

СВІТЛОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК 008 (394)

ПРОБЛЕМА “АВТОРСЬКОГО КІНО”: ВІД КЛАСИЧНОГО ДОСВІДУ ДО СУЧАСНИХ ПОШУКІВ

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ
України

Кохан

Тимофей Григорьевич

кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Института культурологии
НАИ Украины

Koahan Tymofii

Ph.D. in Art history, leading research
scientist of the Institute of culturology
of National Academy of Arts
of Ukraine

Анотація. У статті на прикладі сучасного італійського кінематографу розглядається проблема “авторського кіно”, яка сформувалася у контексті кінознавства наприкінці 50-х років XX століття. Зазначено, що протягом кількох десятиліть поняття “авторське кіно” закріпилося у сучасній гуманістиці завдяки експериментальній творчості деяких європейських режисерів, зумовивши на початку XXI століття паритет між теорією і практикою “авторського кіно”. Водночас, аналізуючи закономірності історико-хронологічного процесу становлення концепції “авторського кіно”, слід відзначити, що вона має не тільки європейський, але й досить потужний американський досвід відпрацювання, що спонукало об'єднати їх потенціал у прагненні теоретично обґрунтувати “експеримент” як шлях оновлення та розширення меж кінематографічної виразності. Зазначимо, що на американських теренах, формувалася не лише самостійна концепція “авторського кіно”, але й проводилися організаційно-технічні заходи задля виокремлення “авторських стрічок” із загального потоку кінопродукції і доведення їх до більш широкої глядацької аудиторії. Саме у США протягом 50–60-х років особливої популярності набуває кінотеатр розрахований виключно на “інтелектуального глядача”, що отримує назву “Art - House”, а його синонімом стає визначення “Будинок мистецтва”, що об'єднувало певну категорію глядачів, створюючи у них відчуття власної винятковості, приналежності до елітарної спільноти.

Проблема “авторського кіно” — зазвичай — ґрунтується на визнанні персоналізованої ролі режисера, котрий, власне, і є автором фільму. Це “авторство” повною мірою реалізується за допомогою представників інших кінопрофесій, але всі вони “запрошені” режисером до співтворчості та діють у творчо-професійному чи творчо-ремісничому просторі, визначеному саме ним. Підкреслено, що аналіз феномену “авторське кіно” вимагає подальшого удосконалення понятійнокатегоріального апарату, зокрема, введення у більш широкий кінознавчий ужиток понять “інтелектуал”, “професіонал”, “автор”. Аргументовано, що у контексті кінематографу — колективного типу творчості — поняття “автор” набуває специфічного забарвлення, що підтверджують творчі пошуки відомого італійського режисера Паоло Соррентіно.

Ключові слова: італійський кінематограф, “авторське кіно”, теоретико-практичний паритет, самовияв, самототожність, автор, “змістовно-формальна” модель.

Актуальність дослідження. Аналіз феномену “авторське кіно” вимагає подальшого удосконалення понятійнокатегоріального апарату, зокрема, введення у більш широкий кінознавчий ужиток понять “інтелектуал”, “професіонал”, “автор”. Аргументовано, що у контексті кінематографу — ко-

лективного типу творчості — поняття “автор” набуває специфічного забарвлення, що підтверджують творчі пошуки відомого італійського режисера Паоло Соррентіно.

Виклад основного матеріалу. Ідея “авторського кіно”, як відомо, почала окреслюватися у європейському та американському кінознавстві наприкінці 40-х років ХХ ст., проте це не означає, що протягом наступних десятиліть науковці всебічно “відпрацювали” такий специфічний об’єкт теоретичного дослідження, як “авторське кіно”, представивши його цілісну концептуалізовану модель. Саме тому вони продовжують це робити, оскільки низка стрічок, створених передусім представниками європейського кінематографу, існує, на нашу думку, у просторі “авторського” культуротворення.

Існуючі напрацювання щодо сутності й специфіки “авторського кіно” дозволяють сьогодні досить чітко відтворити “історико-мистецтвознавчі” етапи становлення цієї (за висловом українського кінознавця О. Рутковського, “теоретико-творчої концепції”) та виокремити ті дискусійні моменти, що “супроводжують” її теоретичне обґрунтування [1, 6].

