УДК 7.036.(477):791,44.071.1Б.

Г.П. Погребняк

АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК УНІКАЛЬНА СВІТО-МОДЕЛЬ

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 інтересу до авторського кіно є показова тенденція в сучасній художній творчості, і зокрема в 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 в творі, позначеному природою харизми, значимі ідеї, ідеали, образи в контексті оригінальної кінематографічної світо-моделі, як ніколи на часі. Варто погодитися з думкою І. 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 за допомогою оптичної ілюзії створюючи фантастичні світи з власною часопросторовою організацією» [10; 96].

У роботах О. Брюховецької, В. Виноградова, І. Зубавіної, А. Маттелара, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, А. Плахова, К. Разлогова, Н. Самутіної, В. Скуратівського, С. Фрейліха, Г. Чміль, Т. Шак представлено різноманітні дефініції даного феномена, здійснено спроби визначити його сутнісні ознаки. Зокрема Т. Шак вказує, що виділяючи характерні риси «авторського кінематографа, слід підкреслити підвищену семіотичність тексту, прагнення до примноження знаковості, увагу до стилістичних прийомів, орієнтацію на новаторство форми, оригінальність мови, але головне значущість постаті режисера» [22; 82].

Попри різні наукові підходи до вивчення авторського кіно, більшість дослідників схиляються до думки, що режисер-автор – це, передовсім, індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, неординарною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній, особистість, здатна презентувати власну кінематографічну світомодель, що існує «як вираз сили того, хто її створює» [26; 9]. Уявляється важливим і той факт, що Ж. Епштейн, один із найбільш послідовних представників європейського кіноавангарду задовго до появи всіх теорій «авторського кіно» підкреслював значення особистісного моменту в творчості кіномитця: «Особистість вище розуму. Вона видима душа речей і людей, їх закарбована спадковість, їх незабутнє минуле, їх вже суще майбутнє! Усі сторони світу, відібрані кінематографістом для життя, відібрані ним за однієї умови – володіння власною особистістю» [23; 8].

Отож, кінематограф, в якому режисер, присвячуючи «себе піднесенню фільму, як чудодійного засобу власної оригінальності» [13; 34], спроможний перетворити світоглядні установки в художню систему, розкрити й донести до реципієнта цілісність філософських принципів, за допомогою кінообразів, котрі би несли на собі відбиток особистісної природи сприйняття й відчуття митцем картини світу дає підстави характеризувати його як авторський.

Вивчення феномена авторського кіно, витоки якого лежать у площині європейського кіноавангарду першої чверті XX ст., вимагає виявлення в творчості сучасних режисерів-авторів збереження чи то попрання традицій кінематографічної спадщини яскравих представників французького та німецького експериментального кіно, що і є метою наших наукових розвідок. При цьому слід прийняти до уваги різноманітні, часом полярні, погляди науковців на поняття «традиція». Оскільки, за переконанням К. Едшміда, «традиція, – питання не національне і не пов'язане з історією певного періоду» [9; 306]. На думку ж П. Герчанівської, традиція має проходити апробацію часом, забезпечуючи їй самототожність у процесі історичного розвитку [4; 12]. Однак, попри розмаїття наукових міркувань, традиція, належить до сфери сакрального й вимагає від людини (й передовсім митця) долучення до неї усім буттям, своєю свідомістю і всім своїм єством [14].

Більшість дослідників, що репрезентують різні наукові школи, схиляються до думки, що складна й багатогранна проблема авторства в кіно набула актуальності вже в 1920-х рр. Однак С. Ніл вважає, що її витоки слід шукати в більш ранній період, адже ще «на початку 1910-х років, Німеччина брала участь у русі у напрямі до ранньої форми арт-сінема» [15; 11]. Саме в той час постать кіно постановника набуває особливого значення в складному творчо-виробничому процесі, а в мистецькому середовищі в моду входить слово «режисер». Новий, сказати б «термінологічний»,

