

ВПЛИВ СВІТОГЛЯДНОЇ ПОЗИЦІЇ МИТЦЯ НА ФОРМУВАННЯ МОДЕЛІ АВТОРСТВА

Нині до кіносвіту входить нове покоління кінематографістів, яким випадає творити у ХХІ столітті. Саме молодим кіномитцям належить незаперечне право, амбітний обов'язок і неабияка честь пошуку актуальної проблематики, презентації нового героя, оновлення кіномови, винаходу новітніх технологій у висвітленні сучасного образу світу. Звісно, такі непрості й досить відповідальні завдання вимагають особистісного забезпечення кінотворчості, за кожним фільмом повинна стояти не тільки потужна й незалежна особистість, а й оригінальна, самотня індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом. Реалізація яскравої індивідуальності у творчості як активного суб'єкта суспільного життя і є головною ознакою кінематографа, що входить у нове тисячоліття.

Слід відзначити, що за своєю сутністю світогляд є цілісним сприйняттям людиною буття, пошуку нею головних і значимих ціннісних орієнтирів, узагальнюючим осмисленням сенсу життя, виявом вищої форми її самосвідомості як особистості. При цьому світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповіді на смисложиттєві запитання, є визначальним фактором успішної реалізації творчих завдань. Розглядаючи світогляд як систему узагальнених поглядів на дійсність, систему переконань та ідеалів, які відповідно до мистецької практики відображають особливий спосіб сприйняття, розуміння й оцінки творцем дійсності, спосіб усвідомлення свого місця в ній, необхідно вказати на особливе значення, що його слід надавати формуванню світоглядно-філософських позицій молодого митця, особливо коли йдеться про кінорежисера. Осягаючи життєві явища, кіномитець пропускає їх через своє художнє бачення, перетворюючи «свою душу на концентричне дзеркало, де відбивається цілий світ» [2, с. 25] й віддзеркалюючи у творі різномірну поліфонію стану свідомості як власної, так і масової. Це не свідчить про те, що кінематографічна творчість є дзеркальним відображенням дійсності, оскільки вона безпосередньо пов'язана з оцінкою людиною різноманітних явищ дійсності, тобто носить ціннісний, зацікавлений характер.

Кінематограф як своєрідний прояв світоглядної культури володіє специфічними особливостями у відтворенні образу світу. Відіграючи суттєву роль у формуванні особливого світоглядно-мистецького бачення дійсності, кіно відображає різноманітні почуття, думки, глибинні процеси, якими наповнений внутрішній світ людини, відтворює його становлення, розвиток, трансформацію. Світоглядний вплив кінематографа значною мірою залежить від того, наскільки глибоким є проникнення митця у суспільні явища й внутрішній світ людини, а також діалектичної єдності художнього сприйняття ним дійсності, що є «основою й першоджерелом творчості, моделлю» [2, с. 18] і її відображенням кінематографічними засобами. Завдяки особливому ефекту достовірності кіно (передусім авторського), можливо візуалізацію всього того, що «тривалий час знаходилося виключно у людській свідомості» [10, с. 69]. Завдяки виразним засобам, що «закріпились як творчий досвід художнього пізнання» [8, с. 9], кінематографові вдалося представити широкому загалу можливість «побачити сутність іншої людини через екран» [13, с. 70].

Реалізуючись як фахівець, режисер, котрий прагне створити власну кінематографічну модель авторства (що на теренах сучасного українського кіно набуло особливої актуальності), повинен приділяти особливу увагу проблемам буття, головними серед яких постають такі: Що таке людина, світ? Якими мають бути принципи стосунків людини зі світом? Наскільки вільною є людина у виборі способу ставлення до світу? У чому сенс життя? Свого часу Б. Барток писав: «Я знаю, що справжнє мистецтво розкривається завдяки враженням, що прийшли до нас від зовнішнього світу під впливом "переживань". Той, хто пише пейзаж заради пейзажу, або творить симфонію, тільки, щоб її написати, той у кращому разі — ремісник. Я не можу собі уявити художню творчість, у якій не відображаються захоплення, відчай, горе, гнів, помста, посмішка, сарказм його творця. Правда, йдеться про справжнього художника» [4, с. 97].