Так, О. Рутковський вважає, що першим імпульсом для виникнення теорії “авторського кіно” була “ідея нічим не обмеженого самовияву засобами кіно”, яку висунув французький режисер, актор і теоретик кіно, засновник клубу “Об’єктив — 49” Олександр Астрюк (1923–2016). Своє бачення процесу “самовияву”, що дійсно є однією із основних ознак “авторського кіно”, Астрюк виклав у статті “Народження нового авангарду: камера — стіло” (1948), наголосивши, що завдання кінострічок 50-х років полягає у звільненні режисури від “розповідального” зображення дійсності, яке властиве кінематографу першої половини ХХ ст. Зокрема, О. Астрюк вважав помилковою своєрідну канонізацію “розповіді”, що “будувалася” за схемою “початок — розвиток — розв’язка”, і пропонував перенести наголос на творчі пошуки режисера в процесі створення фільму, підтримавши його право на “самовияв”.

Слід зазначити, що поняття “самовияв” на початку ХХ ст. було всебічно відпрацьоване майбутнім класиком абстрактного мистецтва Василем Кандинським (1866–1944) і трансформоване у процес створення “безпредметного” живопису. Для В. Кандинського “самовияв” був підґрунтям творчого

процесу і по суті давав право на “розкріпачення” внутрішнього світу митця. О. Астрюк досить вдало “переніс” принцип “самовияву” — початковий варіант концепції “самовияву” присутній уже в першому варіанті праці В. Кандинського “Про духовне в мистецтві” (1911) — до кінематографічного простору, надавши, таким чином, особливої ваги постаті режисера. Дотичним до “самовияву” виступає поняття “само-тотожність”, підґрунтям теоретичного змісту якого є відношення між об’єктами, що оцінюються як “одне й те саме”, та “граничний” вияв рівності. Оскільки тотожність охоплює предмети “реальності, сприймання, думки”, то “самовияв” — завдяки “самототожності” — сприяє появі такого культуротворчого простору, де режисер і фільм, який він створює, стають “одним і тим самим”. Таким чином, у цьому просторі “режисер — фільм” збігаються і в естетико-художньому, і стильовому, і образному вирішенні, й у формуванні постатей героїв, коли стрічка фактично стає віддзеркаленням особистісної суті режисера. Використання О. Астрюком концепції “самовияву” значно підсилило його теоретичну позицію на шляху відпрацювання засад теорії авторського кінематографу.

Як уже зазначалося, наприкінці 40-х років О. Астрюк був не лише теоретиком, а й намагався втілити на практиці свої ідеї щодо створення “нерозповідального”, “не-канонізованого” зображення дійсності. Як режисер він зняв кілька короткометражних експериментальних стрічок, а у 1953 році дебютував повнометражним художнім фільмом “Багряна завіса”, що отримав приз Канського фестивалю та премію імені Луї Деллюка. Така висока оцінка картини О. Астрюка засвідчила підтримку його новаторських пошуків, які базувалися на авторській теорії митця. Проте у творчій кар’єрі О. Астрюка фільм “Багряна завіса” — фактично єдиний приклад, коли теоретичні настанови, що відстоювали особливі права режисера, збігалися з практикою їх втілення на екрані. Низка його наступних картин не мала успіху, хоча наприкінці 60-х років він знімає стрічки “Колодязь і маятник” та “Еварист Галуа”, які були позитивно оцінені критикою й активізували інтерес до його теоретичних ідей.

Розглядаючи своєрідність теоретико-практичного паритету у творчості О. Астрюка, О. Рутковський не лише вважає за доцільне “відраховувати” історію становлення “авторського кіно” саме від

його пошуків, а й аргументує свою думку так: “Підставою для формування такої позиції (мається на увазі позиція О. Астрюка — Т.К.) була певна стереотипізація прийомів у тогочасному французькому кіно, що переважно орієнтувалося на театральні оповідні традиції. Іншим фактором було зростаюче домінування у прокаті стандартної голлівудської кінопродукції” [1, 7].

Слід підкреслити, що вочевидь новаторські ідеї О. Астрюка викликали неабиякий інтерес науковців, виступаючи теоретичним підґрунтям дослідження окремих стрічок, знятих у 60 — 70-ті роки ХХ ст. Це підтверджує аналіз ідей О. Астрюка, здійснений Жілем Дельозом (1925–1995) на сторінках його монографії “Кіно”, яка вийшла друком у середині 80-х років. Відштовхуючись від тези, що “вираження думки — це фундаментальна проблема кіно”, Ж. Дельоз розширює “культурний простір” присутності ідей Астрюка і проводить порівняльний аналіз позицій “Астрюка-теоретика” і “Астрюка-режисера” фільму “Багряна завіса” із творчо-пошуковими здобутками Паоло Пазоліні (1922–1975). При цьому Ж. Дельоз не опікується проблемою авторського кіно як такою, а зосереджує увагу на тих естетико-художніх виражальних засобах Астрюка, Годара, Пазоліні, Арто, що дозволяють виокремити роль режисера саме як автора тієї чи іншої стрічки [2, 488–490].

