

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО ВІДТВОРЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ. ВИТОКИ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСТВА

*Частина II**

У статті розглянуті теоретичні питання художнього відтворення картини світу кінематографічними засобами. Дослідник зосереджує основну увагу на аналізі сутнісних характеристик понять картина світу, образ світу, модель світу, кінематографічна модель світу.

Ключові слова: дійсність, особистість, митець, світогляд, кінематографічна картина світу, автор, авторське кіно.

В статье рассмотрены теоретические вопросы художественного воссоздания картины мира кинематографическими средствами. Исследователь сосредоточивает основное внимание на анализе сущностных характеристик понятий картина мира, образ мира, модель мира, кинематографическая модель мира.

Ключевые слова: действительность, личность, художник, мировоззрение, кинематографическая картина мира, автор, авторское кино.

The article describes the theoretical question of artistic reconstructions of world cinematic means. Researcher focuses mainly on the analysis of the essential characteristics of the concepts of world view, image of the world, world model, cinematic model of the world.

Key word: reality, personality, artist, outlook, cinematic world view, author, author's film.

Пізнання людиною світу, відображення у її психіці як природного, так і культурного навколишнього середовища постає у вигляді певного змодельованого образу світу, що на чуттєвому рівні набуває форми відчуття, сприйняття й уявлення, а на рівні мислення реалізується як своєрідна тріада: поняття, міркування, концепція. Слід звернути увагу на те, що в галузі аналізу сприйняття і відображення митцем світу важливо зважено підійти до досліджень психологів, що у своїх міркуваннях спираються на по суті аксіоматичні висновки, сформульовані свого часу видатним фізіологом І. Сеченовим. Вчений був переконаний, що «будь-яке відчуття, яким би уривчастим воно не було, отримує можливість проявлятися і у свідомості, і у мові в подвійній формі: без додавання Я і з ним. У першому випадку відчуття або думка, зодягнені в слово, мають завжди характер об'єктивного передавання випробуваного: «Дерево лежить на землі», «квітка пахне». У другому ті самі акти набувають характеру опису особистісного відчуття певної

* Див. Частина I. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. №30

форми: «Я бачу дерево, що лежить на землі», «Я відчуваю запах квітки». Різниця між ними тільки у додаванні двох суб'єктивних членів «я бачу», «я відчуваю». А між тим досить різкою видається вона не тільки за формою, але і за змістом: в одному випадку відтворюються події, що відбуваються без нас, в іншому ті самі події описуються як акти відчуття» [21, 378].

Однак слід зважити й на те, що такі представники філософської думки як А. Шопергауер і Ф. Ніцше вважали, що людська природа, її свідомість улаштовані так, щоб адаптація до навколишнього світу відбувалася за допомогою ілюзії. На переконання Ф. Ніцше дійсність можна розглядати тільки як «безупинне хаотичне буття», де об'єктивні закони й причинно-наслідкові зв'язки ніщо інше як «фікції, створені з метою досягнення практичних цілей». При цьому людський розум неспроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [18, 312].

Необхідно узяти до уваги й міркування М. Борна, котрий розглядав процес світовідтворення «з “я” і з “не-я”», із внутрішнього світу і зовнішнього». Вчений доводив, що «відношення між цими двома полюсами є об'єктом будь-якої релігії і філософії. Але кожне вчення по-різному зображає ту роль, яку відіграє суб'єкт у світовій картині. Значення, яке надається суб'єкту у картині світу, уявляється тим масштабом, керуючись яким можна розташувати по порядку, нанизуючи як перлини на нитку, релігійні вірування, філософські системи, світогляди, що виокремилися в мистецтві та науці» [4, 10].