© Погребняк Г.П., 2014

статус розпалює жагуче прагнення кіномитців оригінально (звісно, не без епатажу) презентувати власну персону, однак не знаходить не тільки належного теоретичного обґрунтування, ба навіть гідної підтримки. Так, приміром Р. Деснос, «один з найбільш яскравих представників французької кінодумки 20-х років» [24; 190] вважав, що «перебільшена повага до мистецтва, містика самовираження, привели <...> до 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» [7; 192]. Цей факт не завадив представникам європейського кіноавангарду в авторському плані творчості у відверто зухвалій формі не лише прагнути закарбувати особисту причетність до зображуваної реальності «витягуючи з широкого спектра дійсності свої власні зорові елементи» [28; 9], але й переконатись, що «дійсний творчий вчинок автора (та й взагалі будь-який вчинок) завжди рухається на кордонах (ціннісних кордонах) естетичного світу» [1].

Рішучі кроки в реалізації особистої потреби «зображати тривожні й межові стани людської психіки пластичними засобами» [2; 11], активне виявлення самобутнього «ставлення автора до предмета викладу» [3], а іноді лише його імітації, поставило представників кіноавангарду 20-х рр. XX ст. перед необхідністю зухвалого експерименту з кінематографічною формою, зображальними засобами, пластичними образами. Саме у такий спосіб, через прагнення «виявити приховану, потаємну суть людей, речей, явищ», доречне і часом безпідставне використання «незвичайних ракурсів» [8; 9] кіномитці доводили передовсім собі, що «індивідуальністю автор стає лише там, де ми відносимо до нього оформлений і створений ним індивідуальний світ» [1].

Інший підхід до явища європейського кіноавангарду означеного періоду віднайдемо у роботах вказаного вище Р. Десноса, який безапеляційно заявляв: «Використання необумовлених дією технічних засобів, умовна гра, претензія на вираз невмотивованих і складних рухів душі – ось основні характерологічні риси кінематографа, який я б із задоволенням прозвав кінематографом волосся в супі» [7; 192]. Однак, попри категоричне неприйняття мистецьких пошуків кіноавангардистів названим дослідником, слід погодитись з думкою В. Скуратівського, який, аналізуючи перше 30-ліття існування кінематографа, відзначає, що «кіно впродовж своїх отроцтва і юності… встигло пройти обов`язковий шлях від «ікони» до «символу» у їх найяскравіше підкреслених, найбільш емфатичних формах – від рухомого сімейного і видового «фотоальбому» Люм`єрів <…> до «безпредметного» німецького кіно кінця 10 – початку 20-х років Вікінга Еггелінга і Ганса Ріхтера, у своєму «руховому орнаменті» вже впритул наближеного до дадаїстичного та іншого «безпредметництва» [19; 118-119].

Виявляючи оригінальне авторське бачення й відтворення картини світу представники європейського кіноавангарду 1920 рр. (Л. Бунюель, Р. Віне, А. Ганс, Ж. Дюлак, Ж. Епштейн, Ф. Леже, Р. Клер, Ф. Ланг, Ф. Мурнау, В. Еггелінг, Г. Ріхтер, В. Рутман) прагнули «відобразити те незрозуміле, несамовите «непристойне», що живе в людині, існує в світі, але, що виносилось за дужки і що мало випаровуватись в процесі кристалізації «твору» мистецтва… фіксуючи все конкретне, що існує в житті, не відкидаючи «бруд», «незначні деталі» і не боячись «затягнутості» [8; 8]. Названі митці у такий спосіб прагнули виявити оригінальне авторське бачення й інтерпретацію моменту дійсності. Демонструючи суб`єктивне прагнення відобразити художню картину світу специфічними зображально-виражальними засобами, режисери ніби створювали «ілюзію досконалої анархії монтажу, темпу, ритму, побудови сюжету, персонажів, серед яких пам’ятний кожен» [17; 153]. Очевидно, причина крилась у тому, що «не знаходячи підтримки в навколишньої дійсності, кіномитці зазначеного періоду шукали її всередині себе» [11; 75].Такий егоцентризм приводив до втечі від реального світу в свій 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» [10; 90].