Отже, визначний внесок О. Астрюка у розробку концепції “авторського кіно” дістав високу оцінку і широкого розголосу, однак статус її офіційного теоретика, беззаперечно, закріплено за французьким кінокритиком Андре Базеном (1918–1958).

Заснувавши у 1951 році журнал “Cahiers du cinema”, А. Базен, на думку французького кінознавця Жан-Лу Пассека, додав у середовище європейських кінематографістів “пристрасне захоплення кіно” дух експериментаторства, спонукаючи молодих митців до подальших пошуків і виявлення потенціалу кіномистецтва. Вважаючи, що фільми здатні розвивати смак глядачів, А. Базен увів у широкий ужиток авторське поняття “смак до компетентності”. Його сутність, з одного боку, була спрямована на формування у середовищі кінематографістів “активної еліти”, а з другого — підкреслювала необхідність залучення частини глядацької аудиторії до фільмів, які є “творами мистецтва”, а не “засобами розваги” [3, 44–45].

На європейському кінематографічному ґрун-

ті теоретичні ідеї О. Астрюка та А. Базена мали яскраве практичне застосування, зумовивши появу самобутнього кінематографічного явища — “нової хвилі”. Відштовхуючись від теоретичної інтерпретації “авторського кіно”, представники “нової хвилі”, вершина якої припадає на 1959–1962 роки — “Красунчик Серж” (1958), “Кузени” (1959), “400 ударів” (1959), “На останньому подиху” (1959), “Хіросіма, любов моя” (1959) та ін. — наголошували на значенні індивідуального, суто особистісного бачення світу, на відмові від канонів “традиційного кінематографу”, на значенні імпровізаційної зйомки, на праві працювати з непрофесійними акторами, на естетико-художніх виражальних засобах, що сприяють досягненню максимальної достовірності зображуваного, на праві експериментувати з технічними засобами створення фільму (відмова від традиційного освітлення, монтаж, що використовує додаткові монтажні кадри, натурні зйомки з залученням “природних” декорацій та ін.).

Водночас, аналізуючи закономірності історико-хронологічного процесу становлення концепції “авторського кіно”, слід відзначити, що вона має не тільки європейський, але й досить потужний американський досвід відпрацювання, що спонукало об’єднати їхній потенціал у прагненні теоретично обґрунтувати “експеримент” як шлях оновлення та розширення меж кінематографічної виразності. Зокрема, неабияку увагу привертають розвідки відомого американського кінокритика, професора Колумбійського університету Ендрю Карріса (1928–2012), який у своєму дослідженні “The American Cinema. Directors and Directions” систематизував дотичні до “авторського кіно” проблеми, що певний час дискутувалися на сторінках кінознавчих журналів “Cahiers de cinema” та “Movies”.

Зрештою ним було сформовано перелік нагальних теоретичних проблем щодо “авторського кіно”, серед яких виокремимо наступні.

1. Обґрунтування паритету між кіноіндустрією та кінематографом як творчим “продуктом”, адже саме у період 50–60-х років ХХ ст. частина кінознавців наполягала на чіткому протиставленні “кіноіндустрія — кіномистецтво”.

2. Необхідність розподілу кінематографу на “масовий” та “елітарний” із акцентом на “творчо-індивідуальному” характері останнього. Наголос на “творчо-індивідуальній” сутності кіномистецтва сприяв, по-перше, введенню у кінознавчий кон-

текст поняття “інтелектуал”, яке (на формально-логічному рівні у просторі кінематографу) мало “охопити” прибічників високохудожнього мистецького твору, а по-друге, “підтримував” тих режисерів, які знімали “не-масові” фільми, що, як правило, не мали комерційного успіху.

3. Доцільність більш чіткого опрацювання низки дотичних до “інтелектуала” понять, зокрема, “професіонал”, “автор”, “авторський”, фіксування як спільних, так і відмінних ознак, виявлення власне кінознавчого потенціалу означених термінів, оскільки їх зміст досить специфічно трансформується у кінотворчості.