Отож, звертаючись до питання про закономірності і авторське відтворення дійсності засобами мистецтва, ми неминуче торкатимемось однієї з основних проблем теорії відображення – проблеми співвідношення реального світу і його образного перетворення в концепції художнього твору, зокрема кінематографічного, де «кінокадр, що є знаковою основою кіномови, фіксує ту чи ту – неповторну й унікальну – «мізансцену» світового буття, незворотного матеріального світового процесу» [24, 17]. При цьому В. Горпенко переконаний, що в кіно, «виступаючи об'єктом художнього пізнання, дійсність водночас становить і конкретний матеріал майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина, і той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює образ відображуваного» [7, 94]. В свою чергу художній образ уявляється діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного, де «об'єктивне – це те, що автор бере з дійсності... а суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця, про що думає і що відчуває автор, що він хоче донести через створене, його думки, оцінки, його бачення світу» [13, 166]. Творення ж автором-індивідом мистецького образу (й кінематографічного, як його різновиду) обов'язково, несе в собі відбиток особистісної природи сприйняття й відчуття картини світу.

Специфічна природа кіномистецтва з його технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [26, 129] стала предметом дискусій ще на початку ХХ століття, бо «усі відомі на той час види мистецтва відтворювали не об'єктивну реальність, а суб'єктивний образ світу й поставали як відображення реальності у свідомості творця, її копії» [13,

167]. Оскільки й дотепер «триває суперечка між тими вченими, які бачили у кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію» [9,46], ми, погоджуючись з Г. Черковим, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість кінематографа» [26, 132], вважатимемо **метою наших наукових розвідок** аналіз специфіки відтворення, а отже, моделювання явищ навколишньої дійсності в авторському кіно, де «реальність у найширшому змісті цього поняття – як філософська категорія «істинного» – усього суцього, «існуючого», підкоряючись задумові автора, зазнає трансформації й може набувати форм, що відрізняються від життєподібних» [26, 128].

На думку В. Скуратівського уся «звукова» історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей: голлівудського кіно, кіно тоталітарного, кіно «третього світу», кіно авторського» [23, 138]. При цьому вчений переконаний, що «сам термін “авторське кіно”... містить рефлекс на новоевропейське уявлення про автора як абсолютного суб’єкта-господаря художнього процесу» [23, 15], що одночасно постає в кількох іпостасях: організатором і суб’єктом дії, реальною особою з «певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис»... таким, що «присутній у його творінні як цілому й іманентний твору», таким, що «локалізований у художньому тексті» і прагне «зображення... самого себе». Крім того, автор у кіно «певним чином подає і висвітлює буття і його явища, осмислює і оцінює їх, проявляючи себе як суб’єкт художньої діяльності» [1, 8].

Вказані кіномоделі фактично однаковою мірою спираються на дві «прамоделі»: так звану кінематографічну модель світу братів Люм’єр, орієнтовану «на відтворення довколишньої фізичної дійсності (зокрема, людської реальності)», і відповідно альтернативну їй модель Жоржа Мельєса, котра «активно-монтажно перетворює цю дійсність». Важливим і характерним для обох «прамоделей», що формувалися і розгорталися «не ізольовано чи механічно-почережно», а взаємопроникали й доповнювали одна одну – як «норма» і її «порушення» у їхній взаємодії» [23, 104], було обов’язкове «використання кінотехніки як для реалістичного нарративного підходу, так і для формотворчого, із трюками та фантастичними образами» [26, 129].

Проблема сутності і виявлення авторства в контексті світової культури й, зокрема, в літературі й мистецтві далеко не нова. Відомо, що в різні часи феномен авторства (з перемінним успіхом для автора-індивідуума) мав своєрідне тлумачення: від прямого посередництва між твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (як то в Античності чи Середньовіччі), до навмисної латентності його думок, а отже, й особи, що, зазвичай, приховувалась за умовною псевдоколективною постаттю творця (як, наприклад, в християнських письменнях). На думку Р. Барта «фігура автора належить Новому часу; мабуть, вона формувалася нашим суспільством у міру того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму і принципу особистої віри, затвердженим Реформацією) гідність індивіда, або, висловлюючись більш високим стилем, «людської особистості» [2, 384].