На думку О.Брюховецької, нині, «переступивши сторічний рубіж, кінематограф почав шукати натхнення в своїй буремній юності» [2; 12], приміром, у кіно експресіонізмі, що уможливило би зображення «людини центром творіння», заповнило порожнечу світу «фарбами, лініями, звуками, своїм власним «Я» [6; 12]. Оскільки відомо, що «фільми відображають не так певні переконання, як психологічні настрої, ті низинні шари колективної душі, які залягають набагато глибше свідомості» [12; 10].

Прагнучи спровокувати культурний вибух, яким був свого часу європейський кіноавангард 1920 рр., сучасні кіномитці так само потребують свободи творчості, вимагаючи верховенства права «на існування індивідуального мистецтва [11; 72], що зовсім не гарантує народження непересічних авторських творів, які мають не лише певну художньо-естетичну, але й морально-етичну цінність. Показовим явищем у нинішньому кінематографічному середовищі, є стремління режисерів-авторів,

відштовхуючись від творчого спадку П. Вегенера, Р. Віне, Ф. Мурнау, Ф. Ланга, схопивши «дух, а не букву – атмосферу, а не сюжет» [2; 11], представити у власних фільмах внутрішній світ непересічної людини, її емоції, переживання за допомогою «таких експресіоністичних засобів виразності, як різкі контрасти світла і тіні, гострі ракурси, інтенсивні кольори, деформації наративу» [2; 11]. Адже і міфологічний Голем з однойменної картини П. Вегенера, і абсурдні, такі що балансують на межі хворобливих мистецьких фантазій персонажі Р.Віне з фільму «Кабінет доктора Калігарі» і, здавалося б, «реальні» дійові особи з «Останньої людини» Ф. Мурнау, були свого часу відвертим протестом творців проти загальноприйнятих установок світосприйняття, діалектики взаємин особистості і влади, прагненням «вирватися з лещат грубого зовнішнього світу і зануритися в незбагненний світ душі» [12; 93]. Так, відштовхнувшись від германської епічної поеми та відтворивши у фільмі «Нібелунги» похмуру атмосферу середньовіччя, Ф. Ланг вивів на екран естетично досконалих міфічних героїв, що водночас поставали як нікчемні моральні потвори. Прикметно, що митець, «намагаючись розібратись у власній душі» переймався «роздумами про тиранію» й, не сподіваючись на нинішню актуалізацію його творчості, розмірковував, «що станеться, якщо тиранію як триб життя відкинути?» [12; 104]. Поглиблений аналіз кінострічки, в якій у дусі реакційного романтизму висвітлюється історія невідворотності фатуму й жорстокої сили особистості, що рветься до необмеженої влади, демонструє, як у завуальованій формі «напівчарівної казки» митець розмірковує над співвідношенням понять «влада»і «тиран». Нині ж «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»[21; 35-36].

З огляду на сказане, не випадковою роботою у творчості О. Ковалова є, на наш погляд, кінострічка «Темна ніч». Уже в XXI ст. автор, спираючись на експресіоністські прийоми, «висвічує, знеособлену, без обличчя владу, яка стає безособовою і всеприсутньою» [21; 37]. Умовний кіносвіт твору постає з екрану ще більш похмурим і жахливим, ніж у фільмах німецького авангарду, зокрема в роботах Ф. Ланга. Узурпація влади, атмосфера утисків і громадянської пригніченості, відчайдушної безвиході й страху в країні, у якій створювалась кінострічка, наштовхнула режисера вдатись до прийомів алегорії і запозичити стилістику німецьких фільмів 1920-1930-х рр. щоб виразити своє ставлення до понять «особистість», «влада», «диктатор», «тиран».