Значимо, що на американських теренах формувалася не лише самостійна концепція “авторського кіно”, але й проводилися організаційно-технічні заходи задля виокремлення “авторських стрічок” із загального потоку кінопродукції і доведення їх до більш широкій глядацької аудиторії. Саме у США протягом 50–60-х років особливої популярності набуває кінотеатр, розрахований виключно на “інтелектуального глядача”, що отримує назву “Art-Hause”. А його синонімом стає визначення “Будинок мистецтва”, що об’єднувало певну категорію глядачів, створюючи у них відчуття власної винятковості, приналежності до елітарної спільноти. В залах таких кінотеатрів відбулися перші покази експериментальних стрічок “Нью-Йоркського авангарду”, зокрема, фільми Йокаса Менаса, Стена Брекхейджа, Кена Джейкобса, Кеннета Енгера [4].

У контексті аналізу історії становлення “авторського кіно” доцільно, на нашу думку, звернути увагу і на постать американки українського походження Майї Дерен (1917–1961) — режисера, хореографа, етнографа, теоретика авангарду, яка протягом 40-х років активно спілкувалася з діячами французького авангарду: Андре Бретоном, Марселем Дюшаном, Анаїс Нін, “вибудовуючи” спільний простір задля експериментального мистецтва взагалі та кінематографа зокрема. Водночас М. Дерен цікавилася психоаналітичними ідеями, проблемою естетико-художніх можливостей сюрреалізму, а її кінострічка “Опівденні тенета” (1943) мала значний успіх як серед професійних кінокритиків, так і у середовищі “інтелектуальних” глядачів. Раптова смерть обірвала творчий шлях М. Дерен, хоча і до сьогодні фахівці визнають її значний вплив на становлення художньо-емоційних засад “авторського кіно”.

Слід зазначити, що нетривала, але достатньо активна творча діяльність “Нью-Йоркського авангарду”, сутність якого з’ясована в роботах сучасних англо-американських кінознавців (Е. Леві, А. Ріс, Ф. Холл), спровокувала певну дискусійність щодо чіткості термінологічних визначень. Так, у теоретичних розвідках європейських науковців процеси, що відбувалися у тогочасному американському кінопросторі, тлумачилися як “авторське кіно”. Однак американські дослідники — паралельно з цим теоретичним визначенням — активно оперували поняттям “незалежне кіно”, перенісши акцент із творчо-пошукових проблем на структурно-організаційні питання.

Проте на початку ХХІ ст. достатньо активно про себе заявило “інноваційне кіно”, яке фактично ототожнюється з європейським кінематографічним процесом, передусім французьким, представники якого (Жан-Марі Штрауб, Даніель Юїс, Марсель Ханун, Філіпп Гаррель та ін.) продовжують традиції “класичного” “авторського кіно”. Вони не включені у систему кіноіндустрії, відстоюють “чистоту” кіномови і переважно працюють із непрофесійними акторами. Це вочевидь спонукає поміркувати щодо можливості розширення спектру понять: “авторське кіно — незалежне кіно — інноваційне кіно”.

Взагалі протягом останніх десятиліть відбувалися досить продуктивні кінознавчі дискусії щодо низки принципових питань, дотичних до “авторського кіно”. Важливо підкреслити, що ці дискусії торкалися як суто теоретичного аспекту, так і внеску кінематографічної практики, наголошуючи передусім на понятті “автор”, оскільки концепція “авторського кіно” вступала у протиріччя з колективною специфікою творчості у кіномистецтві, адже елементи “авторського” начала виявляють різні члени кінематографічного колективу.

У цьому контексті значний інтерес викликає розвідка українського кінознавця І. Чхатарашвілі-Петраш “Авторство художника фільму”, яка відтворює етапи становлення цієї кінематографічної професії протягом історії розвитку кінематографа. Зокрема, науковець посиляється на дослідження С. Козловського та Н. Копіна, які ще у 30-ті роки відстоювали “авторський” характер професії художника фільму, атрибуючи його як “художника-архітектора” [5, 158].

Незважаючи на те, що дослідження ролі і значення творчості художника фільму відбулося

вже у перші десятиліття існування кінематографу, специфіка цієї професії, як слушно відзначає І. Чхатарашвілі-Петраш, і до сьогодні ще не осмислена належним чином, хоча саме художник “допомагає глядачам проникнути в той чи інший образ, епоху, зрозуміти і полюбити героя” [5, 158].

Водночас слід зауважити, що колективний характер творчості у кінематографі зумовлює неабиякі складнощі у процесі відтворення суті кінематографічних професій взагалі. Адже все те, що І. Чхатарашвілі-Петраш щедро “віддає” художнику, можна “приписати” й оператору, й акторам, які так само “допомагають глядачам проникнути в той чи інший образ, епоху, зрозуміти і полюбити героя”.