У наступні епохи значення і неповторність авторської індивідуальності, котру неможливо розчленувати (з лат. *individuum* – неподільний), знову маятником коливається від одухотвореного нерозривно пов'язаного зі світом ренесансного митця, «сповненого внутрішньої логіки власного розвитку в мистецтві» [12, 5] (незаперечна роль якого підтверджена щойно народженим авторським правом), піднесеного на рівень культу, що розгортається у Всесвіті, творця-гуманіста, з його оптимізмом і «вірою в здатність людини змінити себе» [10, 39], до болісної втрати автором здобутої у попередні часи свободи креативного виявлення як певної життєвої філософської концепції, так і творчих можливостей, жорстко стиснутих консервативними канонами класицизму.

Відомо, що кожний історичний проміжок часу «народжує, не тільки своє мистецтво, але і свого читача, слухача, глядача – людини освіченої, допитливої, соціально активної» [10, 6]. А тому вивільнення й визнання суспільством геніальної авторської особистості як самодостатньої цінності, здатної народжувати й активно, а головне, не приховуючи присутності власної конкретної індивідуальності, власного «Я» у позначеному особистісною природою сприйняття світу творі, продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної світомоделі, спостерігатиметься в літературі й мистецтві доби романтизму.

Тенденція до формування і розвитку своєрідної моделі свободи авторського самовиявлення простежуватиметься і надалі, в творах реалістичного напрямку, де сповна реалізовуватиметься авторська «соціальна пильність у виборі матеріалу і соціальна точність у його моральних оцінках» [10, 39]. В цей час тільки автор-творець визнаватиметься основним тлумачем та інтерпретатором змістового аспекту теми та ідеї свого твору, стимулюватиме актуалізацію сприйняття системи образів, характерів персонажів, постаючи, за визначенням літературознавців, у ролі так званого всевідного автора – своєрідного центру світовідношень об'єктивної реальності. Однак, на думку М. Бахтіна, «автор не може і не повинен визначитися для нас як особа, бо ми в ньому, ми вживаємося в його активне бачення; і лише після закінчення художнього споглядання, тобто коли автор перестає активно керувати нашим баченням, ми, об'єктивуючи нашу пережиту під його керівництвом активність (наша активність є його активність), вдивляємось в якесь обличчя, в індивідуальний лик автора, який ми часто охоче поміщаємо в створений ним світ героїв» [3].

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

Певної руйнації модель авторства, де автор самобутній і неповторний продуцент твору і його образів, зазнає в епоху постмодерну, позначену зміщенням акцентів з авторської творчості на інтелектуальне творче навантаження реципієнта, що мав би бути наділеним відповідним духовно-естетичним досвідом, котрий би давав йому змогу розшифровувати коди інтертекстів, в тому числі кінотекстів. За визначенням Р. Матасова поняття «кінотекст» слід тлумачити як «технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови у рамках кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві)» [15, 156].

У 60-х рр. ХХ століття Р. Барт та М. Фуко мало не безапеляційно проголошують тезу про необхідність руйнації художньо-естетичного суб'єкта творчості, а отже, заперечення феномена автора. Це фактично стає закликком знову вважати творця анонімною особою, як правило поглинутою колажно-цитатним твором, що позначений синкретичністю стилю і вторинною образною структурою. На думку М. Фуко «твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора» [25, 444], оскільки на зміну модерністському ідеалу свободи самовираження митця приходить ідеал хаотичності світосприйняття і свідомого відтворення такої ж бріколажної світомоделі, насиченої навмисним маніпулюванням й іронічною інтерпретацією вже існуючих артефактів. «Автор, – зазначає Р. Барт, – усього лише той, хто пише, так само як “я”, всього лише той, хто говорить “я”; мова знає “суб'єкта”, але не “особистість”, і цього суб'єкта, що визначається всередині мовного акту і нічого не містить поза ним, вистачає, щоб “вмістити” в себе всю мову, щоб вичерпати всі її можливості» [2, 384].

