

## АВТОРСЬКЕ КІНО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІЇ

*У статті розглянуто феномен авторства в українському кіно, його світоглядні засади, творчі орієнтири. Дослідницею здійснено аналіз інтерпретації авторами-документалістами сутнісних характеристик понять «особистість», «духовність», «духовні цінності», «самовиховання» «самореалізація», «самопожертва», «милосердя», визначено особливу роль авторського кіно в духовному відродженні сучасного суспільства.*

**Ключові слова:** авторський кінематограф, режисерські засоби, духовність.

*В статье рассмотрен феномен авторства в украинском кино, его мировоззренческие принципы, творческие ориентиры. Исследовательницей осуществлен анализ интерпретации авторами-документалистами сущностных характеристик понятий «личность», «духовность», «духовные ценности», «самовоспитание» «самореализация», «самопожертвование», «милосердие», определена особую роль авторского кино в духовном возрождении современного общества.*

**Ключевые слова:** авторский кинематограф, режиссерские средства, духовность.

*This article deals with the phenomenon of authorship in the Ukrainian cinema, its ideological principles, creative guidance. The researcher analyzed the interpretation of the authors documentary essential characteristics of the concepts of «identity», «spirituality», «spiritual values», «self-realization», «self-sacrifice», «mercy», defined the special role of author cinema in spiritual rebirth of modern society.*

**Keywords:** author's cinema, directing agents, spirituality.

Вивчення досвіду розвинених країн вкотре доводить, що послідовна й цілеспрямована державна політика у сфері культури і мистецтва активно сприяє потужному економічному, соціально-політичному розвитку демократичного суспільства. У сучасних державотворчих процесах щодо формування цілісного духовного простору, утвердження морально-етичних цінностей, реконструкції національної свідомості й виховання патріотизму роль культури й, зокрема кіно, як її важливої складової, незаперечна. На думку ж М. Бердяєва, «від демократизації культура всюди знижується у своїй якості і у своїй цінності, вона робиться дешевою, доступною, ширше розлитаю, кориснішою і комфортабельнішою, але й більш пласкою, зниженою у своїй якості, непривабливою» [4, 136].

Відомо, що саме кіномистецтво, зокрема авторське, справляє найпотужніший вплив на формування духовних ідеалів суспільства, а в кожній розвиненій державі є надзвичайно дієвим засобом

ідеологічного впливу, оскільки обіймає значний обшир соціокультурного простору. «Кінофільм належить ідеологічній боротьбі, культурі, мистецтву своєї епохи, — зазначає Ю. Лотман. — В цьому відношенні він пов'язаний з численними сторонами життя, котрі як для історика, так і для сучасника деколи виявляються більш суттєвими, аніж власне естетичні проблеми» [17, 116]. Крім того, в кіно зі специфічною своєрідністю можуть бути представлені ментальні й національні ознаки певного народу, держави, що їх слід репрезентувати за межами країни. При цьому кращі здобутки українських кіномитців широко відомі у світі, оскільки національний кінематограф або ж будь-яка його авторська модель — як своєрідне світобачення митця й специфічний спосіб відтворення дійсності в усьому її розмаїтті — за сприятливих умов (передовсім вдумливої державної підтримки) може виступати тим важливим засобом духовного ренесансу, тим мистецьким феноменом, в котрому найбільш повно відображається як духовна

спадщина народу, так і творчість молодого покоління, що утверджує загальнолюдські цінності. В свою чергу саме духовні цінності, «функціонуючи як специфічні сенсоутворюючі джерела існування людини та будучи серцевиною механізму самоорганізації безпеки суспільства, набувають значення важливого чинника соціально-політичної стабільності держави та стають провідними критеріями її сталого розвитку» [24, 105].

Попри кризовий стан вітчизняної кіногалузі, кінематографісти України не уникають можливостей представити країну або конкретного митця-автора у кіносвіті (а саме на міжнародному кінофестивалі), побачити своє відображення в його очах, «зрозуміти за кого тебе приймають, утвердитись або отримати ляпаса...» [18, 5]. Саме у такий спосіб кіномитці можуть скласти об'єктивне уявлення як про технічний, так і духовний рівень українського кінематографа, найважливішими атрибутами котрого мають виступати «свобода, віра, надія, любов, істина, справедливість, гуманність, моральність» [6, 105].

