявляється авторська індивідуальність з її ідейно-художньою позицією, поглядом на світ, образним мисленням». В свою чергу кінострічки «позбавлені авторського почерку, індивідуального стилю й стилістичних пошуків <...> зазвичай відносять до „масової продукції” — саме вона зазвичай викликає вогонь критики або ж замовчується»³.

Було б помилково шукати витоки авторського кіно в одній окремій країні, у певний визначений відрізок часу, як, приміром, можна вчинити стосовно мистецьких течій чи напрямів, хоч відомо, що підвалини теорії авторського кіно були закладені французьким кінотеоретиком А. Базеном у середині ХХ ст. Ознаки авторства може мати в собі кінематограф будь-якої країни й не виключає взаємовплив різних авторських моделей. При цьому в суспільстві у певний час повинні скластись відповідні умови (не завжди сприятливі) для формування і розвитку своєрідної моделі свободи авторського самовиявлення, які стимулювали б реалізацію яскравих індивідуальностей, що іноді має характер протесту. Так С. Ніл у статті «Арт-сінема як мистецтво» зазначає: «Хоч кіноіндустрія у Франції зазнала краху під час війни, саме воєнний період може розглядатися як перший прояв інтелектуальної зацікавленості в кіно»⁴. Ці обставини давали неабиякий поштовх, провокували митців, й зокрема кінематографістів, протиставляти тогочасним традиційним мистецтвам, на переконання С. Комарова, «свободу творчості, право на існування індивідуального мистецтва»⁵.

Слід відзначити, що, на думку академіка В. Скуратівського, вся «”звукова” історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей: голлівудського кіно, кіно тоталітарного, кіно “третього світу”, кіно авторського»⁶. При цьому вчений вказує, що «сам термін “авторське кіно” <...> містить рефлекс на новоєвропейське уявлення про автора як абсолютного суб’єкта художнього процесу»⁷, котрий, на наш погляд, одночасно постає в кількох іпостасях: організатором і суб’єктом дії, реальною особою з «певної долею, біографією, комплексом індивідуальних рис» <...> який «присутній в його

творінні як єдиному цілому й іманентний твору», «локалізований в художньому тексті» і прагне до «зображення <...> самого себе». Крім того, автор у кіно певним чином представляє і висвітлює буття і його явища, осмислює і оцінює їх, проявляючи себе як суб’єкт художньої діяльності»⁸.

Розквіт у 50-60-х роках минулого століття європейського авторського кіно й водночас загострення суперечок навколо проблеми авторства слід пов’язувати з творчою діяльністю майстрів французької «Нової хвилі», зокрема А. Базена, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Е. Ромера, К. Шаброля, Ж. Ріветта. Показово, що «А. Базен активно підтримував інтелектуальне кіно, яке виявилось початком авторського кінематографа, розглядав його як творчість, що акцентує особисті переживання і власне ставлення до світу режисера», — пише Г. Чміль. — Однак першим на стежку авторського кіно ступив Р. Росселіні, створивши фільм «”Франциск, менестрель божий”», де, відмовившись від зображення конкретного суспільства, намалював свій, вигаданий, світ, до того ж дуже правдоподібно»⁹. Тож ідеться про витоки авторства в італійському кіно саме в неореалізмі, в основі котрого «лежали глибокі, вистраждані політичні, соціальні і моральні ідеї й почуття, що надавало йому широкого справді національного і народного характеру»¹⁰.

Витоки українського авторського кінематографа слід шукати у неповторній і неоднозначній творчості О. П. Довженка, котрий ніколи не «відмінював» колективний характер творчості й прагнув працювати із «своїм» оператором, художником, акторами, в співдружності з котрими й народжувалися найбільш яскраві в авторському відношенні фільми»¹¹. Однак говорити про кінематографічну модель авторства як про культурно-мистецький феномен слід у контексті українського поетичного кіно. Відзначимо, що поняття «поетичний фільм» народилось у 20-ті роки ХХ ст. 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»¹². 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 універсуму, 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»¹³.

