

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Ілленка. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 42–48.

Pogrebniak G. (2023). Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking. Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 42–48 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

ДИЗАЙН КАДРУ В ЗОБРАЖАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ АВТОРСЬКОЇ РЕЖИСУРИ

Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Ілленка

Мета статті – визначити художньо-естетичний інструментарій дизайну кадру в зображальній культурі режисури авторського кіно. **Методологія дослідження.** У розробці теми було застосовано комплексний підхід, зокрема використано методи систематизації, порівняння, верифікації, компаративного й текстологічного аналізів. Аналітичний метод та метод образно-стилістичного аналізу у своїй єдності було скеровано до розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що режисерську творчість досліджено в контексті зображальної культури дизайну кадру і вона вперше постала предметом спеціального вивчення; доведено доречність використання системного методу у виявленні особливостей авторської пластичної кіномови; здійснено комплексний аналіз та окреслено особливості дизайну кадру в авторській фільмовій творчості. **Висновки.** Викладені в дослідженні матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки зображальної культури авторської режисерської кіномови в різних світоглядних моделях й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії кіномистецтва і телебачення, режисури.

Ключові слова: зображальна культура, авторський кінематограф, режисер, кадр, дизайн, екранна пластика, композиція, колір.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking. Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films

The purpose of the article is to define the artistic and aesthetic toolkit of frame design in the visual culture of auteur film directing. **Research methodology.** In developing the topic, an integrated approach was applied, in particular, the methods of systematisation, comparison, verification, comparative and textual analysis were used. The analytical method and the method of figurative and stylistic analysis in their unity were aimed to consider the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research is that the director's creativity is studied in the context of the visual culture of frame design and for the first time became the subject of a special study. The appropriateness of using the systematic method in studying the features of the author's plastic film language has been proven. A comprehensive analysis has been conducted and the features of frame design in the author's film work have been revealed. **Conclusions.** The materials presented in the study expand the arsenal of knowledge about the specifics of the visual culture of the author's film language in various worldview models and enable their application in educational courses, the creation of educational and methodological literature on the theory and history of cinema and television, directing.

Key words: visual culture, author's cinematography, director, frame, design, screen art, composition, colour.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що в численних пошуках характерних ознак авторського кіно, котрі часом вибудовують на запереченні законів масового

сприйняття певної епохи [9, 526], домінує увага дослідників до особливого, суб'єктивного погляду художника на світ, пошук власної кіномови, презентації своєрідної зовнішньої

(зображально-виражальної) і внутрішньої (драматургічно-композиційної) форми кінематографічного твору, у якій було би відображено унікальність мистецького світосприйняття в межах авторської світоглядної моделі. Тоді як авторська кінематографічна світо модель – це засіб, форма пізнання світу режисером, відтворення ним картини світу (з акцентуванням на його індивідуально-особистісному сприйнятті) за допомогою кіномови, основним структурним елементом котрої є *кадр*. При цьому саме зображення, *дизайн кадру* є найважливішою і, безсумнівно, однією з найскладніших сфер кінематографічної виразності, а творення автором-індивідом мистецького образу (і кінематографічного як його різновиду) обов'язково містить у собі відбиток особистісної природи сприйняття і відчуття картини світу.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам сприйняття візуальної інформації та зображальної культури в кінематографі, зокрема авторському, присвячено праці таких дослідників, як З. Алферова, О. Астриук, Р. Барт, Дж. Батлер, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Я. Газда, О. Доброскок, Ж. Епштейн, І. Зубавіна, В. Кондрашов, З. Кракауер, В. Крилова, О. Лебедев, У. Лідвел, Х. Лютцелер, І. Маноха, М. Мурашко, О. Прядко, К. Холден, С. Холодинська, К. Фетісова, Г. Черков, Г. Чміль та ін.