Головною прикметою сучасних міжнародних фестивалів є не лише поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а й підсилення авторського начала в режисурі. Однак як таких кінофорумів авторських фільмів у світі не існує, оскільки режисер-автор — це передовсім самотність індивідуальність (яких априорі не може бути багато) з певною світоглядною позицією, що активно виявляється у творі. Демонструючи високий професіоналізм і неповторну мову самовираження, кіноавтор виявляє й заявляє про себе у міжнародному фестивальному просторі як постать з унікальним внутрішнім світом, що є носієм певного менталітету, національних ознак, соціальних установок, політичних поглядів, релігійних вірувань. При цьому, на думку О. Йоселіані, одного з найпопулярніших кіноавторів, «кінематограф може бути тільки авторським і ніяким іншим. Інший помирає і швидко забувається» [15, 46].

Наведені вище міркування не виключають той очевидний факт, що саме фестивалі дають можливість відкривати громадськості нові імена кіноавторів, часом і фестивальна тематика, мистецька спрямованість сприяє презентації найкращих зразків авторського кіно. Таким, приміром, є організований в Україні міжнародний кінофестиваль «Покров», націлений як на об'єднання православного люду, так і глядачів різноманітних поглядів і віросповідань. Названий кінофорум представляє широкому глядацькому загалу цікаве

просвітницьке й, зокрема, авторське кіно, що не підлаштовується під аудиторію, але без надмірної повчальності пропагує добро, любов, милосердя, віру в людину, тим самим плекаючи й оберігаючи духовні цінності. Тож метою нашого дослідження є визначення ролі авторського кіно у духовному відродженні суспільства, оскільки митець, вивіряючи думки й вчинки своїх героїв з певним морально-естетичним ідеалом, з совістю, з духом і сам має духовно розвиватися.

Примітним явищем зазначеного фестивалю стала короткометражна документальна стрічка «Місто гріха» режисера-початківця В. Білого. Незважаючи на те, що представлена робота має навчальний формат, кінокартина одночасно звернена до всіх і кожного, але чи зацікавить вона глядацький загал? Адже фільми «можуть бути адресовані не лише широкому колу публіки, а й глядачам, що перебувають на досить високому рівні інтелектуального розвитку. До того ж подібні твори повинні і спроможні кількісно примножувати інтелектуальну аудиторію — в цьому їх необхідна і прекрасна просвітницька місія» [16,51].

У сучасному глобалізованому світі кожна людина сповідує свої ідеали, формує ціннісні орієнтації, що мотивують її думки, поведінку, вчинки. На жаль, у нинішнього суспільства більше захоплення викликає згубна пристрасть до індустрії дозвілля й розваг (того ж таки Лас-Вегасу), аніж пошук істинного, справжнього, духовного в людському бутті шляхом самоочищення. А тому вихід на екрани якісного кіно, яке відкрито пропагує щире прагнення людини до блага, що передбачає пошуки добра, істини, гармонії, ще не гарантує йому значну глядацьку аудиторію.

Виявляючи невідомий інтерес до таких понять, як самовиховання, самовдосконалення, самореалізація особистості, патріотизм, молодий митець досліджує характер головного героя фільму «Місто гріха» — Віктора Кочмара, котрий в напруженій щоденній праці невтомно прагне жити в гармонії з самим собою і світом. Священнослужитель з одеського села, проповідуючи у досить незвичний спосіб християнські цінності, їде до Лас-Вегасу представляти свою Батьківщину, котра «як образ рідної природи, рідний мелос, ритміка, колористика і символіка є важливим підґрунтям етнічної самоідентифікації» [7, 90].