Отже, світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповідь на смисложиттєві запитання, а також є визначальним фактором успішної практичної реалізації світоглядних установок, їх втілення у художній тканині кінов твору. Не останню роль відіграють у формуванні режисера-автора і його спосіб мислення, інтелектуальний, інформативний, духовний досвід творчої праці.

Отож, звертаючись до питання про закономірності й авторське відтворення дійсності засобами мистецтва, ми неминуче торкатимемося 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 неповторну й унікальну «мізансцену» світового буття, незворотного матеріального світового процесу» [14, с. 17]. При цьому реальність в кіно, «виступаючи об'єктом художнього пізнання, 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» [6, с. 94].

На жаль, формат, в якому вдається виживати українському кінематографу, за зовнішніми прикметами віддалено нагадує модель авторського кіно. До них віднесемо: незначний бюджет, обмежений прокат, нечисельність аудиторії, а ще можливість чи потреба (іноді вимушена) поєднувати деякі кінопрофесії в одній особі: режисер-сценарист, режисер-оператор, режисер-актор, імітуючи універсальну модель режисера-автора. Однак, це лише зовнішні й досить незначні ознаки авторської кінорежисури. Основою ж авторського кіно є самотня індивідуальність режисера, його світоглядна позиція, яку він виявляє у творі, демонструючи професійні якості, заявляючи про себе, приміром, у міжнародному фестивальному просторі як про особистість, що є носієм певного менталітету, уявлень про реальність.

Звісно, молодий режисер зацікавлений не тільки в тому, щоб вийти на новий для нього кінопростір шанувальників, покупців, партнерів, а й «зробити» режисерське ім'я, знайти свою мистецьку нішу. Хоча, на наш погляд, важко пояснити особливий інтерес міжнародної кіногромадськості та ще й нагороду у 2010 році Канського фестивалю псевдоукраїнському фільмові «Щастя моє» режисера Сергія Лозниці (що давно мешкає у Німеччині). Зрозуміло, що здобуваючи відзнаки кінофорумів, кожний митець стає свідомий того, що його творчість не самодостатня і може викликати зацікавленість фахівців. Фестивальна винагорода часом гарантує художникові пропозиції щодо придбання кінострічки або ж нової роботи. Буває й інакше. Саме на кінофестивалі новоспеченому «генію» доводиться визнавати передчасне зарахування себе до таких, усвідомлювати власну творчу нищість, переоцінювати мистецькі позиції.

Прикро, що кінокартина «Щастя моє» (такого собі напіввітчизняного виробництва, оскільки є копродукцією) абсолютно позбавлена хоч якихось світлих етичних ідей і позитивних естетичних емоцій та почуттів, а головне, будь-якого здорового глузду, повинна чомусь тішити національну гордість, не маючи ані найменших натяків на українську ментальність. Можливо слід було би радіти з того, що на теренах малокартиння українські кінематографісти (щоправда у співдружності з німецькими, нідерландськими колегами) здобули перемогу на престижному міжнародному форумі. То чим же гордяться? Низьким художнім рівнем кінофільму, де псевдооб'єктивним виступає те, що режисеру, котрий сміливо претендує на роль автора, нібито вдається запозичити у дійсності, а суб'єктивне тлумачиться як таке, що привноситься до створюваного образу хворобливою художньою уявою й фантазією митця, його думками, почуттями, котрі він прагне донести через створене?

Можливо, слід тішитись самим фактом вручення призу «автору-індивіду», який спромігся «сотворити» саме такий — огидний кінематографічний образ світу, а точніше абстрактної країни? Звісно, що кожний образ обов'язково несе в собі відбиток особистісної природи сприйняття й відчуття митцем картини світу й годі очікувати на екрані «шароварної» України — це нині «не формат». Однак, художник в авторському плані свого твору має встановлювати й закарбовувати необхідну і неминучу присутність історії у внутрішньому світі своїх героїв, винайдених образів. Оскільки оригінальне авторське бачення, авторська «інтерпретація моменту дійсності» [11, с. 190] (незалежно від виду мистецтва) полягає у виявленні в ньому нових сторін, граней для того, щоб глибше розкрити сутність певного явища.