Попри візуальну несхожість фільмів представників неореалізму й творів режисерів поетичного кіно, у цій статті ми здійснимо спробу дослідити їх ідейно-тематичну співзвучність, виявити вплив італійської моделі авторства на українську, а також окреслити актуальну тематику й можливі шляхи розвитку сучасного вітчизняного авторського кіно.

На початку 60-х років ХХ ст. молоді тоді С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика помітили у кіномистецтві, а особливо українському, більшу, ніж хоч коли б то було, можливість і гостру потребу виразити власну авторську позицію. «Стати автором, — на думку С. Пензіна, — означає насамперед відмовитися знімати фільми за поточним методом про що завгодно, лише б не простоювати. Автор-кінематографіст намагається розповідати про те, що він переживає і відчуває сам і що потрібно з його точки зору усім людям»¹⁴. Вже в зрілому віці, в одному з інтерв'ю Ю. Ілленко іронічно зазначатиме: «Авторський кінематограф — це знайдений кінотеоретиками мистецтвознавчий образ, що існує, бентежить і нібито окреслює досить-таки хитку проблему. І ця знахідка, як на мене, не є творчістю науковою, а лише художньою. Авторське ж кіно — це будь-який вияв індивідуальності, її особистий внесок у створення, скажімо, фільму. Це вже, без сумніву, авторство»¹⁵.

Авторська режисура — не лише професія, а й доля, на яку слід добре попрацювати. Свого часу Л. Вісконті зазначав: «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 річ»¹⁶. А тому ще тоді, в 1960-х, молоді українські режисери глибоко розуміли необхідність увібрати в себе все те найкраще, що таїло в собі кіномистецтво (і передусім національне), щоби згодом виплеснути на екран дивний, іноді складний для сприйняття, але свій, авторський, фільм, в якому можна було б «творити власний художній світ <...>, власну неповторну кіномову»¹⁷.

Нині з впевненістю можна говорити, що український поетичний кінематограф (котрий має усі ознаки авторського) 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 опору державній політиці й ідеології у сфері культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції. У праці «Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ

століття» Ю. Сабашадаш 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»¹⁸. Цей напрям не оминув і авторську творчість українських кінематографістів. Л. Брюховецька у статті «Прорив до вічного», характеризуючи український поетичний кінематограф, пише: «Це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України — русифікації) та іншим нівеляційним процесам»¹⁹. Тож в обох випадках слід говорити «про протиборство світоглядів, ідей, філософій, зрештою, — про боротьбу ідеологій, про боротьбу політичну»²⁰. Однак важливим видається нам і той факт, що, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», і поетичний кінематограф, і неореалізм виходять у царину політичного²¹. Крім того, представники української моделі авторського кіно, як і режисери-неореалісти, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули відшукати і представити таку систему художніх образів, яка давала б можливість проникати в причини явищ, встановлювати їхній взаємозв'язок, розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. Сьогодні маємо усі підстави вкотре констатувати, що у кінострічках С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики національним «є саме ество, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль»²² й не є самоціллю. В свою чергу Г. Богемський у статті «Судьби неореалізму» ставить слушне запитання: «Якими ж були витoki нового, післявоєнного, італійського кіно — неореалізму? Передовсім — національні»²³.

Аналізуючи фільм «Тіні забутих предків», В. Скуратівський, вказує: «Слід було шукати інший матеріал. Іншу культуру. Інший вік. Так режисерське око і зупинилося на гуцульському всесвіті — у найпізніших і найостанніших його сплесках. І зненацька всі зусилля, всі художницькі інтенції <...> зімкнулися у певній шаленій діалектичній цілісності, естетично найдовершенішому їхньому синтезі»²⁴. З певною мірою обережності так само можна було б 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'яз-