Автор фільмує п'ятиразового чемпіона України, чотириразового чемпіона Європи, абсолютного чемпіона Євразії з пауерліфтингу в його свідомій цілеспрямованій діяльності, орієнтова-

ній на «удосконалення власних якостей відповідно до власних ціннісних уявлень та соціальних орієнтацій, що склались під впливом умов життя» [22, 334], в момент боротьби і перемоги — здобуття золотої медалі на чемпіонаті світу в Лас-Вегасі. Важливо, що герой стрічки не прагне афішувати свої патріотичні почуття, однак зрозуміло, що на підсвідомому рівні патріотизм для нього «те ж саме, що віра у релігію» [7, 90].

Оповідючи про українського богатиря, режисер легко й невимушено демонструє живе спілкування душі з душею, оскільки вважає, що кожна людина обов'язково повинна щось зростити в душі, тим самим доводячи неможливість існування духовно розвиненого негідника або ж, навпаки, праведника, котрий нехтує духовними цінностями. При цьому митець-початківець обирає доволі поширену, але виправдану авторську стратегію, що виявляється у відсутності «словесного коментаря <...> і відкриває інший, значно цікавіший простір для функціонування мови — простір не-свідомого, коли автор стає в позицію стихійного психоаналітика» [5, 6]. Користуючись досить скупими виразними засобами, режисер-автор із захопленням і водночас переконливо розповідає про успішну людину, позитивне враження від якої зростає від показу доцільного використання нею сили й поєднання, здавалось би, несумісних речей — духовного сану й професійних занять спортом, що активно пропагуються ним серед молоді.

Незважаючи на обмежений формат стрічки, авторіві-початківцю вдається навдивовижу глибоко зануритись у проблему самореалізації особистості, уточнити її суспільну значимість, розкрити сенс, що вкладає в неї головний герой, з'ясувати, яку він переслідує остаточну мету, докладаючи вольових зусиль, котрим можна позаздрити. Потенціал фізичного виховання цікавить режисера В. Білого як внутрішня потреба індивіда до самовдосконалення, що може допомагати й водночас заважати розвиватися йому духовно, тому й виводить на екран героя не спортсмена і не священнослужителя, а людину, яка, досягнувши успіху, живе в гармонії з собою і навколишнім світом і поява її в кадрі несе радість.

Важливо відзначити, що автор і герой, не приховуючи власних уподобань, демонструють мало не ідеальну тілесну красу, подаючи тим самим приклад для підростаючого покоління. Пропагуючи у фільмі здоровий спосіб життя як єдність фізичного і духовного, режисер-початківець прагне переконати глядача, що сила зображеної на екрані людини зосереджена не у могутньо-

му тренуваному тілі, а в тому, яка її моральна й соціальна зорієнтованість, які цінності вона проповідує, в чому вбачає сенс життя, як ставиться до сім'ї, оточення, до самої себе, у який спосіб здійснює духовно-практичне освоєння світу. Адже загальновідомо, що в будь-яких зовнішніх чинниках впливу на людське тіло, свідомість, почуття ще не слід вбачати дієві механізми духовного розвитку особистості, бо ж насправді останні зосереджені в її добрій волі, щоденних помислах, словах, позитивних вчинках, що не можуть бути одноразовою акцією.

Молодий кіноавтор із захопленням фіксує у фільмі «Місто гріха» унікальну здатність людської душі вчасно дякувати за все, що з нею відбувається, не тому що сподівається на диво, а в силу особливостей виховання, вміння 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 духовних знань, активно пізнає себе і творчо освоює світ, неодмінно віднайде істину, досягне гармонії, що виступає «домінантою у системі ціннісних орієнтацій» [21, 48].

Розмірковуючи над суттю поняття «герой», слід вказати на ту характерну особливість, що тривалий час дає підстави для численних суперечок як у системі суспільно-історичних відносин, так і в мистецькому середовищі. Тією особливістю є позиціонування, чи навпаки, позитивного героя з моральним ідеалом, що виступає найдосконалішим, безумовним, універсальним зразком такої особистості, яка володіє всіма чеснотами, кожна з яких максимально досконала. Загальновідомо, що моральний ідеал тлумачиться як орієнтир «для самовдосконалення особистості, завдяки йому людина оцінює поведінку інших людей. Прагнучи самовдосконаливатись, особистість не може обійтись без морального ідеалу, який допомагає їй орієнтуватись у світі моральних цінностей, обирати оптимальну лінію поведінки, життєву позицію» [10, 33].