Відкрито засуджуючи сучасні методи нищення індивідуальності, прагнучи «підкреслити невблаганність спокутування гріхів» [26; 7], О. Ковалов допомагає «глядачеві зорієнтуватися у тому, що відбувається на екрані<…>, оперує візуальними акцентами» [10; 97]. Обмежуючи простір і час дії, мінімізуючи акторські виражальні засоби митець, тим не менш, дозволяє пересвідчитись, що нині «в авторських проектах дедалі частіше спостерігаємо не лінійність і дискретність «хронотопу» як відбиття потоку індивідуального світосприйняття» [10; 96]. Осмислюючи глибинні процеси руйнації морально-етичних устоїв суспільства, автор навмисно розмиває сюжетні лінії й використовує аскетичні зображально-виражальні засоби (чорно-білу гаму кольорів, світлотіні, «гострі ракурси», асоціативний монтаж тощо), перетворюючи акторів на «орнаментальні фігури» [12; 111]. При цьому режисер сміливо співвідносить довоєнну Німеччину і сучасну йому «роздерту суперечностями часу» Росію, наповнюючи фільм «лиховісними знаменнями, жахливими злочинами, спалахами паніки» [12; 89], оскільки впевнений, що «ми вповзаємо в ту саму зону сутінків» [16].

Відзначимо, що, так само як і у фільмах Ф. Ланга «Кабінет доктора Калігарі» та «М», головним героєм у кінострічки О. Ковалова «Темна ніч», є по суті, бентежна, знесилена й понівечена утисками влади душа, що заплуталася в круговерті життя й нездатна боротися з 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» [21; 35–36]. При цьому коло, що використовує режисер чи то в архітектурі декорацій, чи в побудові мізансцен «править за символ хаосу» [12; 88] в земному бутті. Це і визначає в кінооповіді потужний лейтмотив відчаю, бо ж «будь-яка спроба втечі від тиранії якнайболючіше бентежить людину» [12; 89]. Автор же розповідає актуальну нині історію, в якій розчарувавшись у собі й ворожому світі, затаврованому тиранією, Іммант (алегоричний герой-вбивця) не стільки роздратований несправедливістю дійсності, скільки зморений неможливістю, звільнившись 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» [12; 92], головний персонаж перебуває в болісному розладі як із самим собою, так і з суспільством, в якому, попри відчайдушну й виснажливу боротьбу, змушений існувати. Примітно, що герой-маніяк О. Ковалова, «попри всю фантастичність часопросторових вимірів» [10; 93] візуально нагадує як сомнабулу Чезаре

(у виконанні К. Фейдта), так і самого Ф. Ланга, що зайвий раз підкреслює захоплення режисера творами визначного майстра. Стираючи «межі між реальним та нереальним», режисер намагається одночасно продемонструвати «загальну втечу в самих себе» [12; 85–94] й вирватися з лещат болісно роздвоєного «Я». При цьому слід говорити про специфічну модель типології людини, відпрацьованої кіноавтором таким чином, щоби загальноприйняті вимоги до чіткості візуальних і вербальних визначень героїв, занурених у звуки музичної додекафонії, свідомо порушувалися.

Сучасний кіноавтор виводить на екран демонічного «князя Темряви» й одночасно нібито давно очікуваного «рятівника» людства, що винаходить «оригінальні» способи-вбивства людина заради «звільнення» душі з похмурого мороку ночі. Наслідуючи манеру Ф. Ланга, О. Ковалов сміливо оголює у сюжеті «зв'язок між причинами і наслідками» [12; 110] й примушує фатального героя обманним шляхом заманити у вічний спокій місячного світла, дивовижної краси маленьку Марту, щоб, зрештою, показати їй омріяних нібелунгів.

Відзначимо, що в умовній камерності ретро-стилізованої кінострічки, в якій сучасний кіноавтор із захопленням демонструє бездоганне володіння експресіоністською технікою, криється філософська масштабність і глибина твору, який розкриває, на думку режисера, «сутність XX століття – ту саму гидоту, з якою треба прощатися на порозі нового тисячоліття» [16]. Однак, зважаючи на сучасні події на Сході України зробити цього не вдається, оскільки кіно – це «матеріалізований театр зображення того, що стоїть за показом, це організоване на площині знання з топосами-місцями, закріпленими за фігурантами, функціями, ролями» [21; 37].