У контексті нашого дослідження важливою є несутнісна характеристика професії художника фільму, а її “авторський потенціал”. Саме тому привертає увагу кіномитців акцентуація І. Чхатарашвілі-Петраш на “зображенні як першооснови мови кіно” і наголошення на переконанні О. П. Довженка, що “кіно взагалі ближче до живопису, ніж до драми”. Водночас, посилаючись як на зацікавлене ставлення українського режисера до живопису, так і на розуміння ним ролі художника фільму, І. Чхатарашвілі-Петраш робить досить симптоматичне зауваження: “О. Довженко вимагав від декорацій образності, художнього рішення у стилі режисерського задуму” [5, 160]. Ключовим у цій тезі є підкреслення факту існування творчої роботи художника фільму у “стилі режисерського задуму”. Це зауваження має низку похідних, зокрема, художник фільму є підпорядкованим режисеру, оскільки до зйомок тієї чи іншої стрічки його запрошує саме він. Таким чином, потенціал художника фільму ніколи не реалізується повною мірою і обмежується “стилем режисерського задуму”.

Межі статті не дозволяють нам звернутися до розвідок інших кінознавців, які з тою чи іншою мірою переконливості осмислюють “авторський” характер творчості оператора, актора, композитора, проте головний висновок фактично є однаковим: представники усіх кінематографічних професій працюють на втілення режисерського задуму. Внаслідок цього проблема “авторського кіно” зазвичай ґрунтується на визнанні персоналізованої ролі режисера, який, власне, і є автором фільму. Це “авторство” вповні реалізується за допомогою представників інших кінопрофесій, але всі вони

“запрошені” режисером до співтворчості і діють у творчо-професійному чи творчо-ремісничому просторі, визначеному саме ним. Ототожнення “авторського кіно” з “авторською режисурою” дозволяє спрямувати всю низку понять, що визначають суть “авторського кіно” (“автор”, “професіонал”, “інтелектуал”, “самовияв”, “само-тотожність”), на розкриття специфіки художнього мислення та логіки творчого процесу тих, кого кінознавство відносить до представників “авторського кіно”.

Окреслені нами різні аспекти теорії “авторського кіно” дозволяють сфокусувати увагу на творчості відомого італійського кінорежисера і сценариста, випускника Неаполітанського університету Паоло Соррентіно (р. н. 1970), який у специфічних умовах розвитку європейського кінематографу на початку XXI ст. — від фільму до фільму — активно експериментує на теренах “авторського кіно”. Його доробок, з одного боку, підтверджує, що в теоретичному плані ця ідея не втрачає своєї актуальності, а з другого — саме соррентінівські стрічки доцільно розглядати як, так би мовити, свідоме практичне втілення митцем означеної концепції. На нашу думку, такий теоретико-практичний паритет є безперечним фактом актуалізації потенціалу “авторського кіно” у сучасному кінознавстві. Слід зазначити, що аналіз оригінальної творчої манери П. Соррентіно, яка дозволяє розглядати його стрічки в контексті цієї теорії, вимагає хоча би стислого відтворення як творчого шляху режисера, так і специфіки “змістовно-формального” наповнення його фільмів.

Свою творчу діяльність Соррентіно розпочав досить рано, й як сценарист заявив про себе ще у 1994 році, а через сім років за фільм “Зайва людина” (2001) отримав “Срібну стрічку” — премію італійських кінокритиків за кращий режисерський дебют — на Венеціанському кінофестивалі. Після 2001 року Соррентіно постійно, з інтервалом у 3–4 роки, знімає художні фільми, що відзначаються як високими преміями, так і надзвичайно активною підтримкою передусім із боку професійної критики. Після виходу на широкий екран стрічки “Молодість” (2015) важко перелічити і ті нагороди, що отримав режисер, і ті емоційно-піднесені слова, якими була наповнена періодична преса. Сьогодні прізвище Соррентіно на першому місці у переліку кращих європейських режисерів, а дехто з італійських кінокритиків вважає його спадкоємцем Ф.Фелліні. Така оцінка ще більше утвердилася

після картини Соррентіно “Велика краса” (2013), що нібито віддзеркалює самотність і професійну довершеність феллінівського “Солодкого життя” (1960).

