

Галина Погребняк

Авторство в кино : проблема самореализации

Przegląd Wschodnioeuropejski 6/2, 261-267

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

АВТОРСТВО В КІНО: ПРОБЛЕМА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

Authorship in cinema: The problem of self-realization

Ключові слова: авторське кіно, режисер, світогляд, індивідуальність, самореалізація

Keywords: copyright film, director, outlook, personality, self-realization

ABSTRACT: The article deals with the phenomenon of authorship in Ukrainian cinema, its ideological principles, creative guidelines. The researcher examines young Ukrainian film directors, their relevance, figurative composition, expressive means. In this article the authors analyze the modern interpretation of essential traits of such notions, as “outlook”, “harmony”, “person”, “self-realization”, “spirituality”. While working on the subject, author used the methods of scientific analysis, synthesis, comparison. The researcher concludes that Ukrainian artists who position themselves as writers sometimes substitute possession craft, complicating cinematic language, while only simulating experiment as a sign of creative authorship. The article expresses the belief that the modern Ukrainian cinema is a significant creative potential realization of the author’s identity.

У складному й розмаїтому процесі відображення художньої картини світу особливе місце належить кіно, зокрема авторському, в якому з особливою силою може бути виражена творча індивідуальність митця. Зростаючий інтерес до авторського кінематографа пов’язаний із тенденцією, що «досить чітко простежується в розвитку художньої творчості протягом багатьох століть» (Єфимов 1983, 87), до максимальної самореалізації митця через посилення суб’єктивного начала. Сьогодні, вкотре в історії мистецтва, актуалізується проблема визнання суспільством особистості автора як такої самодостатньої цінності, що здатна не лише демонструвати «інтегральне вираження особистісної багатогранності» (Фролов 1990, 554) й розкриватися в процесі вільної самореалізації, а передовсім виявляти спроможність продукувати знакові й впливові художні образи, ідеї, репрезентовані в оригінальній світоглядній моделі.

Як специфічне й доволі мінливе явище сучасної екранної культури авторський кінематограф є об’єктом наукових розвідок цілої плеяди таких

авторитетних дослідників, як Д. Бордвелл, Е. Бюлло, В. Виноградов, Я. Газда, Е. Єфимов, І. Зубавіна, А. Маттелар, Г. Маршал, О. Мусієнко, С. Ніл, С. Пензін, К. Разлогов, Н. Самутіна, В. Скуратівський, С. Тримбач, С. Фрейліх, Г. Чміль, Т. Шак інші. Попри різні наукові підходи до вивчення феномену авторського кіно, показово, що більшість вчених схиляються до думки, що режисер-автор як творча індивідуальність повинен виявляти силу свого таланту в умінні масштабно мислити, глибоко проникати «в основні процеси, що відбуваються у сучасному йому суспільстві, у внутрішній світ людини [...], усвідомлювати ті високі цілі заради яких вона живе» (Єфимов 1983, 89). Примітним є той факт, що прагнучи спровокувати своєрідний культурний вибух, яким був свого часу європейський авторський кінематограф другої половини 50-х– початку 60-х рр. ХХ ст., сучасні кіномитці (зокрема українські) активно відстоюють свободу творчості, вимагаючи права «на існування індивідуального мистецтва» (Комаров 1965, 72). Така позиція ще не гарантує народження непересічних творів, адже «не кожне рухоме зображення є фільмом, тим більш мистецьким твором» (Зубавіна 2007, 9). Однак авторські кінострічки, які мають певну художньо-естетичну цінність, несуть в собі позитивну морально-етичну складову, створені на матеріалі «актуального, повсякденного буття» (Зубавіна 2007, 83), гідні уваги. Тож метою нашого дослідження є виявлення у фільмах молодих українських митців базових принципів і традицій авторської творчості, визначення їх місця в сучасному мистецькому просторі.