Примітним є той факт, що в разі потреби дібрати ключові слова до фільму О. Ковалова «Темна ніч», їх можна було б відшукати в арсеналі іронічних пророчих висловлень одного з визначних представників французької «нової хвилі» Ж.-Л. Годара. «Ненавиджу, коли на мітингах кричать, що фашизм не пройде, – зазначав майстер. – Він і не пройшов. Він все ще тут» [25; 66]. Отож не дивно, що в одному з ранніх фільмів митця «Презирство», сповненому краси й естетичної витонченості, ніби відсутній фашистський диктат, немає ознак жахів воєнного лихоліття і злиднів, але це не позбавляє твір відчуття духовного вакууму, в якому змушені існувати навдивовижу красиві герої. На перший погляд здається «це і є специфічно кінематографічна краса, коли зображення своєю безоднею смислів домінує над авторською позицією» [8; 7]. Однак, таким є тільки початкове враження. Ще в пролозі, в авторському закадровому зверненні глядача завбачливо попереджають, цитуючи А. Базена, що творці фільму мають намір відобразити світ кіно, що постає лише субтитрами «для нашого погляду», світ, який знаходиться в «гармонії з нашими поглядами», що і служить внутрішнім стрижнем витонченої й старанно завуальованої оповіді. А тому кожний, наповнений яскравим сонцем і безмежним повітряним простором кадр кінострічки виступає, по суті глибоким і прискіпливим дослідженням 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» [8; 6] режисер вміло оперує кінематографічною візуальністю, в якій «всі рухи камери не тільки відрізняються неймовірною точністю на знімальному майданчику, але й володіють власною абстрактною цінністю руху в просторі» [5]. Показово, що в книзі «Годар про Годара» 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, що активно опирається диктату іноземного замовника, метру німецького авангарду. Свій невипадковий вибір виконавця ролі режисера сам Ж.-Л. Годар пояснює висловленням продюсера-тирана Прокоша, якому потрібен фільм-відкриття, а на це здатний Ф. Ланг. Оскільки тільки мистецтво індивідуальності, що «розкривається в самобутньому авторському «прочитанні» соціальних норм життя, свого світогляду, власного («не загального») обличчя» [20; 159], здатне дивувати щирістю, новизною, несподіванкою, внутрішньою мірою, якістю. Саме художник-новатор прагне відшукати й представити таку систему образів, яка дозволяє проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати і проявляти найтонші грані людських почуттів, переживань, характерів, соціальних відносин.

Прикметно, що в кінострічці «Презирство» автор-режисер у делікатній формі аналізує кілька моделей тиранії: продюсер-сценарист-режисер, режисер – знімальна група, чоловік-дружина, однак виносить досить жорсткий моральний вирок. При цьому здається ніби митець не засуджує своїх персонажів, не нав'язує їм, як сприйняття дійсності, так і вчинки. Слідуючи вислову Ж.-П. Сартра «людина засуджена бути вільною» [18; 320] і прагнучи проникнути в свідомість персонажів, Годар фактично представляє змодельований кіносвіт власних переживань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів і устремлінь за допомогою «вираженого смаку до страждання» [5]. А тому віддає

перевагу трагічному фіналу історії, позбавляючи життя як тирана Прокоша, так і його коханку Камілу – жертву сімейної тиранії. Режисер навмисне не дає відповідей на поставлені запитання, таким чином підштовхуючи героїв і глядачів до визначення сутності буття, свого призначення в світі.

