

## ДИЗАЙН

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Дизайн кадру у зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 2. Проектування предметного світу у фільмах режисерів-авторів. *Культура і сучасність : альманах. 2023. № 2. С. 50–57.*

Pogrebniak G. (2023). Frame Design in the Visual Culture of Modern Author's Directing. Part 2. Projecting the Objective World in Films by Author-Directors. *Kultura i suchasnist: almanakh, 2, 50–57* [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  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
[galina.pogrebniak@gmail.com](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)*

**ДИЗАЙН КАДРУ У ЗОБРАЖАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ  
СУЧАСНОЇ АВТОРСЬКОЇ РЕЖИСУРИ****Частина 2. Проектування предметного світу у фільмах режисерів-авторів**

**Мета статті.** Визначити художньо-естетичний інструментарій проектування режисером, художником, оператором предметного світу кадру в зображальній культурі авторського фільму. **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 режисерська творчість досліджується в контексті зображальної культури дизайну кадру і вперше постала предметом спеціального дослідження; доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей авторської пластичної кіномови; здійснено комплексний аналіз та виявлено особливості дизайну кадру в авторській фільмовій творчості. **Висновки.** Викладені у дослідженні матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки зображальної культури авторської режисерської кіномови у різних світоглядних моделях й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії кіномистецтва і телебачення, режисури.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, художник, аудіовізуальне мистецтво, режисер, кадр, дизайн, проектування зображення.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Arts (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor of the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

**Frame Design in the Visual Culture of Modern Author's Directing. Part 2. Projecting the Objective World in Films by Author-Directors**

**The purpose of the article** is to determine the artistic and aesthetic toolkit for designing the objective world of the frame in the visual culture of the author's film by the director, artist, cameraman. **Research methodology.** An integrated approach was used in the development of the topic, in particular, methods of systematisation, comparison, verification, comparative, and textual analysis. The analytical method and the method of figurative and stylistic analysis in their unity were used to consider the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the director's creativity is investigated in the context of the visual culture of frame design and for the first time it 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 was carried out and the features of frame design in the author's film creativity were revealed. **Conclusions.** The materials presented in the study expand the arsenal of knowledge about the specifics of the visual culture of the author's directorial 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.

**Keywords:** fine art, artist, audiovisual art, director, shot, design, image projection.

Актуальність теми дослідження. В останню чверть XIX ст. виразні засоби передовсім образотворчого мистецтва склали підґрунтя синтетичної природи кіномистецтва. Власне й сама з'ява кіно пов'язана з «прагненням образотворчого мистецтва вирватися за свої межі, зокрема, з поширенням фотографії, але до сих пір візуальне не завжди є панівною складовою та лише ілюструє текст» [4]. При цьому незаперечним залишається той факт, що образотворче мистецтво справляє могутній вплив, на розвиток сучасного аудіовізуального мистецтва, зокрема, творчість режисерів, котрі вивчаючи, приміром, твори живопису, шукають натхнення, намагаються цитувати або реконструювати контекст створення знаменитих картин у своїх фільмах [4] шляхом оригінального проектування предметного світу кадру.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальні питання сприйняття візуальної інформації та зображальної культури в кіно, зокрема в авторському, потрапили в царину наукових розвідок цілої плеяди блискучих дослідників, як то З.Алфєрова, О.Астріук, Р.Барт, Дж. Батлер, Л. Брюховецька, В.Горпенко, Я.Газда, О.Доброскок, Ж.Епштейн, І. Зубавіна, В.Кондрашов, З.Кракауер, В.Крилова, А.Капралова, У.Лідвел, Х.Лютцелер, І.Маноха, М.Мурашко, О.Прядко, К.Станіславська, К.Холден, С.Холодинська, К.Фетісова, Г.Черков інших.

Варто погодися з українською дослідницею З.Алфєровою, котра в роботі «Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв» висловлює переконання в тому, що оскільки «домінування візуальної культури після Другої світової війни вже ніхто не ставить під сумнів» [2, с.166], то в зображальній культурі кожного авторського фільму презентовано саме той сегмент дійсності, що цікавить режисера-автора, котрий, витягуючи зі світу іноді огидні, страшні й таємничі складові, у такий спосіб виражає власне ставлення до тих явищ, до яких він виявляє непідробний інтерес і водночас здійснює спроби глибокого саморозкриття. Таким чином, проектування та відтворення предметного світу в авторських моделях свідчить про те, що лише зрідка режисер-автор документально відображає реальність – натомість він обробляє її відповідно до власного світосприйняття та світовідтворення. Слушною в цьому контексті є і думка В.Сидоренка, котрий в статті «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»:

повернення смислу» вказує, що «сучасне візуальне мистецтво по-новому акцентує роль і позицію художника (автора), не роблячи “професійне авторство” певним імперативом». Практик і теоретик в галузі образотворчого мистецтва переконливо доводить, що можливість формувати будь-які «естетичні об'єкти» за рахунок розповсюджених технологій практично має кожний, і в гонитві за перемогу в цьому змаганні «професійний автор» стає стурбованим заручником збереження, примноження та увічнення художньої форми як такої [7, с.136].

