ТЕОРІЯ АВТОРСЬКОГО КІНО ЯК ВІДКРИТА ПРОБЛЕМА

Погребняк Г.П.
кандидат мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Україна, м. Київ)

Існування в сучасному кінопросторі таких самодостатніх і водночас умовних кінематографічних моделей як то: мейнстрім та арт-хаус кіно (більш відомого в науковомуобігу як авторське кіно) змушує вкотре замислитись над проблемою автора в кіномистецтві. Нагадаємо, що для фільмів мейнстріму (з англ. Mainstream – основний напрямок), типовимє тяжіння до певних загальноприйнятих шаблонів, великий бюджет, участь кінозірок і свідома орієнтація на отримання прибутку. В свою чергу авторські фільми, зазвичай, не мають значного бюджету (хоч, звісно є і винятки), але позначені незалежним від масової культури характером. Вони розраховані не на широкий загал, а на глядачів, небайдужих до світу, в якому вони живуть, здатних переглядати їх багато разів, кожного разу знаходячи нові, приховані на перший погляд, досягнення режисера. В авторському кіно сюжет, як правило, не ключовий, але, сповнений латентного змісту, в ньому акцентованим є візуальний ряд, підкресленим – символізм побудови монтажної фрази, мізансцени, кадру. Зазвичай, арт-хаус кіно включає в себе різноманітні елементи стилізації, має самобутній колорит – етнографічний, національний, або ж навіть маргінальний – цілковито синтезований режисером. Тлумачення терміну «арт-хаус кіно» у широкому значенні слід розуміти як храм мистецтва, де обов`язково яскраво виражена індивідуальність автора-творця, що продукує власні ідеї. При цьому загальне визначення поняття «авторське кіно» поки що не знайдене. А тому метою наших наукових розвідок є окреслення орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно.

Складно однозначно відповісти, коли народилось авторське кіно? З певною долею іронії, можна припустити, що це сталось з появою перших кіносюжетів братів Люмьєр, в якиху наївній формі одноосібно реалізовувався той самий «авторський» задум. Між тим,слід стверджувати, що досить суперечлива і, мабуть, «вічна» проблема «автора в кіно» виникла значно пізніше – у 50-х роках ХХ ст. Донині кінокритика намагається визначити: авторське кіно – це напрямок у мистецтві чи низкаскладних для сприйняття дискусійних фільмів. Однак, загальновизнано, що авторське кіно існує як мистецьке явище, як така кінематографічна модель, в якій «режисер виступає повноправним автором твору, як особа, що несе відповідальність за фільм у цілому» [8, с. 47].

Дотепер немає відповіді й на питання, якими бути представникам авторського кіно? «Вічними авангардистами, або ж працювати на потребу глядача. А можливо, їм слід шукати третій шлях – підняття до рівня витонченої інтелектуальної гри штампів масової свідомості», – запитує А. Плахов [7, с. 34]. З ним погоджується Н. Самуніна, що розглядає постать автора в кіно в контексті виконання ним основних виробничих функцій, як «у

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

процесі знімання фільму, так і контролю результатів глядацького сприйняття» [8, с. 49].

Імовірно, що проблема автора в кіно була актуальною вже в 20-х роках XX століття, коли постать режисера-деміурга набула особливої ваги, хоч і не отримала потужного теоретичного підґрунтя. Можна припустити, що вже у фільмах французького й німецького Авангарду режисери – в авторському плані свого твору намагались встановити й закарбувати особисту причетність до внутрішнього світу вигаданих образів. У творах авангардистів виявилось оригінальне авторське бачення й інтерпретація моменту дійсності, суб`єктивне прагнення відобразити картину світу засобами кіно. На думку французького художника і режисера Ф. Леже: «Помилкою живопису є сюжет, кіномистецтва – сценарій. Звільнення від цього вантажу дозволить кіно стати мікроскопом усього зображуваного, щоб и відтворити справжнє відчуття світу» [6, с. 26].

Відмова від механічної, безвідносної фіксації образу світу й водночас прагнення розкрити в ньому нові незвідані грані, прагнення глибокого проникнення в сутність відображуваних явищ дійсності було притаманним класикам радянського кіно С. Ейзенштейну, Вс. Пудовкіну, Дзизі Вертову, О. Довженку. Їх кінематограф увійшов в історію як «режисерський». Названі митці, відображаючи тогочасні настрої суспільства, утверджували власне розуміння дійсності, ставлення до фактів історії, особистісне сприйняття світу. В їх роботах постать режисера була максимально виражена на всіх етапах створення кінострічки, а особливо в монтажній її побудові. Тому поняття «режисерський» кінематограф тоді могло би стати синонімом «авторського».