Сьогодні слід констатувати доволі сумну ситуацію світоглядної кризи й «малокартиння» в українському кіно, що була спровокована відсутністю державної підтримки національної кіновиробничої галузі й призвела до її цілковитої руйнації. Однак очевидним є той факт, що невтішний економічний стан українського кіновиробництва й певна деморалізація кіномитців сприяло сплеску авторської творчості, загартуванню та прориву молодих митців у міжнародний мистецький простір, уможливило для «арт-кіна бути оціненим, а для його режисерів – працювати далі, отримуючи для цього не тільки фінансові, а й виробничі, оперативні нагоди» (Роднянський 1997, 21). Сказане вище підштовхує до запитання, які точки перетину єднають кінематограф режисерів-авторів минулого століття з сучасними моделями авторського кіно? Ймовірно, бажання кіномаїстрів вкотре не лише замислитися над вічними проблемами буття, призначення людини, а і їх активне прагнення втілити власні міркування, суб'єктивні погляди на світ у повноцінні кінематографічні твори, в котрих діють живі автентичні образи. На думку ж одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно Ю. Ілленка: «Художній образ, на відміну від наукових понятійних категорій, може схопити

і відобразити явище в цілому» (Фаріон 2010, 54). Слушним, на наш погляд, було би і прагнення режисерів-авторів спробувати піднятися до рівня масштабного розуміння та зображення тих складних соціально-політичних процесів, що відбуваються в сучасному їм суспільстві; продемонструвати загострене відчуття своєрідності національної свідомості й характеру, полишеного стереотипів і в певній мірі трансформованого; втілити у фільмову тканину витончене відображення внутрішнього світу непересічної особистості, яку ще належить відшукати, виокремити з людського соціуму.

За останні 24 роки неігрове кіно в Україні було поруйноване з боку держави чи не в найбільшій мірі, що виявлялось (за незначними винятками) в цілеспрямованому ігноруванні галузі. Однак, саме в цей час на кін кінематографічної культури вийшло молоде покоління режисерів (серед яких І. Стрембіцький, В. Васянович, М. Слабошпицький, М. Врода ін.), що презентуючи свою активну авторську позицію, створили фільми, які «стали резонансними, отримали плідну фестивальну долю» (Зубавіна 2007, 171). Можливо, причина успіху українських кінострічок (передовсім у міжнародній кіногромадськості) й водночас необхідність авторського самовираження лежить в площині твердження, що позиція «автора і справжність життя не тільки не виключають один одного, але й перебувають у постійній взаємодії» (Муратов 1976, 20). Нагороди міжнародних кінофорумів за фільми «Подорожні», «Проти сонця», «Ядерні відходи», «Крос» були вручені вказаним вище режисерам певно тому, що вони змогли відчуті і відобразити не тільки те, що цікаво західному суспільству, а й те, що болить українським громадянам.

Примітним явищем в сучасному українському авторському кіно слід назвати короткометражну документальну стрічку «Місто гріха» початкуючого режисера В. Білого. Виявляючи непідробний інтерес до понять самовиховання, самовдосконалення, самореалізація особистості, молодий митець досліджує характер головного героя фільму – Віктора Кочмара, котрий у напруженій щоденній праці прагне жити в гармонії з самим собою і світом. Священнослужитель з одеського села, проповідуючи у досить незвичний спосіб християнські цінності, їде до Лас-Вегасу представляти Батьківщину. Автор фільмує абсолютного чемпіона України, Європи та Євразії з пауерліфтингу в його цілеспрямованій діяльності, орієнтованій на «удосконалення власних якостей відповідно до власних ціннісних уявлень та соціальних орієнтацій, що склались під впливом умов життя» (Черушева 2011, 334), в момент боротьби і перемоги – здобуття золотої медалі на Чемпіонаті Світу в Лас-Вегасі. Герой стрічки не афішує патріотичні почуття, однак, на підсвідомому рівні патріотизм для нього «те ж саме, що віра у релігії» (Вільчинська 2006, 90).