Стрічка “Зайва людина”, якою, як уже підкреслювалось, режисер дебютував у художньому кіно, потребує особливої уваги у контексті проблеми “авторського кіно”, оскільки саме в ній уперше виявилися ті специфічні ознаки художнього мислення режисера, що закріпилися у наступних стрічках і дозволяють говорити про самотність його творчості як про процес “самовияву — самототожності”. Аналіз стрічок Соррентіно дає підстави вважати, що “авторство” його творів поєднує непересічність як “змістовного”, так і “формального” аспектів, а відтак, органічна єдність “змістовно-формального” новаторства стрічок італійського режисера обумовлює художню цілісність його творів та “авторську” неповторність.

Якщо сфокусувати увагу на “змістовному” аспекті соррентінівського “авторства”, то вже у першому своєму фільмі він зосереджений на аналізі психологічних особливостей яскраво виражених творчих особистостей, для яких самоствердження виступає надзвичайно потужним життєвим стимулом. Герої стрічки “Зайва людина” — відомий футболіст і популярний естрадний співак — волею долі мають однакові ім’я та прізвище — Антоніо Пізапія. Футболіст на десять років молодший від співака, але народилися вони в один і той самий день місяця. Спираючись на факт їх формальної тотожності, Соррентіно протягом усього фільму застосовує паралельний підхід до двох людських доль, намагаючись виявити “зони” їхніх життєвих перетинів.

Однією з таких “зон” стає різний за значенням і внутрішньою природою драматичний випадок: футболіст Антоніо Пізапія, відмовившись брати участь у договірному матчі, отримує важку травму від колег по команді, що і руйнує його блискучу спортивну кар’єру. Натомість співак Антоніо Пізапія, підстаркуватий гульвіса, не опікується ніякими моральними принципами, що виявляється у стосунках із неповнолітньою фанаткою його таланту. Зрештою, їх об’єднує факт людської “зайвості”: один — опиниться поза спортом, інший — поза шоу-бізнесом.

Як відомо, у сучасній гуманістиці вислів “зайва людина” інтерпретують як транскультурний фено-

мен, адже його соціальний аспект почав формуватися ще в добу середньовіччя і був пов’язаний із статусом “другого сина” у родині, який не мав права наслідувати родинні статки. Пізніше феномен “зайвої людини”, що поступово відходить від традиційного — родинно-юридичного — тлумачення, набував моральнісного змісту і найвиразніше виявив себе у європейському літературному процесі 40–60-х років XIX ст. У кінематографії (хоча і дещо строкато) осмислення феномену “зайвої людини” відбувається у фільмах європейських та українських режисерів протягом 70-90-х років XX ст.

На нашу думку, спроба Соррентіно відтворити на екрані долю одразу двох “зайвих людей” — формально — “вписується” у загально-історичну культурну традицію опрацювання означеного феномену, проте фактично є принципово новим явищем для початку XXI ст., яке потребує, окрім соціального, моральнісного чи юридичного аспектів, осмислення специфіки естетико-художнього та емоційного простору, в якому існують соррентінівські герої.

Різні модифікації “зайвості” простежуються й у наступних фільмах режисера. Зокрема в стрічці “Де б ти не був” (2011), у якій відомий американський актор Шон Пен пронизливо відтворив “зайвість” колишньої поп-зірки, яка у ролі “міського божевільного” витрачає зароблені мільйони у богом забутому ірландському провінційному містечку.

Стрічка “Де б ти не був” переконливо доводить, що Соррентіно, по-перше, досить об’ємно розуміє поняття “зайва людина”, а по-друге, певні мотиви самотності, меланхолійності, внутрішньої соромливості проводять від героя одного фільму до іншого. Більш детальний аналіз картин Соррентіно, який не дозволяє нам здійснити межі статті, відкриває можливість показати, що режисер здатний виявляти людську спільність між реальною історичною особистістю — легендарним італійським політиком Джуліано Андреотті, якому присвячений біографічний фільм “Дивовижний” (2008), і героями, створеними його режисерською фантазією. Така — вочевидь виняткова для сучасного кінематографа — внутрішня спільність між різними стрічками митця та послідовність його власної позиції й є показовим прикладом “самовияву”, наріжним каменем “авторського кіно”.

Слід підкреслити, що аналіз “зайвої людини” Соррентіно як сценарист і режисер продовжив і у фільмі “Наслідки кохання” (2004), де закріпив

окремі (“формальні”) знахідки свого кінодебюту, додавши до “змістовного” аспекту “авторства” експериментальні пошуки на теренах кінематографічної форми. У картині “Зайва людина” — передусім у епізодах, де фігурує підстаркуватий співак, — героя знімали зі спини, повільно переводячи зображення на крупний план. Це надавало можливості глядачеві долучитися до чогось утаємниченого, що “приховує” обличчя людини.