ково включає «зв'язок з певною територією»²⁵. Важливим був потужний, помножений на талант, внутрішній потенціал якнайповнішої реалізації «Я» як унікальної триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Тож як і неореалісти, що вивели на екран просту, незахищену людину в кінострічках «Рим — відкрите місто», «Земля дрижить», «Викрадачі велосипедів», «Гіркий рис» та інших й «мовили про її життя, зіткнення з ворожим їй, несправедливим і жорстоким суспільством»²⁶, українські кіноавтори обрали героями своїх ранніх фільмів персонажів «з народу» — зубожілих гуцулів (попри існування, чи то засилля, на радянських екранах знедолених персонажів). «У нас нічого немає, окрім рук», — із смутком мовить Антоніо Валастро, герой фільму Л. Вісконті «Земля дрижить». Антоніо Річі (з «Викрадачі велосипедів» В. де Сіка), винаймаючись на роботу, також має лише працьовиті руки та хіба що старенький велосипед, відсутність якого унеможливує хоч якийсь заробіток. У тяжкій безпросвітній праці на рисових плантаціях минають молоді літа Франчески і Сільвани (у кінострічці «Гіркий рис» Д. де Сантіса). Наймитусь й бідує Іван Палійчук з «Тіней забутих предків» С. Параджанова, а у фільмі Л. Осики «Камінний хрест» кожну грудку клаптика кам'янистої землі зрошує потом і обробляє своїми натрудженими руками Іван Дідух, сподіваючись нагодувати велику родину. Лише свої мозолясті руки продають на ярмарку старші сини старого Дзвонаря (з «Білого птаха...») Ю. Ілленка). Однак представники української моделі авторського кіно, на відміну від Р. Росселіні, Л. Вісконті, В. де Сіки, Д. де Сантіса, розвивають сюжет «не на зображенні долі покоління, не в аналізі історії з її подієвістю»²⁷, а передовсім як шлях морально-етичних шукань героїв. У праці «Сергій Параджанов. Тексти і контексти» С. Тримбач акцентує увагу на тому, що «покоління “шістдесятників” відкрило для себе й світу — неоднозначність народного Буття, в якому спостерігається схильність до тотального контролю за поведінкою особистості. Власне, про це, зокрема й знамениті параджанівські “Тіні забутих предків”: колектив висуває жорсткі вимоги до людини й карає за їх невиконання»²⁸. При цьому відзначимо, що українські режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя»²⁹, не розглядали індивідуальну психологію саму по собі, але завжди намагалися розкрити через неї епоху, бо ж «найглибший поетичний образ саме той, що має не одне пояснення, а може бути без краю поглиблений все далі»³⁰. Тож

прихід С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики до авторського кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їх жагуче бажанням розвідати, розкрити і оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва у зображенні людини, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення»³¹, що дав би можливість би сміливо «подолати мистецькі бар'єри й перейти від кола поточних життєвих проблем і явищ у коло так званих вічних, загальнолюдських проблем»³².

Попри несхожу візуальну культуру й тяжіння представників поетичного кіно до ускладненої образності й символізму, в їхніх фільмах (як і 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, чий справді народний суто римський талант, темперамент, характери, володіння римським діалектом допомогли їм органічно влитися в ансамбль непрофесіоналів, посилити їх гру своєю майстерністю і досвідом»³³. У кінострічці «Земля дрижить» Л. Вісконті «замість професійних акторів <...> знімалися жителі містечка: рибалки, дівчата, наймити <...> Для вираження своїх почуттів — протесту, болю, надії — вони користуються своєю мовою, мовою бідняків — сицилійським діалектом»³⁴. У роботі того режисера «Найвродливіша» ролі виконують «справжні члени знімальної групи» — співробітники Вісконті. Вони «грають самих себе в пропонованих обставинах»³⁵.

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 слова³⁶. Зокрема А. Пашенко відзначає, що в кінострічках поетичного кіно «принциповим стає максимальне зближення екранного образу зі зображуваним. Це досягається зокрема залученням до роботи над фільмом справжніх селян. При створенні «Тіней» гуцули консультували режисера. Їхня участь набуває статусу своєрідної легендарної історії, посівши міцні позиції у кінознавстві, зокрема як підтвердження «правдивості» тексту, рис документальності у ньому»³⁷.