Кінематограф виникає наприкінці ХІХ століття з фотографії, котра виступила його «субстанціональною основою» [24, 80]. Узявши на озброєння можливості «фотографічної інтерпретації світу» [22, 23], кіно досить швидко долає низький статус атракціону й розваги, формуючи протягом кількох десятиріч власну мову. Кіномитці задовго до переконання Ролана Барта, котрий вважав, що «фотографія народжується однією лише миттю, а для фотографа життєво необхідно “схопити” цю мить», намагались вже в ранніх кіносюжетах зацентрувати увагу на тому, що в кіно, як і у фотографії, «схопити» здатний кожний, а от «виявити» можуть лише одиниці... Фото – та кіномистецтво... найточніше відображають «схоплену реальність» – такою як вона є [13, 167]. При цьому зазначимо, що, не намагаючись розірвати тонкі, але водночас міцні зв'язки з фотографією, «кінематограф кардинально змінює її природу, підпорядковуючи її фіксуєні можливості динамічній логіці екранної дії» [8, 113].

Запозичивши фотографічний досвід, де «дистанція між оригіналом та його інтерпретацією не менша, ніж в усіх образотворчих мистецтвах..., персональний вплив на результати... не складніший, як в усякому іншому мистецтві» [22, 24], кіно близько трьох десятиріч накопичує «різноманітні

зображально-виражальні засоби, прийоми, що дозволило йому змінити «загальний принцип співвідношення правди художньої і життєвої» [26,132] (йдеться про процес, що, звісно, не обмежується незначним відрізком часу) й набуває повноцінного статусу виду мистецтва лише в середині 20-х рр. ХХ століття. Як зазначає Н. Самутіна «кінематографу досить непросто було виробляти в собі можливості стати мистецтвом. Він народжувався спочатку як “рухома фотографія”, технічний трюк з незначною варіативністю; потім як атракціон циркового типу, видовище і розвага для натовпу. Кіно як видовище створювалося великою кількістю людей, і проблема “верховенства” тут вирішувалася неоднозначно» [20, 45].

Певний час кіно, відтворюючи «іконічний потік свідомості» [23, 64] в силу свого юного віку, не стільки обминає проблему авторства, де автор за В.В. Виноградовим «концентроване втілення суті твору» [6, 182], скільки не встигає її усвідомити, а точніше, теоретично обґрунтувати. Адже зародки теорії кіно як феномена, що «синтезує пластичні і ритмічні мистецтва, Науку і Мистецтва» [19, 21], з'являються тільки в 10-х рр. ХХ століття. До того ж, навіть пишучи у 1911р. статтю-маніфест «Народження шостого мистецтва», один з перших теоретиків кіно й засновник кіноестетики Р. Каннудо, роблячи спроби визначити специфіку й унікальну синтетичну природу кіно як «найбільшою мірою “технічного” виду мистецтва, де екранний світ майже повністю “зливається” з образами реальності у візуальному плані й настільки ж «правдоподібний» зображально як документальний кадр, як і сама реальність» [26, 130], з часом змінює свою позицію й відводить кінематографу «сакральне сьоме місце» [19, 20] в ієрархії мистецтв, «примирюючи» їх. «Нині «рухоме коло естетики», – читаємо у Річотто Канудо, – нарешті тріумфально замикається в тому загальному злитті мистецтв, яке ми називаємо Кінематограф» [19, 23].