Реалізація яскравої індивідуальності у творчості як активного суб'єкта суспільного життя є головною ознакою кінематографа, що розвиватиметься у новому тисячолітті. Проте нині до кіносвіту входить молоде покоління режисерів, що амбітно заявляючи про статус автора, часом не лише не обтяжує себе пошуком актуальної тематики, нового героя, мови, а й ігнорує надбання світової кіноспадщини, перетворюючи при цьому «техніку в самоціль, у формалістичне трюкацтво» [11; 76]. Однак декларації про авторство вимагають такого особистісного забезпечення кінотворчості, коли за фільмом стоїть не тільки незалежна особистість, а й самобутня індивідуальність, що прагне утвердити в своїй творчості загальнолюдські цінності. При цьому авторським слід вважати таке «кіно, що створює відчуття повної реальності життя на екрані, життя з усіма його недоречностями і бридотою, красою прихованою і явною…» кіно, в якому режисер здатен «надати силою свого генія знятому «шматку життя» смислу і змусити глядача повірити в існування цього смислу» [8; 8].

Список використаної літератури

1. ***Бахтин М. М.*** Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–180. – Режим доступа : http: //museum. philosophy.pu.ru/books/.
2. ***Брюховецька О.*** Експресіонізм у кіно : перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» / О. Брюховецька // Світова кінокласика : зб. ст. – К. : Вид. дім «КМ Akademia, 2000. – С. 11–42.
3. ***Валгина Н. С.*** Теория текста : учеб. пос. [Электронный ресурс] / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 173 с. Режим доступа : http://evartist.narod.ru/text14/01.htm
4. ***Герчанівська П. Е.*** Традиція : стабільність і варіативність / П. Е. Герчанівська // Вісник НТУУ-КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2010. – Вип. 1. – С. 12–16.
5. ***Годар о Годаре*** [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.ru/PXESY/GODAR/interview.txt
6. ***Гюбнер Ф.*** Экспрессионизм в Германии / Ф. Гюбнер // Экспрессионизм. – М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1923. – Р. 11–16.
7. ***Деснос Р.*** Кинематограф авангарда / Р. Деснос // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911–1933. – М. :Искусство, 1988. – С. 191–194.
8. ***Доброскок О.*** Кіно і його засоби / О. Доброскок / Світова кінокласика : зб. ст. – К. : Вид. дім «КМ Akademia, 2000. – С. 6–10.
9. ***Эдшмид К.*** Экспрессионизм в поэзии / К. Эдшмид // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М. : Прогресс, 1986. – С. 300–316.
10. ***Зубавіна І.*** Дигітограф як обшир креативності в сучасній екранній культурі / І. Зубавіна // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. – К. : Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2013. – № 6. – С. 90–101.
11. ***Комаров С. В.*** История зарубежного кино : в 3 т. / С. В. Комаров. – М. : Искусство, 1965. – Т. 1. – 416 с.
12. ***Кракауер З.*** Від калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно / З. Кракауер. – К. : Грані-Т, 2009. – 384 с.
13. ***Л'Єрбье М.*** Гермес и молчание / М. Л'Єрбье // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911-1933. – М. :Искусство, 1988. – С. 26–37.
14. ***Нежинский И. В.*** Традиция в пространстве культур [Электронный ресурс] / И. В. Нежинский. – Режим доступу : http://fourthway.narod.ru.
15. ***Нил С.*** Арт-синема как индустрия / С. Нил // Логос. – 2002. – № 5–6 (35). – С. 16–21.
16. ***Новый игровой фильм Олега Ковалова*** [Электронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.intermedia.ru/news/.
17. ***Грейзен О.*** Забытые / О. Рейзен // Искусство кино. – 1990. – № 8. – С. 152–154.
18. ***Сартр Ж.-П.*** Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.
19. ***Скуратівський В. Л.*** Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття. Ґенеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. – К. : Вид-во «Іван Федоров». – 1997. – Ч. 2. – 240 с.
20. ***Турбан В. В.*** Індивідуальність / В. В. Турбан // Філософія : слов.-довід.. – К. : НАКККіМ, 2011.