Такий особистісний підхід до реалізації авторського задуму італійських і 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 взаємозв'язок «Людина і Світ», «Людина й Історія». Адже, незважаючи на різні драматургічні й режисерські прийоми в змалюванні національних образів-характерів, основним мотивом творчості представників неореалізму і поетичного кіно фактично є утвердження гуманістичних підходів до людської долі, дослідження тяжкого, але власного вибору людиною свого вистражданого життєвого шляху. Такий не випадковий «вибір нерозривно пов'язаний із переживаннями, болем, розпачем, стражданнями, божевіллям, моментами осяяння, внутрішньої боротьби — з усім тим, що характеризує внутрішній світ людини»³⁸. Оскільки, незважаючи на «творчу самотність кожного з авторів, загальною рисою мистецтва авторського жанру є орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на <...> усвідомлення героями самовтрат, неприкаяності й самотності людини, трагізму богозоставленості — у цьому суть авторського кінематографа»,³⁹ що, проте, не виключало його життєствердного характеру.

Нині можемо констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролися на державному й особистісному рівні, як це випало на долю неореалізму в Італії чи поетичного кінематографа в Україні. До того ж «разом з ідейними й художніми супротивниками неореалізму його намагалися поховати заживо й деякі його друзі»⁴⁰. Однак показовим є і той факт, «що коли через низку причин в середині 50-х років настає криза в неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план»⁴¹.

Спостерігаючи доволі сумну ситуацію світоглядної кризи в сучасному українському кіномистецтві, пов'язану передовсім з цілеспрямованою державною політикою руйнації національної кіновиробничої галузі, слід відзначити, що невтішний економічний стан вітчизняного кіно й певна деморалізація кіномитців сприяли сплескові авторської творчості, загартуванню та прориву молодих митців у міжнародний мистецький простір, уможливило для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів — працювати далі»⁴². Ймовірно причиною тому, на думку І. Зубавіної, є те, що, «втративши продуктивність у перетворенні соціального часопростору, кінематограф наблизився до суб'єктивності, почав заглиблюватися у часопросторовість внутрішнього світу людини, передаючи суб'єктивний погляд на світ»⁴³. Сказане вище підштовхує до запитання: які точки перетину еднають кінематограф режисерів-авто-

рів минулого століття з сучасними моделями авторського кіно? Вочевидь, бажання кіномайстрів вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначення людини, а й їх активне прагнення втілити власні міркування, суб'єктивні погляди на світ у такі кінематографічні твори, в котрих живі автентичні образи сповідують і захищають загальнолюдські цінності, за будь-яких обставин намагаються відстояти суспільні інтереси. Молоді українські режисери (зокрема М. Слабошпицький, В. Васянович, М. Врода, І. Стрембіцький інші) реалізуючись у царині неігрового кіно або ж виявляючи схильність до документальної кінообразності в ігровому, намагаються показати справжнє непривабливе обличчя України. У своїх фільмах митці презентують зовсім не ту країну, яка мала б славитися (чи то хизуватися) природними та етнічними особливостями, історико-культурними пам'ятками, творами мистецтва, видатними поетами, художниками, унікальними традиціями. В українських авторських фільмах герої не танцюють гопак і не співають хором у вишиванках, не зображують бравих запорізьких козаків, вкотре клішуючи образи українців. Роботи вказаних вище авторів, як і майстрів італійського неореалізму, є своєрідним «режисерським бунтом» (вислів М. Слабошпицького) і свідомо фільмуються на непримітних, поруйнованих безгосподарністю окраїнах міст і селищ, в злидених помешканнях пересічних громадян України. Так, у фільмі «Подорожні», презентуючи коротку й жорстоку оповідь про жахливі умови принизливого існування пацієнтів психоневрологічного диспансеру, І. Стрембіцький відкрито демонструє свою громадянську позицію, сміливо оголює проблему соціального захисту неповноцінних людей, перетворених суспільством на ізгоїв. Апелюючи до свідомості глядачів і жорстко критикуючи систему, що ігнорує «інших», режисер майстерно занурює кінематографічну тканину в повсякденну реальність, тонко маскує перетини між непримітною дійсністю й екранним її віддзеркаленням.

Сміливо уникає природного прагнення художника формувати привабливий позитивний імідж своєї держави і М. Врода. У кінострічці «Равлики» мисткиня представляє правдиве, без новомодних шат, дослідження пошуків українськими хлопцями й дівчатами свого місця у фактично ворожому їм світі. Залучаючи до зйомок непрофесійних акторів, молода режисерка підносить до суспільної значимості проблему буттєвої безвиході провінційної української молоді, безперспективності студентства, неможливість

знайти роботу, залишитись в омріяній професії. Прагнучи вести діалог співтворчості з глядачем, передовсім молодим, переймаючись його шуканнями, М. Врода зазначає: «Бути авторкою і відчувати свою приналежність до країни, відчувати, хто ти і звідки, можна лише, якщо країна йде своїм шляхом»⁴⁴.