Показово, що специфічна природа кіномистецтва, котра, як вказує О. Крилова в дослідженні «Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві», «дає можливість людині художньо втілити на екрані міф про саму себе» [6] і водночас є її технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» (зазначає в роботі «Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій» Г. Черков) [11, 129], стала предметом дискусій ще на початку ХХ століття. Оскільки, як вважають дослідники І. Маноха та К. Фетісова, «всі відомі на той час види мистецтва відтворювали не об'єктивну реальність, а суб'єктивний образ світу й поставали як відображення реальності у свідомості творця, її копії» [8, 167]. Отже, оскільки й дотепер триває суперечка між тими вченими, які бачили в кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію, ми, погоджуючись із Г. Черковим, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість

кінематографу» [11, 132], зазначимо, що в результаті відтворення, а отже, моделювання явищ навколишньої дійсності в авторському кіно, де «реальність у найширшому змісті цього поняття – як філософська категорія “істинного” – усього суцього, “існуючого”, підкоряючись задумові автора, зазнає трансформації та може набувати форм, що відрізняються від життєподібних», зазначає Ж. Епштейн [13, 128].

Метою статті є визначення художньо-естетичного інструментарію дизайну кадру в зображальній культурі режисури авторського фільму.

Виклад основного матеріалу. У пластиці екранного зображення, нагадаємо, синтезується результат колективного творчого процесу над драматургічним матеріалом (режисера, оператора, художника), кожен з учасників котрого оперує різноманітними системами виражальних засобів, а сам візуальний конгломерат часом виявляється настільки цілісним і непорушним, що досить точно визначити внесок кожного учасника творення зримого кінематографічного образу стає не простим завданням. Так, приміром, коли, творчий внесок оператора піддати аналізу досить легко, то вже ролі художника й режисера проявляються не так визначено та виразно, розчиняючись в екранному просторі. Хоч, звісно, внесок художника й оператора як авторів екранної візії слід розглядати з погляду вираження зображальної концепції стрічки й основного стилістичного принципу її вирішення через кадровий дизайн.

Тож варто погодитися з тим, що система зображально-виражальних засобів і прийомів слугує режисерові-автору (що, очолюючи своєрідну спільноту однодумців, вирішальне слово залишає за собою) для втілення в художню тканину певних життєвих подій, важливих тем і проблем, оскільки засоби виразності відіграють роль своєрідного містка між автором і глядачем. При цьому в авторській кінематографічній моделі постановник як носій певних особистісних якостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самобутню форму твору, що давало би підстави мовити про специфічне, властиве тільки йому відображення художньої картини світу в кожному кадрі аудіовізуального продукту.

Розвиваючи наші міркування щодо зображальної культури авторського фільму, вкажемо, що режисерові необхідно продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної художньої світомоделі. Своєю чергою відзначимо, що

художність як ознака якості кінематографічних творів передбачає гармонійне поєднання глибокого змісту та відповідної йому досконалої форми, що виявляється не в показовій «візуальності» кінострічки й не повинна стати відвертою самоціллю режисера, натомість має служити потужним засобом досягнення певного художнього результату, емоційного та виховного впливу на реципієнта. Крім того, «виразне зображення на екрані є не просто “красивою” та технічно грамотною картинкою, а й гармонійно вписується в композицію фільму, його стиль і драматургію» [7, 161].

Водночас вважаємо доцільним уточнити ті важливі комплекси й елементи виражальних засобів, котрі саме й входять у зображальну структуру кінострічки. Щонайперше зазначимо, що основу кінозображення становить предметно-матеріальне середовище дизайну кадру, в організації котрого беруть участь не лише художник-постановник, а цілий колектив художників, що під його орудою створюють картину. Крім того, ще одним найважливішим засобом виразності в кіно прийнято вважати композицію як стилістичний принцип організації кінозображення, що за останні десятиліття зазнала різючих змін. Тоді як основні принципи композиційної побудови дизайну кадру в загальному стильовому рішенні майбутньої кінострічки виробляють у тісній співпраці режисер, оператор, художник. Зрештою, існують і такі зображальні засоби, що є прерогативою лише оператора-постановника й перебувають у площині, зокрема, організації внутрішньокадрової мізансцени, динаміки камери, освітлення тощо.