А може співвітчизникам С. Лозниці (щоправда, незрозуміло — німцям чи українцям?) варто радіти з того, що, зрештою, в Канні самопредставився не поодинокий митець з України, а у такий спосіб презентована безпосередньо сама країна, профінансувавши, звісно, цю акцію з державної казни? Прикро, що саме така убога в художньому відношенні кінострічка, як «Щастя моє», представляє нашу державу на міжнародному рівні. Основними аргументами не на користь даної кінопродукції, на нашу думку, є те, що фільм

ніби навмисне полишений будь-яких національних ознак, ба навіть якихось територіальних, географічних натяків (хоча знімався в Чернігівській області). При цьому використовуючи художні кінозасоби як своєрідний інструмент творення власної моделі світу, кінорежисер створює суб'єктивну проміжну реальність відносного, в якій існують абсурдні зв'язки, що хаотично народжуються у його свідомості.

Не на користь кінокартині і відсутність логіки в розвитку досить примітивного сюжету (що зовні знову ж таки нагадує модель авторського кіно). У стрічці фактично, не розповідається історія, зрозуміла глядачеві, з яким спілкуються на рівні умовних знаків, а не символів. Композиційно фільм розпадається на окремі, мало не бруральні новели, що в переважній більшості завершуються звичаю розпорою над кимось із персонажів. Більше того, кожне криваве вбивство подається на рівні такої собі «звичаєвості», щоправда неприв'язаної до конкретної місцевості, однак, з натяком на час дії. За допомогою далеких від вишуканості зображально-виражальних засобів творення деформованого образу дійсності, «режисер-автор» представляє його глядачеві, фіксує лише деякі ледь вловимі елементи реальності, з допомогою сучасної кінотехніки, що володіє «широкими можливостями в реальній передачі нереального» [8, с. 99].

Однак, якими б різноманітними виразними можливостями не оперував кіноапарат, кожний його рух, що зовні несе ознаки неупередженості, насправді виражає безпосереднє ставлення кіноавтора до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану умовну дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчої увагою митця й організована складним виробничим процесом. «Як би не був «відсторонений» режисер від того епізоду життя, що знімається, — зауважував А. Базен, — він зафільмує його, виходячи з свідомих або ж несвідомих факторів ідейного та психологічного порядку. Те, що бачить неупереджена камера в глибині природного простору — це посилений погляд автора. Те, що «пише» автор з допомогою камери, як і романіст, є врешті-решт, авторська концепція, пов'язана з певним філософським світоглядом» [1, с. 13].

Серед численних вад кінострічки «Щастя моє» назвемо й те, що вона перенасичена непрофесійними акторами (професіоналів просто не вистачає, мабуть), «гра» яких нічого, окрім роздратування, не викликає, оскільки в роботі з такими собі «типажами» режисер демонструє цілковиту безпомічність і безпорадність. Воно б і не дивно для документального кіно (адже за фахом С. Лозниця — документаліст), однак, для ігрового... Добре, що хоч головну роль виконує професійний актор Віктор Немець (символічно чи не так, адже режисер живе у Німеччині). Однак, молодого актора знайдено чомусь у Білорусії. В Україні, певно, недовиробництво в акторському цеху або може всі на заробітки подались. Благо є куди. От хоч на Північ. «Північним» виконавцям по-сусідськи теж місце знайшлось у фільмі. Сумно, образливо, але напрочуд звично з огляду на катастрофічний стан кінематографічної галузі в Україні. Натомість, вглядаючись у депресивне, брудне, огидне за своєю перш за все моральною суттю, безпросвітне екранне дійство, згадується проповідь аскета з поеми І. Я. Франка «Святий Валентій» — «всі ми черви, дим», а любов «найтяжче із проклять» [15, с. 197].