Активно працює як кіноавтор і М. Слабошпицький, фільми якого є своєрідною рефлексією численних больових проблем сучасного українського суспільства. В досить складних для сприйняття стрічках («Глухота», «Ядерні відходи», «Плем'я», котрі є чи не рекордсменами міжнародних фестивальних нагород) режисер зміг відчути й відобразити не лише те, чим переймається особисто й що цікаво західному суспільству, а й те, що болить українським громадянам.

Незважаючи на неоднозначне ставлення співвітчизників (аж до повного неприйняття) до знакового, на наш погляд, фільму «Плем'я», режисер не соромиться представляти свій кінодоробок на суд міжнародної громадськості, голосно (попри екранну німоту) звертаючись по допомогу. Досліджуючи стосунки глухонімих підлітків і їх «наставників» в інтернаті та поза його межами, митець фактично презентує модель сучасного деморалізованого українського суспільства. Розділяючи й переживаючи трагедію рідного народу, з якою йому не впоратися самому, М. Слабошпицький виводить на екран непримітного, самотнього й на перший погляд розгубленого юного героя, котрий, здається, переймається лише власними переживаннями. Однак саме йому постановник доручає, нехай надто жорстоко, але діяти, нищачи зло й несправедливість в тому світі, де він змушений виживати. Оповідючи трагічну історію без жодного слова (лише мовою жестів), автор у такий спосіб навмисне уникає повчальності у висвітленні животрепетних проблем української нації, нещадно оплутаної корупційними схемами й такої, що в переважній більшості все ще живе у страху невідворотного покарання. Прагнучи захистити передовсім молоде покоління, котрому годі коритись і «мовчати», якому час обирати (а не лише приймати) справжнього лідера, режисер не лише стверджує особисте й прискіпливе ставлення до дійсності, але небайдужий до того, яку роль в соціумі відіграватиме його фільм, котрий, попри зовнішню жорстокість, проникнутий, однак, саме гуманістичними ідеями.

Тож чи можемо ми говорити, що й донині у ХХІ ст. українське авторське кіно, хоча б опосередковано, відчуває на собі вплив неореалістичних

фільмів минулого століття? Попри заперечення можливих опонентів, спробуємо відповісти ствердно. Оскільки сучасні українські режисери-автори, демонструючи дивовижну стійкість (ось де по-справжньому виявляється режисерський характер), чинять неймовірний опір «національній ідеології», знімаючи кіно не завдяки, а всупереч. Однак, на відміну від італійських майстрів, молоді кіногенерація України тривалий час протистоїть недалекоглядній державній політиці цілковитого ігнорування кінематографічної галузі. Долаючи численні фінансові, технологічні й чиновницькі перепони, ведучи нерівну боротьбу за право морально-етичного виховання глядача, українські кіноавтори шукають, на жаль, обхідні шляхи донесення до мислячої публіки чесних, небайдужих до проблем як своєї країни, народу, так і «маленької людини», фільмів, що відстоюють загальнолюдські цінності, утверджують національні пріоритети.

¹ Ефимов Э. М. Искусство экрана: истоки и перспективы / Э. М. Ефимов. — М. : Искусство. — 1983. — 253 с.

² Зайцева Л. Авторский фильм — замысел / Л. Зайцева // Вопросы теории и истории кино : сб. науч. трудов. — М., 1976. — С. 3–25.

³ Орлов А. Движение стиля / А. Орлов // Искусство кино. — 1986. — № 11. — С. 72–81.

⁴ Нил Стив. Арт-синема как индустрия / Стив Нил // Логос. — 2002. — № 5–6 (35). — С. 1–30.

⁵ Комаров С. В. История зарубежного кино / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

⁶ Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. — К. : КМЦ Поезія. — 1997. — Ч. 1. — 224 с.

⁷ Там само. — С. 15.