Ймовірно, причиною тривалого ігнорування (а можливо, передчасності постановки) проблеми автора в кіно стало й те, що «кіномистецтво як спосіб освоєння дійсності є однією з форм колективної свідомості» [26, 130]. При цьому, на думку В. Скуратівського, «кінематограф одразу після свого виникнення... дуже конкретно сигналізував про одну вельми важливу, може навіть фундаментальну характеристику цієї свідомості» [22, 27]. Хоча про яку «колективну свідомість» варто вести мову, коли йдеться навіть про примітивні (перш за все за змістом), однак позначені неабиякою «вигадкою як у виборі тем, так і розмаїтті технічних рішень» [11, 23] фільми Ж. Мельєса, який за сучасними канонами, як це не парадоксально, є мало не стовідсотковим автором. Йдеться про постать автора в кіно у контексті виконання ним основних виробничих функцій як «у процесі знімання фільму, так і контролю результатів глядацького сприйняття» [20, 49]. Адже саме Мельєсу належав не тільки задум кінострічок, його оригінальне чи вульгарне втілення, а ще й розповсюдження (як, користуючись сучасною термінологією, сценариста, художника, режисера, оператора-постановника, актора, оператора комбінованих зйомок і навіть дистриб'ютора, що одноосібно анотував і виступав розповсюджувачем власної кінопродукції).

Отже, з певною долею іронії можемо сказати, що, звісно, умовний тоді, на межі ХІХ – ХХ століть, але абсолютно конкретний нині «образ автора» у витриманих в безперечно «авторській» стилістиці фільмах-феєріях Ж. Мельєса можна розглядати як «центр, фокус, в якому схрещуються і об'єднуються, синтезуються ...» [6,154] як театральні, так і кінематографічні прийоми.

Імовірно, що проблема автора в кіно була актуальною вже в 20-х рр. ХХ століття, коли постать кінорежисера-деміурга набула особливої ваги, хоч і не отримала потужного теоретичного підґрунтя. З певною мірою обережності можна припустити, що вже у фільмах французького та німецького Авангарду (а на думку С. Ніла вже «на початку 1910-х рр., Німеччина брала участь в русі у напрямку до ранньої форми Арт-сінема» [17,11] режисери в авторському плані свого твору намагалися встановити й закарбувати специфічну особисту причетність до зображуваної реальності й ірреальності. Адже, за М. Бахтіним, «дійсний творчий вчинок автора (та й взагалі будь-який вчинок) завжди рухається на кордонах (ціннісних кордонах) естетичного світу, реальності даного (реальність даного – естетична реальність), на кордоні тіла, на кордоні душі, рухається в дусі; духу ж ще немає; для нього все має бути ще, все ж, що вже є, для нього вже було» [3].

У стрімкому художньо-естетичному пошуку зображення внутрішнього світу вигаданих образів, виявляючи «самобутнє ставлення автора до предмета викладу» [5], а іноді лише його імітації, представники кіноавангарду 20-х рр. ХХ століття сміливо експериментували з кіноформою, доводячи перш за все собі, що «індивідуальністю автор стає лише там, де ми відносимо до нього оформлений і створений ним індивідуальний світ» [3]. Примітним є те, що за перше тридцятиріччя свого існування «кіно впродовж своїх отрочтва і юності... встигло пройти обов'язковий шлях від “ікону” до “символу” у їх найяскравіше підкреслених, найбільш емпатичних формах – від рухомого сімейного і видового “фотоальбому” Люм'єрів, від перших зміщень “нормального” кінозображення в експериментах так званої “брайтонської школи” й екранних видовищах Мельєса до “безпредметного” німецького кіно кінця 10-х – початку 20-х рр. Вікінга Еггелінга і Ганса Ріхтера, у своєму “руховому орнаменті” вже впритул наближеного до дадаїстичного та іншого “безпредметництва”» [24, 118 – 119].

Отже, у фільмах як Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, Ж. Епштейна, А. Ганса, Л. Бунюеля, так і Г. Ріхтера, В. Рутмана, В. Еггелінга «діяльність котрих характеризувалася соціальними і політичними вимірами, й ці виміри часом були інституалізованими і формалізованими» [17, 13], виявилось оригінальне авторське бачення, авторська інтерпретація моменту дійсності, суб'єктивне прагнення відобразити художню картину світу специфічними кінематографічними засобами. Адже відомо, що «зображення як форма відображення завжди умовне – завжди містить у собі неминучий в процесі художньої творчості елемент суб'єктивного відбору та бачення: щось свідомо опускається, а щось загострюється, підкреслюється, висувається на перший план, гіперболізується, іноді зміщується» [8, 113]. Важливо, що Жак Епштейн «задовго до появи всіх теорій “авторського кіно”» справедливо підкреслював

значення особистісного моменту в творчості кінематографіста: «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» [27, 8].