Оскільки образна мова передовсім авторського фільму залежить від природи таланту автора-режисера, від його ставлення до інших мистецтв, варто зазначити, що режисери з активним авторським началом найчастіше зосереджують свій творчий потенціал саме на зображально-виражальних засобах фільму, користуючись незрівнянною свободою, з якою художники мають можливість поводитися як з матеріалом, наданим дійсністю, послідовно організовуючи цей матеріал. Часом текст сценарію постає для таких кіноавторів ніби початковим вихідним матеріалом максимального самовираження, як-то, приміром, можна спостерігати у творчості Федеріко Фелліні. Можемо констатувати, що своєрідне конструювання митцем кожного кадру (мова котрого завжди некваплива, багатослівна, ґрунтовна), а також використання досить

складного хитромудрого руху камери створюють навколо фільмованого об'єкта щось на кшталт діафрагми, що одночасно ускладнює цей об'єкт, дозволяючи пов'язати його з навколишньою дійсністю в найбільш ірраціональному й навіть магічному плані, і водночас дає змогу вихоплювати з дійсності живі, документальні матеріали (як-от прибуття кінозірки в аеропорт). Тоді як український режисер-автор Валентин Васянович, маючи першу освіту кінооператора (тому й називає себе режисером-оператором), зазвичай, пише сценарій, спираючись на «погляд» в площину дизайну кадру і розташування знімальної техніки та бекграундового тла, і вибудовує кінематографічну історію та екранні мізансцени, опираючись передовсім на зображення в кадрі, а не лише на сценарно-драматургічний матеріал. Отже, не надаючи драматургії фільму первісної та провідної ролі, митець, зазвичай, не створює кінематографічну історію на папері, а, оперуючи ретельно вибудованими, чітко сконструйованими кадрами, формує оповідь з потужного конгломерату створених в авторській уяві мізансцен, де є те, що більш цінне для автора-режисера, – енергетичний стрижень, чуттєвість, емоційна забарвленість і унікальний часопростір. Спостерігаючи за творчістю нині всесвітньовідомого майстра, очевидним стає той факт, що підвалини зображальної культури його кінострічок (поцінованих міжнародною глядацькою спільнотою та увінчаних відзнаками різноманітних престижних кінофорумів світу) закладаються саме в середовищі натурних місць зйомки та ретельно відібраних інтер'єрів, де можна відшукати численні підказки, як вибудовувати кінематографічні сцени, кадри безпосередньо на знімальному майданчику, що вдається йому з великим успіхом.

Беручи до уваги наведені вище розмисли режисерів-авторів, вкажемо, що образна мова кінотвору в кадрі виникає передовсім у того самотнього художника, котрий здатний не тільки відтворити певне явище, але й разом з творчими однодумцями відчутти, помітити в ньому найсуттєвіше, найважливіше. У роботі «Парадигма кіно» Ю. Ілленко писав: «Здається мені, що кіномова є прамовою світу. Як і всі інші мови різних мистецтв, кіномова вміє робити багато дурниць, проте її езотерична роль націлена на головну діяльність, виправдана й виплекана однією метою: схопити, “висловити”, створити образ» [3, 199].