⁸ Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко, Т. Цимбалюк. — К. : Довіра, 2007. — 478 с.

⁹ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : зб. ст. — К. : СПД Кравчук В. К., 2003. — Вип. 3. — С. 341–349.

¹⁰ Богемський Г. Судьбы неореализма / Г. Богемский // Кино Италии : Неореализм. — М. : Искусство, 1989. — С. 5–51.

¹¹ Зайцева Л. Авторский фильм — замысел / Л. Зайцева // Вопросы теории и истории кино : сб. науч. трудов. — М., 1976. — С. 3.

¹² Там само. — С. 5.

¹³ Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л. І. Брюховецька. — Київ : Мистецтво, 1989. — 176 с.

¹⁴ Пензин С. М. Кино в системе искусств : проблема автора и героя / С. М. Пензин. — Воронеж. : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1984. — 188 с.

¹⁵ Погребняк Г. Автор у кіно, хто він? / Г. Погребняк // Культура і життя. — 1993. — № 4. — 30 січня. — С. 7.

- ¹⁶ Висконти Л. Статті. Свідетельства. Выказывания / Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. — М. : Искусство, 1986. — 302 с.
- ¹⁷ Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л. І. Брюховецька. — Київ : Мистецтво, 1989. — С. 58.
- ¹⁸ Сабадаш Ю. С. Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ століття / Ю. С. Сабадаш // Гуманітарний часопис. — 2007. — №1. — С.25–32.
- ¹⁹ Брюховецька Л. Прорив до вічного [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. — 2008. — № 5. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=814.
- ²⁰ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 9.
- ²¹ Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — №2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337.
- ²² Дзюба І. День пошуку / І. Дзюба // Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей / Упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 15–24.
- ²³ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 9.
- ²⁴ Скурагівський В. Тіні забутих фільмів / В. Скурагівський // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей ; упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 36–47.
- ²⁵ Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А.Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — № 2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337.
- ²⁶ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 5.
- ²⁷ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : зб. ст. — К. : СПД Кравчук В. К., 2003. — Вип. 3. — С. 341.
- ²⁸ Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти / С. Тримбач // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 269–291.
- ²⁹ Дзюба І. День пошуку. — С. 19.
- ³⁰ Мельників Р. Майк Йогансен : ландшафти трансформацій / Р. Мельників. — К. : Смолоскип, 2000. — 156 с.
- ³¹ Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості // Збір. тв. : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1986. — Т. 31. — С. 211–238.
- ³² Фомин В. От человека к «человеческому фактору» / В. Фомин // Искусство кино. — 1989. — № 4. — С. 44–48.
- ³³ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 19.
- ³⁴ Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф / Л. Козлов. — М., 1987. — 128 с.
- ³⁵ Там само. — С. 27–28.
- ³⁶ Брюховецька Л. «Тіні забутих предків» як художній маніфест / Л. Брюховецька // Екранний світ Сергія Параджанова : зб. статей ; упор. Ю. Морозов. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. — С. 25–35.
- ³⁷ Пашенко А. Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пашенко // Кіно-Театр. — 2012. — № 2. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php.id=1337
- ³⁸ Силенко Т. Вибір життєвого шляху як один з провідних мотивів творчості Ю. Ілленка / Т. Силенко // Кіно-Театр. — 2010. — № 6 (92). — С. 10 — 11.
- ³⁹ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової . — С. 242.
- ⁴⁰ Богемский Г. Судьбы неореализма... — С. 37.
- ⁴¹ Сабадаш Ю. С. Гуманізм та антигуманізм в Італії кінця ХІХ — початку ХХ століття / Ю. С. Сабадаш // Гуманітарний часопис. — 2007. — № 1. — С. 32.
- ⁴² Роднянський О. Три вектори / О. Роднянський // КІНО-КОЛО. — 1997. — № 1. — С. 21–22.
- ⁴³ Зубавіна І. Дигітограф як обшир креативності в сучасній екранній культурі / І. Зубавіна // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. — К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. — № 6. — С. 90–101.
- ⁴⁴ Веснянка О. Лауреатка Канн: Майдан — початок нової країни [Електронний ресурс] / О. Веснянка. — Режим доступу: <http://www.dw.de/17326867>.