До пошуків такого собі естетично досконалого, однак позбавленого будь-яких моральних чеснот «героя», тривалий час вдавалися телевізійники, презентуючи великобюджетні супер-шоу, кальковані з іноземних (штибу «Останній герой» або «Ігри патріотів»), звісно, призначених для необтяжених інтелектом глядачів. Нині з полегшенням можемо констатувати, що час нафаршированих (під зав'язку) рекламою шоу типу «Останній герой», на щастя (чи горе), минув. Однак со-

годні телевізійним компаніям має бути соромно, що стільки часу було марно витрачено на демонстрацію глядачам суцільних ефірних дурниць, де учасникам пропонувалося (зазвичай таким собі «зіркам», що вийшли у «тираж» і відчували спад до себе скандального інтересу шанувальників) опинитись на нібито Богом забутих островах чи в малозвіданих точках Землі і розпочати під прицілом телевізійних камер, опікою знімальної групи нікому не потрібне (окрім хіба що продюсерів та рекламодавців проекту) виживання «а ля Робінзон Крузо». Героїзм перебування в «безлюдних» місцях полягав зазвичай у виконанні учасниками нікчемних, але таких, що вимагали певної затрати фізичних сил (чи скоріш акторських здібностей?) завдань. Це потрібно було для того, щоб з'ясувати, у кого ж такі є задатки «героя». Для цього учасникам-героям слід було обов'язково борсатися чи кидатися багнукою; котити вгору велетенський камінь чи кулю; бігти з важкою бридкою слизькою (на вибір) ношею невідомо куди й навіщо; здобувати якусь «життєво важливу» річ там, де кишать плазуни, комахи; рятувати «товариша» (а насправді, власного командного ворога) з чергової пастки: сітки, криниці, болота, провалля тощо, щоб назавтра з радістю, масковою слізми «розпачу», викинути його з команди, очікуючи незабаром на бажані лаври героя, а ще обов'язково влаштовувати показові піар-істерики, сутички, тобто такі собі «зіркування».

Нічим не кращим з точки зору суті поняття «героїзм» і «патріотизм» виглядав свого часу і телепроект «Ігри патріотів», котрий, з огляду на сучасні події в Україні, нічого спільного з поняттям патріотизму не мав. Учасникам (до того ж, за тисячі кілометрів від Батьківщини) слід було долати слизькі, мокрі нестійкі перешкоди, пливти, мокнути, падати, вибивати собі або супротивникові зуби, у будь-який спосіб калічити тіла (добре, що хоч голови у шоломах) і тішити душу гордим гаслом: «Я патріот».

Звісно, телебаченню потрібно було заповнити ефір такими собі шоу, й благо час їх на українському телебаченні відійшов у минуле. Але до чого тут героїзм чи патріотизм, запитаємо ми сьогодні? А може, героїв та патріотів ще кілька років тому таки справді необхідно було змусити виживати і закинути їх в екстремальні умови української реальності, приміром, на справжню війну? Їм зовсім не обов'язково летіти кудись на край світу, щоб відчувати «екстрим» виживання. Достатньо, прикладом, скористатися «комфортабельними» плацкартними вагонами вітчизняної залізниці, зно-

шеним муніципальним транспортом і опинитись, як годиться, у багатоповерхівці такого собі середньостатистичного південноукраїнського спального району, де десятиріччями водогін дозовано (цівочкою) подає воду й веселий електорат змушений нею постійно запасатися. Героям можна запропонувати вижити й у тих українських селах та селищах, де в XXI столітті вода й досі привізна, а можливість реалізувати своє конституційне право на труд — доля обраних. Ні, краще було б поселити «героїв» та «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, затягнути хоча б на восьмий поверх (і то не 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 і патріотизму варто було би перенести в занедбані парки й зони відпочинку наших співвітчизників, «газони» яких рясно заставлені лакованими авто, а тротуари давно перетворилися в проїжджу частину або ж у приміський електротранспорт, призначений скоріш для перевезення худоби, а не людей. Цікаво було б побачити тоді ще горе-героїв і патріотів зовсім не за тисячі кілометрів у вовтузінні з надокучливими москітами чи екзотичними жуками або рибами, а в боротьбі із руйнацією архітектури міст, вимиранням сіл, забрудненням навколишнього середовища, зрештою, нищенням національної культури.