21. ***Чміль Г.*** «Владна» рольова реальність і кіно як дисциплінарний дискурс влади / Г. Чміль // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. – К. : Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України, 2013. – № 6. – С. 33–37.

22. ***Шак Т.*** Музыка как компонент анимационного фильма / Т. Шак // Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології : зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-творчої конф. – К. : НАКККіМ, 2014. – С. 82–82.

23. ***Юткевич С.*** Время поисков и свершений / С. Юткевич // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911–1933. – М. : Искусство, 1988. – С. 5–16.

24. ***Юткевич С.*** Роберт Деснос / С. Юткевич // Из истории французской киномысли : Немое кино, 1911-1933. – М. : Искусство, 1988. – С. 190–191.

25. ***Eberhardt K.*** Jan-Luc Godard / K. Eberhardt. – Warsz., 1970. – 166 s.

26. ***Gance A.*** Le tempus de l`image est venu! / A. Gance // L`art cinematographique. – T. 2. Paris : Librairie Felix Alcan, 1927. – P. 9–10.

27. ***Harbou T.*** Von Nibelungen-film und seinem Entstehen / T. Harbou // Suddeutsche Filmzeitung. – Munchen. – 1924. – Nr. 16. – April, 18. – P. 6–8.

28. ***Manaras A.*** Emotion cinématographique et d'autres / A. Manaras // Cinen-Cine – 1930. – № 147. – 1930. – 1 Janvier – P. 7–10.

Резюме

Розглянуто феномен авторства в кіно, його світоглядні засади, творчі орієнтири; здійснено аналіз інтерпретації сучасними кіноавторами сутнісних характеристик понять «особистість», «індивідуальність», «влада», «тиран», «свобода». Визначено роль авторського кінематографа у відродженні духовних цінностей суспільства.

Ключові слова: авторське кіно, традиція, індивідуальність, особистість, експеримент.

Summary

Pogrebnyak G. **Authorial cinema as unique model**

One reason for interest in the author cinema is indicative of a trend in contemporary art, and cinema in particular, to a maximum fulfillment artist by strengthening the subjective copyright principles.

Author's cinema as an artistic phenomenon specific and unique world model that is actively growing, changing, appears in numerous variations, is the object of attention in a wide range of research scientists in the research which presented various definitions of this phenomenon, made attempts to define its essential features. So cinema, in which the director, devoting «ourselves raising film as miraculous means of its own originality», able to transform ideological installation in the art system, reveal and communicate to the recipient the integrity of philosophical principles, using kinoobraziv that would bore the imprint of a personal nature perception and feeling of the artist painting the world gives reason to characterize it as an author.

After recognition by society of the author's personality as a self-organized and self-sufficient values, able to bear and, not hiding his own «I», to produce a product labeled natural charisma, important ideas, ideals and images in the context of the original cinematic worlds models on the agenda .

Considered on a number of examples from the world of film heritage phenomenon of authorship in the film, its ideological principles, creative guidelines; analyzes kinoavtoramy modern interpretation of the essential characteristics of the concepts of «personality», «individuality», «power», «tyrant», «freedom». Despite various scientific approaches to the study author cinema, most researchers tend to believe that the director is the author – is, above all, individuality with its philosophy, outlook, extraordinary system of subjective perception, evaluation, images and world view image of a man in her personality, able to present their own cinematic svitomodel that there is «an expression of the forces who make it».

The role of author cinema in reviving the spiritual values of modern society.

Implementation bright personality in his work as an active subject of social life is a major feature film that will be developed in the new millennium. But now to kinosvitu part of the younger generation of filmmakers that ambitiously claiming the status of the author, sometimes just do not bother to search for relevant topics, new hero, language, but also ignores the achievements of world film heritage, making with «appliances in an end in itself, the formalist tryukatstvo».

However declaration of authorship require such personal software kinotvorchosti when the film is not only an independent personality, but also distinctive personality that seeks to establish in his work universal values.