То що ж заважає молодому режисерові, що претендує на авторство, бути мислителем або принаймні прагнути того? Адже створення художнього образу обов'язково базується на певних особистісних сприйняттях, отриманих творцем із свого досвіду, а також життєвих уявлень, що виникають у нього як відображення власних спостережень. В першу чергу, обмеженість світогляду, відверте небажання або невміння його розвивати, хоч суб'єктивна реальність, яка відкривається реципієнтові твору мистецтва, продукується художником відповідно до закономірностей його індивідуальної свідомості. Однак, для продукування авторського кінотвору, котрий би хвилював глядачів, необхідне відкриття. Адже мистецтво індивідуальності, не повторюючи відомого, дивує безпосередньою щирістю, багатогранною новизною, несподіваністю, внутрішньою мірою, якістю.

Відрядно, коли кінорежисер прагне відшукати й представити таку систему художніх 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. Виходячи з положення про первинність реальної дійсності як моделі мистецтва, зауважимо, 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. Такий підхід віднайдемо, наприклад, у стрічці «Красна Маланка» Д. Сухоликого-Собчука.

У способі відображення звичаєвої культури одного з багатьох тисяч районів України, де мешкають, до того ж, етнічні румуни, задіяні усі сфери й рівні свідомості митця, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності — національної самосвідомості. В суворих українських кінореаліях виробництво фільму «Красна Маланка» тривало понад чотири роки. Однак, можливо, саме

це сприяло тому, що у художній картині світу, представлений на матеріалі підготовки і проведення свята «Маланки», сформованій в почуттях, думках, ідейних спрямуваннях режисера-автора, його емпіричних враженнях об'єктивна реальність виникла як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця.

Незаперечним є твердження про те, що суб'єктивне ставлення митця до світу є тим підґрунтям, яке уможливило, хоч і не гарантує, народження істинних художніх цінностей. Прагнення кіноавтора представити у творі таку картину світу, яка б найкраще демонструвала гармонійність відносин людини зі світом і забезпечувала б рівновагу всіх сфер її життєдіяльності, вимагає від нього історично конкретної й соціально-детермінованої системи художнього відображення дійсності.

У фільмі «Звичайна справа» В. Васянович досліджує болісний і трагічний пошук героєм (що тільки на перший погляд здається соціально й морально адаптованим, захищеним) гармонії з самим собою, навколишнім світом. Режисер надзвичайно точний і прискіпливий у виборі життєвого матеріалу, щирий і відкритий у змалюванні не тільки роздумів, прагнень персонажів, а й їх численних недоліків, вад. Прагнучи захистити й разом з тим висміяти своїх героїв, В. Васянович утверджує власне ставлення до світу й водночас небайдужий до того, яку морально-виховну роль у соціумі відіграватиме його фільм, як впливатиме на глядача?

Черговий сезон 2013 року в Будинку кіно, благо, відкрився українським фільмом, знятим дійсно в Україні (місця натурних зйомок — Одеса, Сміла, Звенигородка), щоправда, молодою режисеркою, котра розуміючи, що в нашій країні «кіна не буде», ще 1993 року емігрувала до Німеччини. Кінострічку «Будинок з башточкою», що нині здобула нагороди на численних фестивалях і її автора — Єву Нейман довго, не жалкуючи компліментів, аналізував і презентував перший секретар Національної спілки кінематографістів України Сергій Тримбач. Зокрема, відомий кінознавець зазначив, що незважаючи на те, що молода мисткиня наполегливо стажувалась у Кіри Муратової, її аж ніяк не можна назвати послідовницею тепер уже всевітньо відомого режисера.