Комп'ютерна гра «Герої» суть героїзму пропонує вбачати гравцям у захопленні нових територій (як перегукується це з сучасними українськими реаліями!), їх розширенні, збереженні, а ще — знищенні у будь-який спосіб супротивників, які мають таку ж «героїчну» мету.

З огляду на сказане, актуальною мистецькою проблемою, зокрема в авторському кіно, лишається пошук і співвідношення понять герой — моральний ідеал — реальність. На початку третього тисячоліття як ніколи нагальною є потреба показу героя-сучасника, що «не заплутався у своїх сумнівах і ніяк не може обрати свій життєвий шлях, а справжнього героя нашого часу [8, 46]. При цьому художні образи, на відміну від документальних, як втілення морального ідеалу мають певні переваги перед прототипами, оскільки концентрують численні людські чесноти в одній постаті. Важливо, аби автор-режисер прагнув за допомогою кінематографічних засобів виявити сутність морального ідеалу, коли йдеться про визначення міри героїч-

ного в позитивному персонажі, зведеному в культ героя, або ж реальній визначній постаті, якій судилося чи ні потрапити в статус героя.

Чи уявляє себе ідеальною людиною, що обтяжена нескінченим процесом пошуку досконалості й гармонії, архимандрит Лонгін — герой фільму М. Шадріна «Форпост»? Скоріш за все — ні. Йому — єпископові Банченському, вікарію Чернівецької єпархії, героєві України, що всиновив десятки тяжко хворих дітей, на жаль, непотрібних 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 уста 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 олтаря 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. Усвідомлюючи найвищу духовну значимість християнської жертвовності, сорокашестирічний архимандрит Лонгін не вагаючись присвятив власне життя любові до ближнього, служінню найвищим суспільним цінностям. Він безкорисливо допомагає й дарує надію і радість кожному, хто того потребує, активно залучаючи до цього не лише братів і сестер, об'єднаних вірою, а й кожному небайдужу людину, здатну виявити дієве співчуття, милосердя.

Показово, що автор кінострічки, спираючись на власні світоглядні засади, намагається оповідаати не стільки про героя, скільки про долю його підопічних і саме у такий спосіб розкривати істинну суть непересічної людини, яка визначає себе як індивіда, 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 жертвовність» [2, 45]. З цією метою постановник представляє так званий «установчий кадр», котрий вводить глядача у курс майбутніх подій і наступного розвитку сюжету.

Отож у пролозі кінокартини на екрані з'являється дивовижної краси малюк, який, постаючи у творі певним центром психологічного хронотопу (в котрому розкривається певний сутнісний аспект: самооцінка, оцінка інших людей і подій), впевнено обходить усі церковні закутки під час

служби Божої. В 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) 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 в себе плоть і кров кінематографічного образу» [15, 42], М. Шадрін намагається утвердити думку, що творення сучасного світу може обернутися духовною руйнацією, повною деіндивідуалізацією особистості, оскільки повна втрата споконвічного в собі свідчить про загибель індивідуальності. Показово, що у фільмі «Форпост» ідеться про цілком унікальну частину України, місцеві мешканці котрої живуть, дотримуючись виключно румунських традицій й 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» [7, 90]. У способі відображення звичаєвої релігійної культури одного з багатьох тисяч районів України, де мешкають етнічні румуни, задіяні усі сфери й рівні свідомості митця, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності — національної самосвідомості.