This author should be regarded as a «cinema that creates a feeling of reality of life on the screen of life with all its inappropriateness and odiousness, beauty hidden and obvious...» movie in which the director is

able to «give the power of his genius removed» piece of life «sense and make the audience believe in the existence of meaning».

Key words: copyright film, tradition, individuality, personality, experiment, creativity, modern vision of life, the cultural phenomenon of the era, film artists, director, spiritual values, foreign authors, research, field staff, svitomodel scenario.

Аннотация

Погребняк Г.П. **Авторский кинематограф как уникальная модель мироздания**

Рассмотрен феномен авторства в кино, его мировоззренческие принципы, творческие ориентиры; осуществлен анализ интерпретации современными киноавторами сущностных характеристик понятий «личность», «индивидуальность», «власть», «тиран», «свобода». Определена роль авторского кинематографа в возрождении духовных ценностей общества.

Ключевые слова: авторское кино, традиция, индивидуальность, личность, эксперимент.

Надійшла до редакції 11.10.2014 р.

УДК 7.067

А.В. Єфімова

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МИСТЕЦТВА В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ: СУЧАСНІ МОНУМЕНТАЛЬНІ АРТ-ПРАКТИКИ

Сучасне мистецтво виконує низку важливих функцій в урбаністичних просторах як у візуально-естетичному, так і у соціокультурному аспектах. Йому насамперед відводиться місія візуально увиразнити простір, надати йому певного символіко-культурного сенсу, а також донести до соціуму важливу проблему, або ж актуалізувати історичну, колективну пам'ять. Саме ці характеристики найчастіше властиві новітнім монументальним арт-практикам, до яких відносимо концептуальні пам'ятники, скульптури, муралізм та, частково, графіті. Усі можливості таких художніх практик ефективно використовуються на Заході, вони стають невід'ємним елементами формування нового візуального образу міст, їх ідентичності, складовою брендингу. В українському контексті ці тенденції відображені доволі фрагментарно і лише останніми роками починають дещо чіткіше окреслюватися. Відповідно, запропонована тема теоретично не опрацьована у вітчизняному науковому дискурсі та представлена окремими публікаціями узагальнюючого характеру. Зокрема, практично недослідженим залишається західноукраїнський досвід актуалізації новітніх монументальних практик у міському просторі, який репрезентовано здебільшого у публіцистичних статтях. З огляду на це, пропонована тема заслуговує належного наукового опрацювання з позицій сучасної культурології та мистецтвознавства, що, відповідно, і визначає її актуальність.

Важливими для даного дослідження стали публікації Є. Бажкової, М. Лур'є, К. Шумова [1], А. Котломанова [6], П. Шугурова [10] К. Станіславської [9], В. Воротньова [3] та ін., що розкривають окремі аспекти поставленої проблеми, зокрема в контексті загальноукраїнського досвіду.

Насамперед слід з'ясувати декілька термінологічних нюансів. Зважаючи на стрімке прагнення України увійти у світовий художній контекст, деякі дослідники пропонують відмовитись від використання поняття «монументальний» стосовно мистецтва, бо воно викликає асоціації із тоталітаризмом та пропагандою [4; 151]. Однак, пропагандистська функція монументального мистецтва в Україні значною мірою трансформувалась із набуттям державної незалежності, а саме поняття продовжило активно використовуватись у науковому дискурсі. Відповідно, різко відмовитися від цієї дефініції, яка є значною мірою усталеною у суспільній свідомості, досить складно. На даному етапі важливо співвіднести досвід і термінологію радянської школи, яка, незважаючи на поодинокі спроби відходу від неї, міцно закріпилась в українському глосарії, із Західною традицією [9]. Водночас зазначимо, найбільш уживаний у вітчизняному дискурсі термін «стріт-арт» є досить розмитим та нечітким і лише фрагментарно характеризує досліджувані нами арт-об'єкти. Його семантичне наповнення охоплює низку явищ, пов'язаних із публічними «мистецькими» активностями [3; 8].

© Єфімова А.В., 2014