Вглядаючись в екран, здається, що копіювання муратовської манери і фільмування «під Кіру Муратову» стає очевидним уже з перших кадрів стрічки: камера прискіпливо, «смакуючи», вглядається в непривабливі, мало не огидні обличчя, на екрані неквапливо зароджується сумна історія про трагічну долю дитини війни, уповільнений до нестями монтажний ритм начебто настроює на тривалу антиоповідь. Однак, на цьому кіномова «а ля Муратова» і закінчується. Чим далі розгортається екранна історія, тим важче дорікнути молодій мисткині, що її кінострічка, як і фільми, створені Кірою Муратовою в першій декаді нинішнього століття, відверто демонструє ігнорування й ізоляцію режисера від запитів та інтересів соціального життя, а навмисне самовиведення з суспільної структури дає підстави констатувати свідоме спрямування творчості майстрині в бік дегуманізації мистецтва та естетизації смерті, хоча незрима присутність смерті в кожному кадрі очевидна.

Сама Кіра Муратова, не одноразово повторюючи, що їй самій іноді хочеться когось убити, із впертістю, яку важко виправдати, але якій можна позаздрити, розглядає вбивство собі подібних як вчинок, через який людина повертається до себе і який дає можливість вирватися із власної оболонки. Однак, чому б режисеріві на підставі власних переконань не примусити своїх неприкаяних героїв спробувати позбавитись осоружної «оболонки» через самовбивство? До такого висновку, здається, приходять і сама Кіра Муратова. Невтомно розробляючи проблему особистісної свободи і моделюючи її варіації у своїх фільмах, авторка поступово нівелює протистояння вбивця — жертва і, об'єднуючи їх, виводить на екран серію самоубовств.

У «Чеховських мотивах», де оповідання письменника «Важкі люди» та п'єси «Тетяна Репіна» виявились лише поштовхом для «скалічення літературного першоджерела» [12, с. 91] й претензійного самовираження майстрині, з'являється привид колишньої дружини, що, засвідчуючи свій протест безпросвітному життю, отруїлася і була похована при загадкових обставинах. У фільмі «Два в одному», конструюючи авторську кіномову, специфіка котрої полягає у відсутності здатності відображати соціальну дійсність і, відповідно, аналізувати реальні процеси та явища, режисер, суворо смикаючи героя-актора за мотузки з-за лаштунків життя, примушує його вкоротити собі віку просто на робочому місці, у театральних декораціях.

Моделюючи лише імітацію реальності, К. Муратова у кожному фільмі фіксує свій рівень пізнання об'єктів і предметів, які цікавлять її. Звертаючись до моделювання, майстриня постійно намагається переконати глядача, що досліджувати дійсність з усією сукупністю її властивостей недоцільно, незручно й неможливо. А тому, втомившись боротись з життєвими негараздами, десятирічний герой з кінострічки «Мелодія для шарманки» навечно (а головне, зовсім несподівано) засинає, напнувшись поліетиленом у новобудові. Саме таким чином режисер впевнено доводить, що її кінематограф представляє інтерес перш за все з точки зору виявлення за-

лежності знакової природи кіномови і впливу її на утворення символічних абстракцій як засобу передачі творчого задуму автора, точніше його душевного стану у тому світі, в якому він знаходиться і з котрого постійно прагне вирватись, відсторонитись.

Герої стрічки Єви Нейман «Будинок з башточкою», на відміну від «муратівських», не граються і не захоплюються смертю, вони прагнуть уникнути її, відвернути у будь-який спосіб. Талановиту мисткиню аж ніяк не можна назвати «Кіра Муратова-2», оскільки вона сміливо демонструє глядачеві оригінальність індивідуального стилю, активно виявляє потужну власну світоглядну позицію, морально-етичні установки, що виражені, приміром, уже в слогані фільму: «Людяним можна і потрібно залишатись завжди». Адже добрі персонажі у Кіри Муратової — скоріше виняток, аніж правило. У уста Офелії з «Трьох історій» мисткинею буде вкладена така фраза: «Я б не назвала себе доброю, я назвала б себе людяною». Авторка не обтяжує себе потребою чи необхідністю тлумачити значення поняття «людяність», натомість представляє серію розсудливо сконструйованих героями вбивств.