У контексті сказаного нагадаємо, що вже в 1960-х роках розвиток операторського

мистецтва в тандемі з режисерськими пошуками був позначений відкриттями в галузі зображального рішення фільму передовсім через конструювання кадру. Так, приміром, прагнення до життєвої достовірності кадру, бажання закарбувати невимушену атмосферу життя в її навмисній природній «невибудуваності», фільмування «під хроніку» визначили й надовго закріпили основні принципи «документальної стилістики» в ігровому кінематографі, які й донині з перемінними успіхом використовують режисери, зокрема й українські (М. Слабошпицький, С. Лозниця, В. Васянович). Варто звернути увагу на те, що вплив документалізму виявився передовсім у зміні принципів композиційної побудови кадрів, а саме в прагненні до розкутих незавершених композицій, на перший погляд недбалих (як, приміром, у фільмах представників французької «нової хвилі»), таких, що занурювали події кінострічок у нібито випадково й знеацька вихоплене життя. Тією самою мірою вказаний підхід в організації зовні «неорганізованого» кадру стосувався творення світлової атмосфери картини. Так, приміром, навіть зумисні «засвітленості» в зображенні (що є очевидним технічним браком з погляду загальноприйнятої і дотепер кінематографічної естетики) перетворились на ті потужні стилеутворювальні елементи, за допомогою яких досягалась ілюзія реального життя. Це зумовило розширення професійної операторської термінології, у якій з'явився термін «функціональна засвітленість». Отже, ще в другій половині ХХ століття оператори й передовсім режисери-автори швидко опанували в ігровому кіно основні принципи «документальної естетики» кадру, а водночас палітра кінематографічних зображально-виражальних засобів була розділена на дві групи. Ідеться про те, що коли творці кінострічок «документальної» стилістики, як ми вказували вище, вивели зі свого арсеналу гострі прийоми, котрі би трансформували навколишню дійсність, то автори картини так званого «поетично-живописного» напрямку, навпаки, усіляко прагнули подолати аскетизм начебто «хронікально-документального» кадру, використовуючи широкий спектр кольірної палітри – від відверто декоративної, орнаментальної до вишукано живописної. Цьому значною мірою сприяли не лише художньо-естетичні фактори, а й технічні, передовсім пов'язані з якістю кольоропередачі плівки й укрупненням зображення (що зумовило пошуки більш досконалої кіномови, яка

відповідала би новому, як на той час, типу мислення). Своєю чергою новий кінематографічний простір зображення в кадрі вплинув на зміну характеру використання кіномайстрами світла, кольору й спричинив пошуки нових для другої половини 1960-х років принципів композиційної побудови кадру, відкрив привабливі перспективи реалізації кращих традицій образотворчого мистецтва, як, це спостерігаємо, скажімо, в українській моделі авторського кіно (більш відомого як поетичне кіно), з його особливою кольірною гамою, композиційною і пластичною виразністю, неповторністю стильової форми. Однак, як відзначає О. Ямборко, «в умовах радянської доби звинувачення в декоративізмі мало двоякий зміст», оскільки декоративне мистецтво в той час «стало територією певної творчої свободи для художників, даючи їм можливість працювати з умовними формами й говорити символічно-знаковою мовою». У роботі «Живопис кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво» дослідниця відзначає, що такий «прорив призвів до розширення стильової платформи, поглиблення візуальної семантики, зокрема образотворчого мистецтва та появи низки нонконформістських творів, як це відбувалося в поетичному кінематографі, за “езоповою мовою” асоціативних образів якого відкривались діаметрально протилежні офіційній кон'юнктурі ідеї та змісти» [10, 49].

Як відомо, зі вказаним напрямком в українському кіно був тісно пов'язаний Юрій Ілленко, суб'єктивна камера котрого, а також «гра світлотіней і кольорів, динамічність та спроба вхопити знімальним апаратом настроїв і його найменші зміни» [10, 17] у фільмі «Тіні забутих предків», попри розбіжність у поглядах із режисером Сергієм Параджановим, дійсно подарували митцям «у володіння всесвіт» [4, 38]. Демонструючи свою «особливу увагу до форми, до інтелектуально ускладненого кінообразу, метафори, гіперболи» [5, 296], Ю. Ілленко вже в першій самостійній роботі «Криниця для спраглих», прагнучи фільмувати не сценарний текст, а «створювати дискурс» [4, 116], лише підтвердив майстерне володіння відмінно засвоєними й особисто винайденими прийомами кіновирозності, а з кожною новою кінороботою примножував багатство кіно мови в конструкції кадру, що, тісно пов'язана з національним досвідом минулого, увібрала багатотисячлітні традиції національної культури. При цьому митець був переконаний, що «включення в мовний акт самих процедур актуалізації не є суто кіномовним феноменом, проте має кінематографічну специфіку, що

відноситься до інструментарію кіномови: фокусування зображення, або різкість, глибина різкого зображення, вибілення, наплив, подвійна експозиція, трансфокативний наїзд, затемнення, витіснення, контрастування, фільтрація, розмивання, дифузія – усі ці актуалізовані в тексті прийоми стають мовними моментами, створюють інструментальний стиль висловлювання» [3, 224].