У 20-ті роки XX століття, з'являється й ідея «мислячого кінематографа», теорія «інтелектуального кіно», біля витоків якої стояв С. Ейзенштейн, щоробив «спробу надати емоційності процесу мислення, відновити <…> синтетичні форми світосприйняття» [5, с. 26]. З можливостями ігрового кіно режисер пов'язував прагнення «повернути філософській науці її чуттєвість, інтелектуальному процесу – полум'яність» й доводив, що «інтелектуальне кіно – це така побудова твору, з допомогою якої можна вести думку аудиторії, виконуючи роль емоціоналізації мислення» [5, с. 94].

Отож, відповідно до теорії «інтелектуального кіно», режисер повинен керувати процесом сприйняття фільму, формувати візуальну культуру глядача, активно впливати на осмислення ним явищ дійсності.

У 1948 році французький режисер і теоретик О. Астрюк у статті «Народження нового авангарду: камера-перо», дає точний прогноз розвитку кіно на наступне десятиліття, пов`язане зпоявою легкої знімальної техніки. Митець був переконаний, що кінематографісти «зможуть використовувати кінокамеру <….> як звичайну авторучку, котрою можна писати усе» [12, с. 27]. Отже, той, хто був за кінокамерою, мав вирішальний вплив на зображення. При цьому термін «камера-перо» напряму інспірував появу теорії авторського кіно.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Розквіт у 50-60-х роках XX століття авторського кіноі водночас загострення суперечок навколо проблеми авторства слід пов'язувати з творчою діяльністю майстрів французької «Нової хвилі», зокрема А. Базена, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Е. Ромера, К. Шаброля, Ж. Ріветта. «А. Базен активно підтримував інтелектуальне кіно, яке виявилось початком авторського кінематографа, розглядав його як творчість, що акцентує особисті переживання і власне відношення до світу режиссера», – пише Г. Чміль. – Однак, першим на стежку авторського кіно ступив Р. Росселіні, створивши фільм «Франциск менестрель божий», де відмовившись від зображення конкретного суспільства, намалював свій, придуманий світ, до того ж, дуже правдоподібно» [11, с. 244].

Згуртувавши навколо журналу «Кайє дю сінема» (де й розгорілась у 1954 році дискусія з питань авторського кіно) групу критиків і режисерів, Базен активно вивчав і розробляв проблему взаємодії автора і матеріалу, яка була «природно пов'язана з проблемою взаємин автора і героя, а також автора і глядача. Модель авторського кіно Базена грунтувалась на усвідомленні творчого акту в світлі феноменології, бергсоніанства і персоналізму» [6, с. 9]. При цьому своєрідний «феноменологічний реалізм» в кінотеоретик визначав так: «Реальність, яку відтворює і організовує кіно – це реальність світу, до якої ми залучені, це чуттєва безперервність, зафіксована плівкою і в просторово-часовомувиразі» [1, с. 63]. У статті «Про авторську теорію» А. Базен підтримував концепцією «камери-пера» О. Астрюка, згідно з якою саме зображення «стає основним елементом авторського стилю» [13, 16]. Спираючись на дослідження О. Астрюка і на власний досвід аналізу кінотворів, А. Базен стає одним з фундаторів авторської теорії, згідно з якою «візуальні ефекти, що використовує режисер є тим єдиним надбанням кіно, дезберігається автор» [13, с. 24]. Дослідник стверджував, що «авторська теорія – це спосіб вибору особистого фактора як відправної точки в процесі режисури, який не завершується, але прогресує з одного фільму до іншого, формуючи індивідуальний підхід автора» [13, с. 15].

В свою чергу Ф. Трюффо (котрому й належить термін «авторське кіно») відстоюючи на сторінках критичних видань так звану «політику авторства», у статті «Деякі тенденції французького кінематографа» стверджував, що «кінострічка автора схожа на нього самого і може в більшій або меншій мірі нагадувати постановника, але саме його і нікого іншого» [10, с. 188].

Для Ж.-Л. Годара поняття «авторське кіно» означало не апофеоз самовираження художника, а якісні зміни у сприйнятті глядача, нову якість контакту між фільмом та аудиторією, автором і публікою. Митець прагнув підвести інтелект глядача до такого самостійного осмислення кінотвору, котре в кіно задано авторською моделлю світу, яка б сповіщала про себе вибором матеріалу, побудовою сюжету, логікою поведінки персонажів.

Отож, йдеться не про відмову від авторської позиції, а про пошуки такої кіноформи, яка б примушувала аудиторію мислити самостійно.

Однак, у 1960-ті роки Ролан Барт сміливо проголошує тезу про «смерть автора» [2, с. 72]. Хоча вже з кінця XX століття в гуманітарних науках

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКІ

«неважко простежити поновлений «автоцентризм»: дослідники знову вдаються до осмислення біографій митців, аналізуючи їх у контексті психології або навіть психоаналітики творчості тощо» [9, с. 20].