Крім того, в кожній кінострічці (особливо пізнього періоду творчості, що сягає й нинішнього століття) Кіра Муратова, в силу постмодерністської орієнтованості її, стилю наполегливо демонструє глядачеві свою унікальну здатність витягати з кожної нормальної на вигляд людини ідіота, вдаючись до пародійності. Наслідуючи чи сповідуючи таким чином показові тенденції європейського постмодернізму, де смакування мерзенними людськими схильностями чи вадами, естетизація потворного, а також введення в оповідь концентрованих маргінальних елементів сприймається з особливим пієтетом, майстриня доводить, що їй імпонує суб'єктивістський підхід до мистецтва, навмисне маніпулювання образним матеріалом.

Погоджуючись з думкою О. Казіна про те, що творчість «Фелліні, Бергмана, Антоніані, Шльондорфа, Кубріка, Ферера можна означити як “сходінки донизу” десятої музи» [9, с. 42], хотілось би додати до цього переліку ще й кінематограф Кіри Муратової. Адже максимально звужуючи проблему об'єктивних критеріїв оцінки художніх якостей твору, майстриня також наполегливо прямує «від правди, що тлумачиться як вірність образу божому у людини, до здійсненого погляду на людей як на тварин» [9, с. 43]. Не даремно у камері, куди саджають героїню з фільму «Зміна долі», знаходиться тигр. Наявність тварин і в інших фільмах («Захоплення», «Три історії», «Чеховські мотиви») — це, без сумніву, непривихана демонстрація тваринних інстинктів людини, її агресивної сутності, непереборного потягу до вбивства або, навпаки, прагнення відшукати душевну рівновагу. Що ж до тлумачення поняття «автентичність митця», відповідність його особистості власному творінню, то таке розглядається в адекватності й гармонійності до власного «екзистенціального апіорі», й оскільки «апіорі» характерне тільки для конкретної особистості, то кожний художній твір визначається своїм «суб'єктивним світом» [7, с. 2].

Слід сказати, що скоріш «візуальне» наслідування Євою Нейман муратівського стилю — не найтяжчий гріх початкуючих. Це в якійсь мірі навіть благо, коли є кого копіювати. Гірше було би, якби Єва Нейман намагалась уподобитись М. Засеєву чи О. Янчуку. Режисерка, на щастя, порушує згубні і в якійсь мірі збочені «традиції» сучасної молодшої режисури (п'ятякати про щось, аби п'ятякати), котра змушена, будучи полишеною спілкування з пересічним глядачем у кінотеатрі, жити у фестивальному режимі. Отож, порушення зазначених «традицій», без сумніву, талановита мисткиня демонструє перш за все у вмінні зрозуміло і прозоро розповідати кіноісторію, створену за мотивами однойменного автобіографічного оповідання Фрідріха Горенштейна, чітко і послідовно відповідаючи на прості запитання: про що я хочу розповісти у своєму фільмі, а, головне — навіщо. При цьому зазначимо, що змістом фільмів Кіри Муратової, з її упередженим ставленням до канонів драматургії, є не сюжет, не долі й характери героїв, (що вже давно перетворились на допоміжні елементи), а непередбачений рух мутних потоків підсвідомого.

Відстоюючи основні принципи екзистенціалізму в кінематографі, авторка вкотре намагається переконати перш за все себе, а вже потім глядачів, що у художника, який «дає можливість підсвідомому взяти гору над свідомим, може вийти щось цікаве, оригінальне» [4, с. 25]. Роботу ж Єви Нейман вирізняє вміння ставити конкретні надзавдання перед акторами та їх героями, тяжіння до глибокого психологізму, що зумовлює мотивацію і деталізацію дій та вчинків персонажів. Режисер володіє рідкісним даром працювати з непрофесійними акторами (особливо коли йдеться про дітей), в результаті чого досягається гранична органічність і природність у їх поведінці. Не даремно прем'єра стрічки була приурочена до дня захисту дітей. Ну що, здавалось би, для восьмилітнього сучасного «комп'ютерного» хлопчика Дмитра Кобецького (виконавця головної ролі) війна, з часів котрої минуло майже 70 літ? Які почуття вона в ньому пробуджує? Можливо, такі ж, як у сьогоденніших сорокалітніх війна 1812 чи 1914 років. Тимчасом, талановитий режисерсько-акторський тандем народжує

прекрасний у своїй безпосередності, щирості і, що найважливіше, правдивості трагічний образ дитини, яка опинилась у страшному, кривавому вирі війни.