Однак, розглядаючи витoki кінематографічної моделі авторства (що певною мірою була вимушеною, штучно змодельованою), скажімо, у французькому кіно, слід зважити і на досить складні та суперечливі явища в суспільно-політичному житті Франції другої половини 20-х рр. ХХ століття. Так, С. Ніл у статті «Арт-кіно як мистецтво» зазначає: «Хоча кіноіндустрія у Франції зазнала краху під час війни, саме військовий період може розглядатися як перший прояв інтелектуальної зацікавленості в кіно» [17, 6]. Ці обставини фактично провокували митців й, зокрема, кінематографістів, протиставляти тогочасним традиційним мистецтвам, за переконанням С. Комарова, «свободу творчості, право на існування індивідуального мистецтва» [11, 72]. Так, приміром, «гнівні полемічні випадки Л'Ерб'є проти традиційних мистецтв коштували йому судового процесу. У червні 1925 р. в Лозанні після чергової лекції він постав перед судом за звинуваченням «у замаху на святість Мистецтва» [14, 26]. На думку відомого художника-кубіста Фернана Леже, котрий сміливо вдався до здобуття кінематографічного досвіду: «Помилкою живопису є сюжет. Помилкою кіномистецтва – сценарій. Звільнення від цього вантажу дозволить кіно стати таким мікроскопом усього зображуваного, що надасть змогу відобразити справжнє відчуття світу» [16, 26]. Як відповідь тому звучить безапеляційний виклик Ж. Епштейна: «Кіно правдиве; фабула – брехня» [28, 27].

Примітним є той факт, що, «не знаходячи підтримки в навколишній дійсності, творці зазначеного періоду шукали її всередині себе. Такий егоцентризм призводив до втечі від реального світу в свій особливий суб'єктивний світ» [11, 72-73]. Хоча для кіноестетики Марселя Л'Ерб'є, роль якого у «формуванні кінематографічної “самосвідомості” незаперечна, <...> підґрунтям кіно є об'єктивний запис просторово-пластичних параметрів, що, зрештою свідчить про підвищену увагу до внутрішньо кадрового змісту» [14, 26].

Отже, суперечливість поглядів кінематографістів-авангардистів на модель авторства як у французькому, так і німецькому кіно тим не менш не завадила тому, щоби «багато з фільмів, знятих в 1920-х роках, сприяли виникненню уявлення про якісне національне кіно» [17, 8].

Категорична відмова від механічної, безвідносної фіксації образу світу й водночас відверте прагнення розкрити в ньому нові незвідані грані, прагнення глибокого проникнення в сутність відображуваних явищ дійсності було притаманним класикам радянського кіномистецтва С. Ейзенштейну, Вс. Пудовкіну, Дзизі Вертову, О. Довженку, І. Кавалерідзе. Їх кінематограф увійшов в історію кіно як «режисерський». Названі митці, відображаючи тогочасні умонастрої суспільства, тим не менш утверджували своє розуміння дійсності, власне ставлення до конкретного факту історії, особисте сприйняття

світу, що постійно змінювався під впливом революційних перетворень. Хоча, на думку М. Бахтіна, «автор повинен знаходитися на кордоні створюваного ним світу як активний творець його, бо вторгнення його в цей світ руйнує його естетичну стійкість» [3]. Особистість режисера у їх творах була максимально виражена на всіх етапах створення кінострічки, а особливо в монтажній його побудові. Тому поняття «режисерський» кінематограф в ті часи могло би стати синонімом «авторського». На переконання Н. Самутіної в першій половині ХХ століття «уявлення про режисера як про автора фільму, як про творчу особистість, що створює твір, відзначений рисами індивідуальності, зробив можливим європейський авангард, включаючи революційний радянський кінематограф. Потім, після загибелі малозатратного авангардного кінематографа, що не пережив винаходу звуку і відповідного подорожчання техніки, уявлення про режисера-автора почало активно розвиватися в рамках Арт-сінема [20, 47].