Отож, дебютувавши як режисер, співавтор сценарію та оператор стрічки «Криниця для спраглих», де, узявши на озброєння такий важливий принцип поетичної виразності, як матеріалізація зображення сфери людської пам'яті, митець здійснив вдалу спробу розвинути авангардну, як для 1960-х років, лінію асоціативно-поетичного кінематографа. Польський дослідник Януш Газда в роботі «Українська школа поетичного кіно» зазначав, уява майстра «нелегко піддається правилам, вона шалена, розбурхана, ніби барокова, з легкістю перетинає кордони реалізму, послуговується поетично-казковими візіями, нестримна у своїй метафоричності й символіці» [14, 18]. Усі компоненти тодішнього авангарду були присутні на екрані в усій кадровій побудові: свідома руйнація традиційної драматургії (кіноповісті І. Драча), наявність вражаюче чутливої пристрасної суб'єктивної камери, застосування асоціативного монтажу, мало не провокаційна демонстрація дивовижної пластичної свободи в кадрі, використання найрізноманітніших, багатих за змістом візуальних інтонацій, гнучкого ритму, створення неповторної колірної (досить незвичної у своїй колористиці) гами, прагнення максимальної композиційної насиченості площини кадру. У фундаментальній праці «Парадигма кіно» сам режисер і теоретик відзначав, що зведення в єдину систему творчого акту особистих здібностей і професійного рівня щодо визначення монтажу: мети, яку митець ставить перед собою і яка відповідно формує ставлення до ідеї твору та вибір засобів її втілення; мотивації, що спонукає режисера до тих чи інших аргументів з контексту культури; «вибір матеріалу втілення (або новостворення засобів та інструментарію для виявлення образу) і пристосування всього цього апарату до реалізації вашої мети – все це безпосередньо і є монтажем твору, що переходить з підсвідомості у свідомість, яка існує поки що лише в уяві» [3, 52].

Вдаючись до реформування кіномови, Ю. Ілленко як режисер й оператор, передовсім

перетворюючи у власних фільмах кінокамеру на повноправного учасника дії, «свого роду персонажа» [10, 19], відстоював (чи то поновлював) право кінематографа бути мистецтвом «рухомого зображення з наголосом на зображенні» [1, 50], тоді як поетику режисера-автора визначають його світовідчуття і світорозуміння, адже митець віддає перевагу тим виражальним засобам, котрі адекватно передають його особистий погляд на реальність. При цьому нагадаємо, що в структурі зображення української поетичної моделі кіно відбувались характерні зміни в системі об'єкт – камера – кадр, коли митці, оперуючи потужними засобами трансформації реальності, вдавались до суб'єктивізації не лише погляду знімального апарата, але й фільмованого об'єкта, створюючи, по суті, нову умовну реальність зображення в кадрі. Невипадково в кожній стрічці (як раннього періоду – «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», так і пізнього – «Лебедина озеро. Зона», «Молитва за гетьмана Мазепу») Юрій Ілленко, виявляючи власне розуміння світу, послідовно утверджував «право на відображення особистого співпереживання в пошуках особистісного смислу, право на переоцінку загальнозначимих традиційних канонів, ціннісних норм та ідеалів на підставі власного світопереживання» [12, 345]. Показово, що, відтворюючи власне відчуття світу, майстер, навіть користуючись відомими формами кіномови, котрі вже сформувались у кіномистецтві, творчо переосмислював їх і пропонував свою авторську палітру виражальних засобів: зображальних, композиційних і звукових, вважаючи, що «пошук бездоганної форми – це завжди конфлікт зі звичною, як повітря, формою» [2, 52]. Відповідно до такої творчої позиції режисер прагнув «укрупнення» кольору в дизайні кадру й, використовуючи спеціальні прийоми колірної освітленості: соляризацію, кольорові фільтри, задимленість, випалювання і перефарбовування природної натури (коли з метою підсилення кольору, перетворення його на більш жорсткий і локальний доводилось перефарбовувати пейзажі, що далеко не завжди надавало відповідного ефекту), тим самим досягав не лише гострої алегоричності кольору, а й, відчайдушно вдаючись до пошуків способів подолання натуралістичної кольоропередачі на екрані, змушуючи глядача до «активної участі у драмі не тільки за допомогою нарації, а й красою образів, стилізацією композиції і

кольору» [15, 26], презентував його багатощі образні можливості.