В картині світу, представленій на матеріалі справді жертвовного життя Михала 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 кінокамерою, унікальною машиною, котра, трансформуючи простір та час, лише фіксує на плівку деякі елементи реальності, оскільки має «широкі можливості в реальній передачі нереального» [11, 99]. Слід відзначити, що М. Шадрін разом з операторами дуже тонко відчуває кінокамеру як «дивовижний зображальний інструмент <...>, а бути завжди точним технічно і естетично — це велика цінність» [8, 41]. Кінострічка «Форпост» відзначається високою зображальною культурою, про що свідчить не

лише розробка драматургії дії кожного епізоду, а й рідкісної для документального кіно «живописної колористичної драматургії, що ґрунтується на постійній взаємодії колірних образів» [8, 44], що народжують розмаїту естетичну поліфонію. Однак, погодьмось, які б різноманітні виразні можливості не мав кіноапарат, будь-який його віртуозний і витончений рух, котрий зовні має ознаки неупередженості, насправді виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця й організована складним виробничим процесом великого колективу кінематографістів-одномумців.

Фільмуючи «батьківське» спілкування головного героя із дітьми, що довіряють йому свої помисли, таємниці і мрії, кіноавтор розкриває, як через образи, уявлення, переживання, вірування маленька людина мобілізує всі свої сутнісні здатності, прагне осягнути картину багатогранного світу, з'єднати 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, відобразити й спробувати змінити в доступній їм сфері.

Показово, що особливу увагу творці фільму звертають на те, як дітей, котрими опікується архімандрит Лонгін, чи не з віку немовляти виховують і переконують у тому, що в світі немає самотніх людей, їм дають ґрунтовні життєві уроки чуйності й співчуття, їх вчать розуміти, що необхідно бути доброю людиною, нездатною завдати болю чи горя, навіть подумки нашкодити будь-кому. У такий спосіб юним створінням 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, що постають з екрана навдивовижу радісними й закоханими в життя, вади здоров'я ніколи не дадуть змоги стати повноцінним членом 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 через предметно-практичну діяльність світоперетворення, зокрема творчість, яка покликана

відігравати домінуючу роль у відтворенні образу світу. Автор-постановник болісно розмірковує над проблемою самовдосконалення дітей з особливими потребами, що обов'язково позначається на якості їхнього життя (й 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. Адже творчість, вважав І. Кант, передбачена вже самою природою пізнання, оскільки «в творчій уяві присутній момент довільності, спонтанності, вона є корелятом винахідливості. Саме у творчості присутній момент необхідності (споглядання), вона опосередковано пов'язана з ідеями розуму і, відповідно, моральним світом» [13, 114].

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, оскільки до неї вдаються навіть ті герої кінострічки, що в переважно байдужому суспільстві повносправних були б змушені опинитись на задвірках й викликати хіба що жалість чи то навіть огиду. Однак у процесі творення картини світу, котру можна тлумачити як «цілісну систему художньо-образних уявлень про реальну дійсність, обумовлених художньою практикою» [11, 120], задіяні усі сфери й рівні свідомості людини, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми психічної діяльності індивіда — мислення, самосвідомості. До того ж 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 творця.

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, — зображені 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 у кінотворі таку картину світу, яка виразно демонструвала б гармонійність відносин людини з дійсністю й забезпечувала б рівновагу всіх сфер її життєдіяльності, вимагало від постановника реалізації історично конкретної й соціально-детермінованої

системи художньо-документального відображення подій. А тому М. Шадрін надзвичайно точний і прискіпливий у виборі життєвого матеріалу, щирий і відкритий у змалюванні не лише роздумів, мрій, поривань своїх героїв, а й їх численних сумнівів, недоліків, вад. Відрадно, що режисер-автор з цікавістю досліджує кожного героя фільму, як особистість, як неповторну «духовно-біологічну субстанцію» [1, 82], яка, опинившись у певній світоглядній ситуації й використовуючи притаманні лише 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. При цьому в цілісності кінематографічної «тканини фільму поєднуються два погляди. Безмежно прискіпливий — ніби крізь мікроскоп <...>. І одночасно безмірно віддалений. Такий, що вивчає світ з космічних масштабів-буттєвих» [1, 83].