Такий прийом у повній мірі був використаний режисером і у стрічці “Наслідки кохання”: головного героя, змушеного працювати посередником у процесі отримання, перерахування й подальшого транспортування грошей мафії, постійно знімають зі спини, поступово вводячи у кадр профільне й анфасне зображення. Подібний прийом вимагає високого професіоналізму як оператора, так і актора. Щодо актора: Соррентіно в обох фільмах віддав ці складні ролі Тоні Сервілло, який принаймні у картині “Наслідки кохання” надзвичайно виразно опанував цей художньо-технічний прийом.

Подібне “представлення” героя у різних психологічних ситуаціях, свідоме “вибудовування” кадру та експлуатація ефекту уповільненого ритму Соррентіно використовує й у інших стрічках, розвиваючи у такий спосіб свій художній стиль, а отже — своє незаперечне авторство.

Якщо у стрічці “Зайва людина” відбулося перше представлення тих засобів, що режисер буде апробувати задля створення цілісного, естетично довершеного твору, то фільм “Молодість” (2015) — це свідомо демонстрація зображально-виражальної

завершеності практично кожного кадру. При цьому Соррентіно є тим митцем, творчість якого здатна не просто викликати почуття, а й оновлювати їх, “підживлюючи”, можливо, і ілюзорну, але таку бажану мрію щодо невичерпності людської чуттєвості, можливості опинитися серед нових емоційних вражень, естетичних почуттів та витончених переживань.

Отже, систематизуючи “змістовно-формальні” засоби режисури П. Соррентіно, сукупність яких, безсумнівно, дозволяє віднести його до представників “авторського кіно”, слід зазначити наступне:

1. У “змістовному” аспекті увага режисера зосереджена на проблемі “зайвої людини” та феномені “зайвості”, який інтерпретується П. Соррентіно з цілком усвідомленим наголосом на його морально-особистісному розумінні.

2. “Формальний” вимір “авторства” досягається режисером завдяки активному використанню паралельного монтажу, що дозволяє щільно “переплести” людські долі, скрупульозно “вибудувати” кадр, експериментувати з уповільненням ритму та нетрадиційною “поданням” крупного плану.

3. Фільми П. Соррентіно акцентують увагу на кризових періодах у житті непересічних, творчо активних героях, змушених шукати відповіді на смисложиттєві питання. “Зайва людина” чи феномен “зайвості” у стрічках режисера стимулюються не особистісним началом, а ситуативним чинником, що значно розширює присутність у кінопросторі об’єктивної реальності.

Література / References:

1. Рутковський О. Авторське кіно / Безклубенко С. Д. Рутковський О. Г. — Український енциклопедичний кінословник. Том 1. Основні терміни та поняття. — К.: КНУКІМ, 2006. — 500 с.
2. Делёз Ж. Кино. / Перевод с франц. Б. Скуратов / Ж. Делёз. — М.: ООО “Издательство Ад Маргинем”, 2004. — 624 с.
3. Словарь французского кино. / Редакция Жан — Лу Пассека. — Минск: ПроPILEI, 1998. — 512 с.
4. Интернет-ресурс: seanse. ru / n / 51–52 istoriya — kino — artxau — i — ego — zritel / chto — takoe — art — kino
5. Чхатарашвілі-Петраш І. Авторство художника фільму / І. Чхатарашвілі-Петраш // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого. Збірник наукових праць. Випуск 2 — 3. — К.: ВД “ЕКМО”, 2008, с. 157–162.

1. Rutkovs'kyi O. Avtors'ke kino /Bezklubenko S. D. Rutkovs'kyi O. H. — Ukrainyis'kyi entsyklopedychnyy kinoslovnnyk. Tom 1. Osnovni terminy ta ponyattya. — K.: KNUKIM, 2006. — 500 s.
2. Deléz Zh. Kyno. / Perevod s frants. B. Skuratov /Zh. Deléz. —M.:OOO “Yzdatel'stvo Ad Marhynem”, 2004. — 624 s.
3. Slovar' frantsuzskoho kynno. / Redaktsyya Zhan — Lu Passeka. — Mynsk: Propyley, 1998. — 512 s.
4. Internet-resurs: seanse. ru / n / 51–52 istoriya — kino — artxau — i — ego — zritel / chto — takoe — art — kino
5. Chkhatarashvili-Petrash I. Avtorstvo khudozhnyka fil'mu /I. Chkhatarashvili-Petrash // Naukovyy visnyk Kyivys'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenko-Karoho. Zbirnyk naukovykh prats'. Vypusk 2–3. — K.: VD “EKMO”, 2008, s. 157–162.