Вибудовуючи оповідь про українського багатиря, митець-початківець уникає вербального коментаря й презентує «значно цікавіший простір для функціонування мови – простір несвідомого, коли автор стає в позицію стихійного психоаналітика» (Брюховецька 2005, 6). Користуючись скупими виразними засобами, автор захоплено і переконливо розповідає про успішну людину, позитивне враження від якої зростає від показу доцільного використання нею сили й поєднання нібито несумісних речей – духовного сану й професійних занять спортом.

Обмежений формат стрічки, не заважає молодому режисеру глибоко зануритись в проблему самореалізації особистості, уточнити її суспільну значимість, розкрити сенс, з'ясувати, яку мету переслідує герой, докладаючи вольових зусиль. Потенціал фізичного виховання цікавить В.Білого як внутрішня потреба індивіда до самовдосконалення, що може допомагати й водночас заважати розвиватися йому духовно, тому й виводить на екран не спортсмена і не священнослужителя, а людину, яка досягнувши успіху, живе в гармонії із собою й громадою. Тож виявляючи інтерес до непересічної особистості героя, кіноавтор у такий спосіб демонструє розуміння власної самореалізації, через наполегливу працю у творчому житті.

Автор і герой, не приховуючи власних уподобань, демонструють мало не ідеальну тілесну красу, пропагуючи здоровий спосіб життя як єдність фізичного і духовного. Режисер прагне переконати глядача, що сила зображеної на екрані людини зосереджена не в могутньому тренуваному тілі, а в тому, яка її моральна зорієнтованість, які цінності вона сповідує, в чому вбачає сенс життя, як ставиться до оточуючих, самої себе, у який спосіб здійснює духовно-практичне освоєння світу.

Представляючи позитивного героя у фільмі «Місто гріха», кіноавтор переконує молодого глядача в тому, що цілеспрямована людина, яка налаштована на самовдосконалення, прагне знань, активно пізнає себе й перетворює світ, неодмінно віднайде істину, реалізує творчий потенціал.

Проблема авторської самореалізації досить гостро стоїть і в ігровому українському кіно. Тож відрядно, коли митець, примножуючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагне відшукати і представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати тонкі грані людських почуттів, переживань, характерів, соціальних та ментальних відносин. Однак автору недостатньо лише розуміння і відчуття своєї приналежності до певної етнічної спільності, важливий потужний, помножений на талант внутрішній потенціал реалізації «Я» як триєдності: національно-фізичного, психологічного, соціального. Натомість з прикрістю констатуємо той факт, що часом молоді українські режисери, претензійно заявляючи про «власний авторський світ» швидко розуміють,

«як упіймати удачу [...], з'ясувавши для себе, що самовиразитись простіше, аніж розповісти історію» (Герман 1990,101). Приклад тому фільм «Це – я» початкуючої авторки А. Акулевич, що може похвалитися низкою відзнак міжнародних кінофестивалів, зокрема «За яскраве поєднання традицій та сучасної кіномови» від організаторів XXV кінофоруму в Анкарі. Однак перегляд стрічки не переконує в тому, що режисер уповні володіє предметом кінематографічного відтворення, хоч і сміливо береться висвітлити досить актуальну (ще з часів «Криниці для спраглих» Ю.Ілленка) тему руйнації села, родинних зв'язків, пошуків молоддю кращого життя у місті. Викликає смуток не стільки алогізм подій і ситуацій, в які навмисне занурені штучні персонажі, а те, що молода й амбітна постановниця далека від розуміння життя у селі, не відчуває, не знає специфіки характерів його мешканців, за допомогою яких презентує особистісне ставлення до світу. Нажаль, сільська дійсність значно глибша, трагічніша, аніж зображена у кінострічці й не обмежується «романтикою» риболовлі «у тумані», тривалими пошуками героями предметів побуту, нескінченними переставляння склянок з консерваціями, вимірюванням якихось химерних довжин у дворі, борсанням у піску в пошуках картоплі або численними замилювання гусенятами. Усе це не більш ніж «суто декоративні подачки сентиментальним почуттям глядача» (Брюховецька 2004,152). Однак саме режисеру-автору належить зосереджено вивчати життя, його явища, осмислювати й оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» (Скопенко 2007,18), що реалізує себе у створенні такого екранного образу фільму, який викликає довіру.