Щодо унікальності своєрідної, сказати б, «конструкторської» творчості кіномайстра (що бачив світ передовсім кадром), то нині слід вести мову про парадоксальне, на перший погляд, поєднання двох начал: з одного боку, нестримна просто-таки жага до життя, чуттєвість зору, слуху – джерело могутніх пластичних і музичних образів; з іншого боку, спроби передати буттєву стихію за допомогою споконвічних зразків і стійких ритуально-обрядових форм життя, долаючи традиційну систему образності, властиву, приміром, літературній прозі, що часом підмінювала собою кінематографічне мислення. Слід вказати, що доволі складні шукання Ю. Ілленком зображальної кіноформи через ретельне (часом парадоксальне, у чомусь нестримне) конструювання кожного кадру, звісно, не обходились без прикрих поразок, оскільки в синтезі кінематографічних виражальних засобів особливе місце посідає процес побудови та збереження загальної інтонаційної лінії кінотвору. Ідеться про таку умовну лінію, що уможливує розподіл своєрідної сили «звучання» і найбільш вдалого місцеположення драматургічних акцентів, динаміки й діапазону дії, розмаїтої системи тональностей, темпу, ритму тощо. На переконання американського критика Д. Стоуна, у ході творчих експериментів далеко не завжди нові зображально-виражальні засоби у творах митця перебували в оптимальній для глядацького сприйняття єдності зі змістом, попри ту «могутню медитативну манеру режисера, що відкривала незвідані просторові перспективи, розчиняючи умовні кордони проміж “зовнішнім” і “внутрішнім”, між дійсним та уявним» [16, 24].

Наукова новизна дослідження. Показано, що на формування і розвиток кіномови впливають такі фактори: природа таланту й індивідуальності автора; жанрові закони; історичні закономірності кінопроцесу. Зазначено, що пластика екранного зображення є однією з найважливіших та найскладніших сфер кіновирозності. Вказано, що в пластиці екрану синтезується результат колективної творчості над драматургічним матеріалом. Уточнено, що систему виразних засобів і прийомів зображальної культури авторського фільму становлять: композиційна побудова кадру; динаміка руху кіноапарату; знімальні ракурси; монтажні ходи; звукові, світлові, колористичні рішення; предметно-матеріальне середовище кадру; мізансценування; дизайн кадру.

Висновки. У підсумку зазначимо, що нині унікальну авторську творчість Ю. Ілленка (вплив якої на сучасне авторське українське кіно ще вивчений не достатньо) слід розглядати в контексті тих новітніх технологічних процесів, що відбуваються в останні десятиліття в національному кіномистецтві. А про зміни в гармонічному складі сучасного екранного зображення свідчить значне розширення діапазону виражальних засобів, інтенсивність і гострота візуальних інтонацій, сміливе введення своєрідних «дисонансових» сполучень, підкреслена графічність дизайну кадру і контрастність зображення, потужні наростання і несподівані спади дії, протиставлення ритму, динаміки й статичності, що в контексті невпинного оволодіння кіномайстрами естетикою простору кінозображення мають відкривати взаємозалежні форми комунікації з глядачами, зокрема, і через опанування та вільне володіння технологіями творення аудіовізуального продукту.

Література

1. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Ілленка. *Кіно-Театр*. 2006. № 1 (63). С. 50–54.
2. Ілленко Ю. Агасфер, або Хроніка другого пришестя Христа. *Дніпро*. 1999. № 10. С. 35–85.
3. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.
4. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка : у 2 кн. Тернопіль : Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.
5. Кошелівець І. Шістдесятники. *Сучасна література* : зб. ст. Мюнхен, 1964. Вип. 3. С. 295–300.
6. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf> (дата звернення: 23.02.2023).
7. Лебедев О., Прядко О. Пластичність кінематографічного зображення та її складові. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 3. С. 160–168.
8. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.
9. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика : в 2 т. Вінниця : Глобус-Прес, 2013. Т. 1. 768 с.
10. Сергій Параджанов і Україна : зб. ст. і докум. / упоряд. і ред. Л. Брюховецька. Київ: КМА, 2015. 288 с.
11. Черков Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і*

телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128–135.

12. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 341–349.

13. Epstein J. Bonjour cinema. *Epstein J. Cinema*. Paris : Editions de la Sirene, 1921. P. 13–15.

14. Gazda J. Ukrainska szkola kina poetychniego. *Ekran*. 1970. № 9. S. 17–18.

15. Konrad K., Korcelli J. Operator zpatrzana ewolucje sztuki filmowej. *Kino*. 1973. № 6. S. 23–36.

16. Stone J. Surrealistic chuckle from the Ukraine. *New York Times*. 1989. September, 15. P. 24.

References

1. Briukhovetska, L. (2006). Operatorske mystetstvo Yurii Illienka [Cinematography by Yuri Illenko]. *Kino-Teatr*, 1 (63), 50–54 [in Ukrainian].

2. Illienko, Yu. (1999). Ahasfer abo Khronika druhoho pryshestia Khrysta [Agasferus or the Chronicle of the Second Coming of Christ]. *Dnipro*, 10 [in Ukrainian].

3. Illienko, Yu. (1999). Paradyhma kino [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys, 416 [in Ukrainian].

4. Illienko, Yu. (2008). Dopovidna Apostolovi Petru Yurka Illienka [Reporting to the Apostle Peter Yurka Illenko]: v 2 kn. Ternopil: Bohdan, 1, 346 [in Ukrainian].

5. Koshelivets, I. Shestydesiatnyky [Sixties]. *Suchasna literatura*: zb. st. Miunkhen, 1964, 3, 295–300 [in Ukrainian].

6. Krylova, V. O. Heroi yak uosoblennia liudskoho «ya» v kinomystetstvi [The hero as the personification of the human "I" in cinematography]. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf> [in Ukrainian].

7. Liebiediev, O., Priadko, O. (2013). Plastychnist kinematohrafichnoho zobrazhennia ta yii skladovi [Plasticity of the cinematographic image and its components]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 3, 160–168 [in Ukrainian].

8. Manokha, I. P., Fetisova, K. A. (2010). Perspektyvy psykholoho-dyskursyvnykh doslidzhen u suchasni psykholohii mystetstva [Perspectives of psychological and discursive research in modern psychology of art]. *Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPNU*. Kyiv, 162–169. [in Ukrainian].

9. Matizen, V. (2013). Kino i zhizn. 12 dyuzhin intervyyu samogo skepticheskogo kinokritika [Cinema and life. 12 dozen interviews of the most skeptical film critic]: v 2 t. Vinnica: Globus-Press, 1, 768 [in Russian].

10. Serhii Paradzhanov i Ukraina (2015). [Serhii Paradzhanov and Ukraine]: zb. st. i dokumentiv / uporiad. i red. L. Briukhovetska. Kyiv: KMA, 288 [in Ukrainian].

11. Cherkov, H. (2010). Transformatsiia realnosti v epokhu dyhitalnykh tekhnolohii [Transformation of reality in the age of digital technologies]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. prats. Kyiv, 7, 128–135 [in Ukrainian].

12. Chmil, H. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*: zb. st. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., 3, 341–349 [in Ukrainian].

13. Epstein, J. (1921). Bonjour cinema [Hello cinema]. *Epstein J. Cinema*. Paris: Editions de la Sirene, 13–15 [in French].

14. Gazda, J. (1970). Ukrainska szkola kina poetychniego [Ukrainian school of poetic cinema]. *Ekran*, 9, 17–18 [in Polish].

15. Konrad, K., Korcelli, J. (1973). Operator zpatrzana ewolucje sztuki filmowej [The cinematographer observed the evolution of cinematography]. *Kino*, 6, 23–36 [in Polish].

16. Stone, J. (1989). Surrealistic chuckle from the Ukraine. *New York Times*. 15 September, 24 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 06.04.2023
Отримано після доопрацювання 10.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023*