Кохан Тимофей Григорьевич

Проблема “авторского кино”: от классического опыта до современных поисков

Аннотация. В статье на примере современного итальянского кинематографа рассматривается проблема “авторского кино”, которая сформировалась в контексте киноведения в конце 50-х годов XX века. Отмечено, что в течение нескольких десятилетий понятие “авторское кино” закрепилось в современной гуманистике благодаря экспериментальному творчеству некоторых европейских режиссеров, обусловив в начале XXI века паритет между теорией и практикой “авторского кино”. В то же время, анализируя закономерности историко-хронологического процесса становления концепции “авторского кино”, следует отметить, что она имеет не только европейский, но и достаточно мощный американский опыт отработки, что побудило объединить их потенциал в стремлении теоретически обосновать “эксперимент”, как путь обновления и расширения границ кинематографической выразительности. Отметим, что на американских просторах, формировалась не только самостоятельная концепция “авторского кино”, но и проводились организационно-технические меры для выделения “авторских лент” из общего потока кинопродукции и доведение их до более широкой зрительской аудитории. Именно в США в течение 50–60-х годов особую популярность приобретает кинотеатр рассчитанный исключительно на “интеллектуального зрителя”, что получает название “Art — House”, а его синонимом становится определение “Дом искусства”, который объединял определенную категорию зрителей, создавая в них ощущение собственной исключительности, принадлежности к элитарной сообществу.

Проблема “авторского кино” — обычно — основывается на признании персонализированной роли режиссера, который, собственно, и является автором фильма. Это “авторство” в полной мере реализуется с помощью представителей других кинопрофессий, но все они “приглашены” режиссером к сотворчеству и действуют в творческо-профессиональной или творчески ремесленном пространстве, определенном именно им. Подчеркнуто, что анализ феномена “авторское кино” требует дальнейшего совершенствования понятийно-категориального аппарата, в частности, введение в более широкий киноведческий обиход понятий “интеллектуал”, “профессионал”, “автор”. Аргументировано, что в контексте кинематографа — коллективного типа творчества — понятие “автор” приобретает специфическую окраску, подтверждающие творческие поиски известного итальянского режиссера Паоло Соррентино.

Ключевые слова: итальянский кинематограф, “авторское кино”, теоретико-практический паритет, самовыражение, самоожесточенность, автор, “содержательно-формальная” модель.

Tymofii Kohan

The problem of “auteur cinema”: from classic experience to modern searches.

Summary. On the example of contemporary Italian cinema the problem of “auteur cinema”, which was formed in the context of cinematography in the late 50s of the twentieth century is analysed. It is noted that for several decades the concept of “auteur cinema” was fixed in modern humanism due to the experimental creativity of some European filmmakers, having determined the parity between the theory and practice of “auteur cinema” at the beginning of the XXIst century.

At the same time, analyzing the regularities of the historical and chronological process of the concept of “auteur cinema” it should be noted that it has not only a European, but also a fairly powerful American experience of working out, which led to the junction of their potential in an attempt to theoretically substantiate the “experiment” as the path of renewal and expansion of the boundaries of cinematic expressiveness. It should be noted that in American spaces, not only an independent concept of “auteur cinema” was formed but organizational and technical measures were taken to separate “auteur tapes” from the general flow of film production and to bring them to a wider audience. It was in the USA during the 50s–60s that the cinema was especially popular for the “intelligent audience”, which got the name “Art–House”, and its synonym is the definition of “House of Art”, which united a certain category of viewers, making them feeling their own exclusivity, belonging to an elite community.

The problem of “auteur cinema” is usually based on the recognition of the personalized role of the director, who, in fact, is the author of the film. This “authorship” is fully realized with the help of representatives of other film studios, but all of them are “invited” by the director to co-creation and act in the creative-professional or creative craft space defined by them. It is underlined that the analysis of the phenomenon of “auteur cinema” requires further improvement of the conceptual-categorical apparatus, in particular, the introduction of the concepts “intellectual”, “professional”, “author” in a wider cinematographic usage. It is argued that in the context of cinematography — the collective type of creativity — the concept of “author” acquires a specific colour, confirming the creative search of the famous Italian director Paolo Sorrentino.

Key words: Italian cinema, “auteur cinema”, theoretical and practical parity, self-expression, self-identity, author, “content-formal” model.