Піднімаючи у фільмі багатомірну проблему людської байдужості, бездушності, облудності, фальші, лицемірства одвічного і непорушного потягу до накопичення матеріального, автор-режисер прагне відшукати й представити таку систему кінематографічних образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати й виявляти певні грані людських почуттів, переживань, характерів, зрештою, соціальних стосунків. Важливим для розуміння авторської позиції є те, що, оповідаючи про дітей сиріт і їх наставника, постановник доводить, виходячи з 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.

Саме такий витончений підхід віднайдемо в роботі М. Шадріна «Форпост», в якій відкрито висловлюється очевидний заклик не просто пізнати й задуматись над зазначеними вище проблемами, а спробувати виправити невітшну ситуацію, докласти чималих зусиль, щоб назавжди викоринити ганебні суспільні вади. Прагнучи привернути увагу й захистити своїх маленьких героїв, кіноавтор утверджує власне ставлення до світу й водночас небайдужий до того, яку морально-виховну роль у соціумі відіграватиме його твір, як впливатиме на глядача? Адже в силу того, що в кінострічці об'єктивується ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття її реципієнтом характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. Таким

чином, незаперечним фактом є те, що будь-який твір є тонкою ланкою, що ніби сплавляє процес творчості митця й емоційне художньо-естетичне сприйняття глядача, читача, слухача. При цьому художнє мислення, приміром, глядача в процесі сприйняття фільму, як правило, солідаризується з творчою уявою режисера.

М. Шадрін — щасливий виняток режисера-автора, кінокартини якого «орієнтовані саме на сприйняття-співтворчість, емоційний відгук у глядача <...> без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця» [23, 247]. У сміливому прагненні змоделювати власний авторський світ й перетворити перегляд свого фільму в акт плідної духовної співтворчості творця і глядача, майстер намагається зародити в аудиторії добрі, позитивні почуття, бо душа режисера «зобов'язана бути не тільки відкритою доброти <...>, але й творити її» [20, 75]. Розмірковуючи над вічними категоріями добра і зла, їх проявами в повсякденному житті, митець за допомогою кінематографічних засобів висловлює своє творче кредо, імовірно, солідаризуючись із фундатором українського авторського кіно О. Довженком, що зазначав: «Я пристрасно мріяв про добро <...> мені здавалось, що я народився для того, щоби принести людям багато добра. Я вірив, що здійсню це в кіно...» [9, 441].

Отож нині до кіносвіту входить нове покоління кінематографістів, яким випадає непроста й відповідальна місія: розгортаючи творчість у третьому тисячолітті, стати на сторожі реанімації незаперечних духовних цінностей. Адже «цілком очевидним є той факт, що стан <...> культури цілком підпадає під поняття кризового явища і потребує кардинальних змін» [19, 40]. Саме молодим кіномитцям належить незаперечне право і неабияка честь пошуку актуальної проблематики, презентації нового патріотично налаштованого й, передовсім, духовно розвиненого героя. Новій генерації кіноавторів випадає амбітний обов'язок сміливого оновлення кіномови, винаходу новітніх технологій у висвітленні власної життєвої позиції й сучасного образу світу, на жаль, позначеного наростаючими темпами «духовної і культурної деградації» [14, 138].

Потужна і впевнена презентація в творчості яскравої індивідуальності, що невтомно самовдосконалюється й, відповідно, самореалізовується (не самомилюється, а виступає активним суб'єктом суспільного життя), і є головною ознакою сучасного авторського кінематографа. Адже, осягаючи життєві явища, кіномитець має пропускати їх крізь власне мистецьке бачення, перетворюючи

«свою душу на концентричне дзеркало, де відбивається цілий світ» [3, 25], і віддзеркалюючи у творі різнорівневу поліфонію стану свідомості як власної, так і масової, виражає свою активну громадянську позицію, в якій би знайшли оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми й імовірні шляхи їх вирішення.