Аналіз стрічки А.Акулевич доводить, що мисткиня має досить приблизне уявлення про ті традиції українського кіно, за зображення яких засобами сучасної кіномови отримано приз пересічного міжнародного форуму в Анкарі. Уявляється, що потуги режисера не більше ніж навмисне пограння традицій української моделі авторського кіно, закладених ще О. Довженком й піднятих на високий щабель представниками поетичного кінематографа (С. Параджановим, Ю. Ілленком, І. Миколайчуком, Л. Осикою). Адже розмальовані пейзажі й дивакуватий персонаж із акордеоном у кущах, загадковий «автентичний» млин і животворні потоки ріки, що несподівано оживає на очах у юної героїні, «красиві» кадри пробігу маленької досить фотогенічної дівчинки у фіналі – не більш ніж невміле (чи то зухвале) копіювання лише візуальних ознак тепер вже класичних надбань школи українського поетичного кіно.

Попри фестивалісні нагороди й визнання фаховою громадськістю не менш важливим щодо спрямування творчої діяльності режисера, котрий називає себе «автором», є відповідь на запитання про те, для якої аудиторії знімає він своє кіно? Адже однією з найскладніших проблем вітчизняного

кінопростору виступає нині відсутність такого глядача, який би не вагаючись віддавав перевагу українським фільмам, а не іноземним. Такого споживача національної кінопродукції ще належить виховати й переконати за допомогою кращих фільмів у якості українського кіно, його художньо-естетичній, моральній цінності, технологічності. Сьогодні кінотеатри в Україні відвідує переважно молодь, «вихована» на пересічних іноземних кінострічках. Вона й гадки не має, що колись українське авторське кіно, ідентифікуючи українців як націю, мало світове визнання. Тож, відповідно, стрічка А.Акулевич «Це – я», презентуючи певно що саму амбітну авторку, звернена передовсім до молоді, однак такої, котра не особливо полюбляє кіно про село. Адже не для того вона втікає у мегаполіси, щоби знову зануритись у болочі й фактично не вирішувані проблеми сьогодення. Можливо як заохочення для перегляду стрічки молодим глядачем, тканину фільму невміло нашпиговують оголеною натурою, а ще численними немотивованими й мало не дикими інтимними сценами «по-сільськи». При цьому зазначений фільм «навдивовижу асексуальний, антиеротичний» і є скоріше втіленням «неможливості сексу» (Брюховецька 2004, 154). Залишається тільки поспівчувати глядачеві кінострічки «Це – я», котрому режисер мав би довіряти, а найкраще «зробити його співучасником творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив героям» (Пирьєв 1976,133).

Спроектуювши базові установки авторського кіно ХХ століття на деякі сучасні моделі авторства, покажемо той факт, що спираючись на них, інколи режисери прагнуть швидше до спотворення, а не розвитку їх традицій. Так, приміром, молода постановниця Акулевич ігноруючи як завдання, так і елементарні функції мистецтва, згідно з якими художній твір повинен містити певні знання про дійсність, не особливо переймається проблемою «співвідношенням ідейності та емоційності» (Шевченко 1981,99) в кінообразі. Відтак у фільмі «Це – я» мисткиня, активно деконструє і навмисне спотворює художні образи, зокрема жіночі, віддаючи перевагу творчості несвідомій, інтуїтивній, ірраціональній. Сміливо демонструючи упевненість в хаотичності навколишнього світу, авторка схильна до маніпуляцій вже відомими візуальними кодами і на рівні епатажного самовираження презентує духовну й фізичну смерть своїх персонажів, не обтяжує себе завданням долучати глядача до «найвищих ідейних цінностей, не прагне уникати схематизму» (Шевченко 1981,98).