Значний вклад у формування теорії авторського кіно здійснив Е. Саррiс. Підтримуючиі розвиваючи погляди кінотеоретиків журналу «Cahiers du cinema», він пропагував авторське кіно у США. Так у статті «Нотатки з приводу «авторської теорії» дослідник стверджував, що сильний режисер вкладає свою особистість у фільм, слабий режисер дозволяє особистостям інших втекти від відповідальності перед глядачем» [14, с. 145]. Це дослідження започаткувало поширення теорії авторського кіно у США й містило в собі три основні постулати: режисер «повинен володіти технологією кіновиробництва, вміти виражати своє творче начало у фільмі, використовуючи специфічні режисерські прийоми та методи, надавати своїй роботі внутрішнього значення» [14, с. 149].

Дискусії навколо проблем авторського кіно спалахнули у 60-х – 70-х роках XX ст. і в радянському кінознавстві. Про це свідчили роботи теоретиків і практиків кіно Ю. Добіна, М. Туровської, О. Мачерета, М. Блеймана, С. Пєнзіна, В. Фоміна, С. Юткевича, С. Герасимова, що, зауважував: «Кінематограф завжди повинен бути авторським. Як і будь-яке мистецтво, авторське кіно – це не обов'язково писати сценарій, ставити кінокартину, грати головну роль. Авторський фільм – той, що розкриває особистість автора-режисера» [4, с. 7].

При всій відмінності поглядів на проблему авторського кіно, слід врахувати думку, яка певною мірою об'єднує міркування численних дослідників цього феномену. «Авторське кіно, – зазначає Є. Вейцман, – впритул наближається до головного завдання кожного митця – прямого вираження філософських ідей і намагається вирішити проблему філософського фільму. Воно передбачає наявність режисера-мислителя, що проповідував би певні концепції, загальні ідеї. При цьому, автор орієнтується на той матеріал, який добре знає і зніматиме. Адже вирішальним тут є філософський підхід» [3, с. 12].

Філософський характер мислення, притаманний художній індивідуальності, виникає не тоді, коли митець оперує абстрактними категоріями, а коли всі форми відображення дійсності, зміст філософської думки і творчості породжують відповідні їм засоби виразності. «Як би не був «відсторонений» режисер від епізоду життя, який знімає, – писав А. Базен, – він карбує його, виходячи з свідомих факторів ідейного та психологічного порядку, де камера – це посилений погляд автора. Те, що «пише» автор камероює авторська концепція, пов'язана з певним філософським світоглядом» [13, с. 17].

Отож, умовно поставимо знак рівності між термінами «авторський», «філософський», «інтелектуальний» й запропонуємо твердження: в основу авторського кіно має бути закладене філософське осмислення картини світу, виражене в творчому задумі режисера. В авторському кіно найважливішимє прагнення самобутнього вираження ідеї, яку митець хоче донести. Адже

РЕПОЗИТОРІЙ БГУКИ

істинна суть кіномитця полягає не в тому, щоб закарбувати реальність, а в тому, щоб створити нову, відшукуючи для цього оригінальні форми художньої виразності, розширюючи мову кіно.

1. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М. : Искусство,1972. – 382 с.

2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 233 с.

3. Вейцман, Е. Очерки философии кино / Е. Вейцман. – М. : Искусство, 1978. – 232 с.

4. Герасимов, С. О современных тенденциях в режиссуре / С. Герасимов // Комсомольская правда. – 1976. – 21 мая. – С. 4.

5. Эйзенштейн, С. Избранные произведения: в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т .3. – 226 с.

6. Мусієнко, О. «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри / О. Мусієнко. – К. : Мистецтво, 1995. – 195 с.

7. Плахов, А. Тридцать лет спустя / А. Плахов // Искусство кино. – 1988. – № 11. – С. 33–38.

8. Самунина, Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самунина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 45–54.

9. Свято, Р. Досвід одного прочитання «Доповідної апостолові Петру Юрка Іллєнка / Р. Свято // Кіно-Театр. – 2011. – № 2 (94). – С. 20–24.

10. Трюффо о Трюффо. – М. : Радуга, 1987. – 456 с.

11. Чміль, Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України: зб.ст. – К. : СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

12. Astruc, A. Naissance d'une nouvelle avantgarde:la camera-stulo / A. Astruk // L'Ecran Francais. – 1948. – 30 mars. – С. 23–28.

13. Bazin, A. On the Auteur Theory / A. Bazin // Cahier #70. – 1957. – С. 12–19.

14. Sarris, A. Notes on the Autour theory in 1962 / A. Sarris // In Film Culture Reader:Edited by Sitrey. – New York. – 197О. – P. 134–156.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