В Україні завжди було сутужно з кінорежисерами-мислителями, навіть у радянські часи, коли існувало безперервне кіновиробництво, а кіно потрібне було державі й функціонувало не тільки як дієвий засіб ідеологічного впливу, а й потужна економічна галузь. Однак, чисельність так званих фільм-мейкерів, а може «режисерів-кінологів» ніколи обмеженою не здавалась. На відміну від Кіри Муратової, котра здається, активно ігноруючи загальнолюдські цінності, прагне вийти за межі етичного поля й настільки поглинута власною самодостатністю, що демонструє байдужість до результатів колективної творчості, Єва Нейман — щасливий виняток молодого режисера-автора, що прагне перетворити перегляд свого фільму в акт плідної духовної співтворчості режисера і глядача. Вона приклад такого кіноавтора, котрому не тільки важливо зародити добрі, позитивні почуття, а й дослухатись (звісно, в силу віку) до думки впливових видань, передовсім іноземних, зокрема газети «Фігаро».

От тільки б не розчавило талант Єви Нейман в абсолютно дикій кінокраїні України. Чи на довго збереже вона свій інтерес до Батьківщини, її проблем? Чи стане знімати за пристойні кошти, в комфортних виробничих умовах німецьких кіностудій кіно про Німеччину і для Німеччини, коригуючи національну складову у світоглядній моделі світу? Чи не втомилися Єва Нейман від вітчизняних кінореалій, аби, зціпивши зуби від чергової образи чиновників чи прокатників, таки презентувати гідне поваги українське кіно у кіносвіті. Адже тільки у Франції її кінострічка «Будинок з башточкою» демонструвалась у чотирнадцяти кінотеатрах, зокрема у п'яти кінозалах Парижа. Чи не захочеться невдовзі молодій мисткині, прочитавши слова пісні «Я не хочу бути героєм України, не ціную героїв моя країна» у виконанні Сашка Положинського з гурту «Танок на Майдані Конго», розчинитись у благополучному і стабільному кіносвіті Західної Європи?

1. *Базен А.* Что такое кино? — М., 1972.
2. *Бальзак О.* Думки про мистецтво. — К., 1981.
3. *Barret W.* Irrational Man: A study in existential philosophy. — Garden City, 1968.
4. *Бартко Б.* Вибрані листи. — К., 1999.
5. *Бондаренко В. А.* Современный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: Автореф. дис... канд. искусств. — М., 2009.
6. *Горпенко В. Г.* Художній образ та його дослідження // Вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. — 2007. — № 1. — С. 92–99.
7. *Dufrenne M.* Esthetique et philosophie. — P., 1976.
8. *Ждан В. Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. — М., 1986.
9. *Казин А. Л.* Образ мира: Искусство в культуре XX века. — СПб., 1991.
10. *Маноха І. П., Фетісова К. А.* Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва // Зб. наук праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ. — 2010. — С. 162–169.
11. *Поліщук О. П.* Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. — К., 2007.
12. *Рязанов Э. А.* Неподведенные итоги. — М., 1995.
13. *Скуратівський В. А.* Кіно як «відкриття людини» // Філософ. і соціол. думка. — 1996. — № 1/2. — С. 65–98.
14. *Скуратівський В. А.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття: Генеза, структура, функція: У 2 ч. — К., 1997. — Ч. 2.
15. *Франко І.* Статті і матеріали // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1948–1965. — Т. XIII. — Зб. I–XVIII. — С. 194–198.

Анотація. 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»

Ключові слова: дійсність, світогляд, індивідуальність, автор, картина світу.

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

Ключевые слова: действительность, мировоззрение, индивидуальность, автор, картина мира.