Інший підхід до авторської самореалізації побачимо у кінострічці В.Білого «Місто гріха». Режисер, попри короткий метр фільму, демонструє вміння розповідати кіноісторію, послідовно відповідаючи на прості запитання: про що я хочу розповісти своєму глядачеві, а, головне – навіщо? Потужна світоглядна позиція й морально-етичні установки молодого митця чітко виражені в ключовій думці: сила людини в її вірі, в служінні іншим.

В.Білий доволі перспективний тип автора в кіно, що прагне перетворити перегляд свого фільму в акт духовної співтворчості глядача і режисера, котрому важливо зародити добрі, позитивні почуття, дослухатись до думки кіноаудиторії, долучитись до її виховання.

Отож, декларації про авторство вимагають такого особистісного забезпечення творчості, коли за фільмом стоїть не лише незалежний митець, здатний реалізовуватись, презентуючи власну кінематографічну світо модель, що існує «як вираз сили того, хто її створює» (Gance 1927, 9). Нині актуалізується постать автора, спроможного перетворити власні світоглядні установки в цілісну самобутню систему образів, кожний з яких – неповторна індивідуальність, що здатна змінювати світ на краще, утверджувати й оберігати загальнолюдські цінності. Хотілось би сподіватись, що в середовищі молодих українських режисерів, яким випадає творити у час революційних змін в державі, поступово сформуються й загартуються особистості, котрі забезпечать активну участь авторського кінематографа в сучасних суспільних процесах й підвищать потенціал його соціального впливу. Нова генерація в українському авторському кіно має з честю реалізувати незаперечне право й амбітний обов'язок висвітлювати актуальні проблеми сьогодення, презентувати героїв, котрі би несучи на собі відбиток особистісної природи сприйняття й відчуття митцем картини світу, дозволяли ідентифікувати українців і Україну в міжнародному культурному просторі.

Література

- Брюховецька, О. (2005), Несвоєчасні роздуми про політичне кіно. В: Кіно-Театр, (60), 47.
- Брюховецька, О. (2004), Як молитися молотом або (де) конструкція міфів. В: Світова кінокласика. Київ, 145–157.
- Герман, А. (1990), Высокая простота. В: Искусство кино. 6, 100–102.
- Вільчинська, І. (2006), Патріотизм у сучасному житті. В: Україна-Світ: Від культурної своєрідності до спорідненості культур. Київ, 89–91.
- Зубавіна, І. (2007), Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ
- Ефимов, Э. (1983), Искусство экрана: Истоки и перспективы. Москва.
- Фролов, И./Араб-Оглы, Э./Арефьева, Г. (1990), Введение в философию. Ч. 2. Москва.
- Комаров, С. (1965), История зарубежного кино. Т. 1. Москва.
- Муратов, С. (1976), Пристрастная камера. Москва.
- Пырьев, И. (1976), Избранные произведения. Т. 2. Москва.
- Роднянский, О. (1997), Три вектора. В: Кіно-коло. 1, 21–22.
- Скопенко, О. (2007), Автор. В: Мала філологічна енциклопедія. Київ, 17–18.
- Фаріон, І. (2010), Афоризми та сентенції Юрія Ілленка Криниця для спраглих. Івано-Франківськ.
- Черушева, Г. (2011), Самовиховання. В: Філософія: Словник-довідник. Київ, 334.
- Шевченко, О. (1981), Естетика С. Ейзенштейна і проблеми художнього образу. В: Мистецтво кіно. 97–103.
- Gance, A. (1927), Le temps de l'image est venu! In: L'art cinematographique. Paris, 9–10.