Здійснивши аналіз світоглядних засад моделі авторства у період становлення кіно як виду мистецтва, у подальших наукових розвідках ми розглянемо її поглиблене теоретичне обґрунтування та втілення в кінематографічних практиках.

Література

1. Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко, Т. Цимбалюк. – К.:Довіра,2007. – 478 с.
2. Барт Ролан. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 233с.
3. 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.ru/books/>.
4. Борн М. Физика в жизни моего поколения / М.Борн. – М.:Изд-во иностр. лит-ра.,1963. – 265 с.
5. Валгина Н.С. Теория текста: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173с. – Электронный ресурс – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text14/01.htm>.
6. Виноградов В.В. О теории художественной речи / В. Виноградов. – М.: Высшая школа,1971. – 240 с.
7. Горпенко В.Г. Художній образ та його дослідження/ В.Г.Горпенко //Вісник КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого. – 2007. – № 1. – С. 92-99.
8. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В.Н. Ждан. – М.:Искусство, 1986. – 496 с.
9. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века/ В.В. Иванов// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.:Наука,1974. – С.45-49.
10. Камшалов А.И. Право на поиск. – М.: Мол.гвардия,1984. – 255 с.
11. Комаров С.В. История зарубежного кино /С.В.Комаров. – М.:Искусство,1965. – Т.1. – 416 с.
12. Липков А. Профессия или призвание / А. Липков. – М.:Киноцентр,1991. – 112 с.
13. Маноха І.П. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва/ І.П. Маноха, К.А. Фетісова //Зб.наук праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПНУ. – 2010. – С.162-169.

14. *Марсель Л'Єрбье* // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933; [пер. с франц., сост., вступ.ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского. – М.:Искусство, 1988. – 317 с.
15. *Матасов Р.А.* Методические аспекты преподавания кино (видеоперевода) / Р.А. Матасов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – С. 155-166.
16. *Мусієнко О.* «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри / О. Мусієнко. – К.: Мистецтво, 1995. – 195 с.
17. Нил Стив Арт-синема как индустрия / Стив Нил // Логос. – 2002. – № 5-6 (35). – С.1-30.
18. *Ніцше Ф.* Народження трагедії з духу музики / Ф. Ніцше// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – К.: ВЦ Академія, 2006. – 752 с.
19. *Риччото Канудо.* Из истории французской киномысли: Немое кино,1911-1933; [пер. с франц., сост., вступ. ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского]. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
20. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С.45-54.
21. *Сеченов И.* Элементы мысли. Избранные произведения / И. Сеченов. – М.: Учпедгиз, 1958. – 640 с.
22. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно. / Л. Скрипник. – К.: Державне видавництво України, 1928. – С.43-44.
23. *Скуратівський В.Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В.Л. Скуратівський. – К.: КМЦ Поезія. – 1997.– Ч.1. – 224 с.
24. *Скуратівський В.Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В.Л. Скуратівський. – К.:Видавництво «Іван Федоров». – 1997. – Ч.2. – 240 с.
25. *Фуко М.* Що таке автор/ М. Фуко// Антологія світової літературно-критичної думки ХХст: [за ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис,1996. – С.444-456.
26. *Черков Г.* Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій / Г. Черков //Науковий вісник КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого: [зб. наук. праць]. – К., 2010. – Вип.7. – С.128-135.
27. *Юткевич С.* Время поисков и свершений/ С. Юткевич // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933; [пер. с франц., сост., вступ. ст., справки об авторах М.Б. Ямпольского]. – М.:Искусство, 1988. – 317 с.
28. *Epstein J.* Le sens I vis / Jean Epstein// Bonjour cinema. – Paris: Editions de la Sirene,1921. – P.27-44.