Звісно, такі непрості й досить відповідальні завдання сьогодення вимагають неабиякого особистісного забезпечення авторської кінотворчості. За кожним фільмом має стояти не тільки потужна й незалежна особистість, а оригінальна, самобутня індивідуальність зі своєю філософією, світосприйняттям, світорозумінням, така, що спроможна не лише вивести на екран штучно змодельованого позитивного героя, а й здатна сама, зберігаючи чистоту помислів, на особисту самопожертву, милосердя, добротність.

### Література

1. Аврутина Л. Поэтика завтрашнего дня? // Л. Аврутина // Искусство кино. — 1990. — № 8. — С. 82–88.
2. Актон Л. Принцип национального самоопределения // Нации и национализм / Л. Актон. — М. : Практис, 2002. — С. 43–47.
3. Бальзак Оноре де. Думки про мистецтво : збірник ; пер. з фр. / Оноре де Бальзак. — К. : Мистецтво, 1981. — 255 с.
4. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев. — Т. 1. — М. : Искусство : ИЧП «Лига», 1994. — 542 с.
5. Брюховецька О. Несвочасні роздуми про політичне кіно / Ольга Брюховецька [Текст] : (Фільми про помаранчеву революцію) // Кіно-Театр. — 2005. — № 4. — С. 4–7.
6. Бучма О. В. Духовність / О. В. Бучма // Філософія : Словник-довідник. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 106.
7. Вільчинська І. Ю. Патріотизм у сучасному житті / І. Ю. Вільчинська // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К. : ДАКККіМ. — 2006. — С. 89–91.
8. Головня А. Я люблю слово «фотогения» / А. Головня // Экран, 1979–1980 ; сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. — М. : Искусство, 1982. — С. 41–46.
9. Довженко А. П. Думы у карты Родины. Киноповести, рассказы, очерки, статьи / А. П. Довженко. — Л. : Лениздат, 1983. — 464 с.
10. Дробницкий О. Г. Понятие морали. Историко-критический очерк / О. Г. Дробницкий. — М. : Наука, 1974. — 388 с.
11. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. — М. : Искусство, 1987. — 496 с.
12. Ивлева А. Ю. Культурное пространство художественного текста / А. Ю. Ивлева. — Саранск : Красный Октябрь, 2008. — 208 с.
13. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского. — М. : Мысль, 1994. — 591 с.
14. Крижешевська Л. Д. Релігія як духовна основа культури / Л. Д. Крижешевська // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К. : ДАКККіМ, 2006. — С. 138–141.
15. Липков А. Профессия или призвание. Андрей Тарковский, Отар Иоселиани, Глеб Панфилов, Элем Климов / А. Липков. — М. : Киноцентр ВТПО. — 1991. — 112 с.
16. Лихачев Д. Учиться понимать (Кино глазами литературоведа) / Д. Лихачев // Экран, 1979–1980 ; сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. — М. : Искусство, 1982. — С. 48–51.
17. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб : «Искусство-СПб», 2000. — 704 с.
18. Маслобойщиков С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль / С. Маслобойщиков // КІНО-КОЛО. — 1997. — Вип. 1. — С. 5–6.
19. Путро О. І. Моделі модернізації української культури на сучасному етапі / О. І. Путро // Україна-Світ : Від культурної своєрідності до спорідненості культур. — К. : ДАКККіМ, 2006. — С. 40–44.
20. Рязанов Э. А. Неподведенные итоги / Э. А. Рязанов. — М. : Вагриус, 1995. — 510 с.
21. Ткачук І. М. Гармонія / І. М. Ткачук // Філософія : Словник-довідник. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 47–48.
22. Черушева Г. Б. Самовиховання / Черушева Г. Б. // Філософія : Словник-довідник. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 334.
23. Чміль Г. П. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. П. Чміль // Мистецтвознавство України. — К. : СПД Кравчук В. К, 2003. — Вип. 3. — С. 341–349.
24. Чорний В. С. Духовні цінності. Філософія : Словник-довідник / В. Чорний. — К. : НАКККіМ, 2011. — С. 105.