Важливим є і той факт, що кіномитці задовго до переконання Ролана Барта, котрий вважав, що «фотографія народжується однією лише миттю, а для фотографа життєво необхідно “схопити” цю мить», намагались уже в ранніх кіносюжетах зацентрувати на тому, що в кожному *кадрі* кіно, як і у фотографії, «схопити» здатний кожний, а от «виявити» можуть лише одиниці <...>, адже фото- та кіномистецтво <...> найточніше відображають «схоплену реальність» – такою, як вона є [5, с.167], реалізовану (як вважає В.Горпенко у роботі «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища») «майстерністю режисури – сукупністю консолідованих зусиль авторського колективу з використання відповідних засобів і способів втілення теми (необробленого життєвого матеріалу)» [3, с.4].

Метою статті є визначення художньо-естетичного інструментарію проектування режисером, художником, оператором предметного світу кадру в зображальній культурі авторського фільму.

Виклад основного матеріалу. Кіномистецтво виникає в надзвичайно сприятливому соціальному та культурно-мистецькому середовищі, потужно «абсорбуючи інструментарій різних видів мистецтва, наче без власної мови, висловлюючись виключно чужою. Головна відмінність між живописом і кінематографом полягає в тому, що образотворче мистецтво зосереджене на витягуванні моментів часу в просторі, тоді як кіно перетворює зафіксовану протяжність на час, завдяки можливості руху та проектування дії на нерухомий екран. Кінематограф долає обмеженість театру й образотворчого мистецтва, надаючи глядачеві можливість сприймати мінливу протяжність і бачити тривалу в часі дію» [4]. Разом з тим, як зазначає А.Капралова (в роботі «Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах») сучасні

«режисери не можуть не надихатися картинами великих майстрів, не копіювати (часом навіть несвідомо) кольорові рішення й не відтворювати окремі сюжети для посилення впливу тієї чи іншої кінострічки на глядача» [4]. Відомо, що система зображально-виражальних засобів і прийомів слугує режисерові, з одного боку, втіленню в мистецьку тканину певних життєвих подій через поєднання реального й ірреального (звичайно, у межах допустимої міри використання кожного з них), а з іншого – виконує роль своєрідного містка між автором і реципієнтом твору. При цьому важливо, щоби зображення і виразність не були самоціллю митця, а лише засобом досягнення значного художнього впливу. Тоді як на формування кіномови впливають найрізноманітніші чинники – від обдарування та індивідуальності автора до законів жанру й історичних закономірностей кінопроцесу. Драматургія, режисура, операторська майстерність, мистецтво актора, творчість художника, композитора – усі ці складники вкрай необхідні для розуміння кінематографічної мови. «Сучасне кіно спроможне відобразити будь-яку дійсність. Й особливо це стосується створення його кіномови, – зазначав Олександр Астрюк ( в роботі «Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stulo»). – Для цього необхідно, звичайно, щоб сценарист сам знімав свої фільми, але ще краще, якби кінострічка взагалі не мала сценариста. У сучасному кінотворі відмінність між автором і постановником не має суттєвого значення. Автор пише своєю камерою, як письменник пером». Французький режисер і теоретик кіно резонно ставить запитання: «Чи можна в мистецтві, де зображення і звук слугують вираженню певного світогляду (незалежно від наявності сюжету) ототожнювати того, кому належить задум твору, і того, хто цей задум реалізував» [10, р. 24].

Своєю чергою Кшиштоф Кесльовський зазначав, що в нього завжди добре складається робота з операторами. Режисер-автор, розкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, розповідав, що виробництво фільму й зокрема проектування предметного середовища кадру вимагало від нього обов'язкового обговорення кожного вечора плану робіт (на наступний знімальний день) з оператором-постановником, котрий «у Польщі, на відміну від Франції», є

співавтором, а не тільки найнятим для зйомок техніком. Такий творчий тандем, коли «оператор із самого початку роботи над сценарієм стає співавтором», властивий польській моделі авторського кіно. К. Кесльовський вказував, що коли в нього виникала ідея щодо фільму, він спершу приходив з нею до оператора, показуючи йому всі версії сценарію, щоби обдумати, як знімати картину. На переконання знаменитого режисера-автора, «оператор працює не тільки з камерою та освітленням», а й впливає на постановку, може «давати вказівки акторам», оскільки є тим фахівцем, у якого є ідеї щодо втілення режисерського задуму у фільм, що є спільною справою. Така система співпраці, як вважає К. Кесльовський, дала «прекрасних польських операторів, котрі люблять працювати саме таким чином» [14]: Вітольд Собочінський, Єжи Вуйчик, Адам Холендер, Славомир Ідзяк, Збігнев Рибчинський, Іоланта Дилевські, Павло Едельман, Петро Собочінський, Яцек Блавут, Хойте ван Хойтема, Войцех Старонь.

У контексті теми специфіки зображальної культури авторського фільму звернемось до творчості сучасного німецького кінопостановника Себаст'яна Шиппера, який активно рухається в бік авторської режисури. При цьому зосередимось на проектуванні предметного світу у його фільмі «Вікторія», де рух кіноапарату, героїв є не тільки наслідком синтетичної сутності кіномистецтва, а й найважливішою і невід'ємною рисою реальності. Адже відомо, що рух – це життя. А відтворення предметного світу в пластичному мистецтві задовольняє основний закон кінотворчості – створення максимальної ілюзії реальності. Свої непомірні, на наш погляд, претензії щодо унікальності зображальної культури фільму завдяки безперервному руху кіноапарата, що нескінченно здригається з натяком на так звану документальну стилістику, має й автор фільму «Вікторія» С. Шиппер, що зібрав щедрий урожай нагород 65-го Берлінського міжнародного кінофестивалю. Шокуючи глядача, по суті, візуальною антикультурою, режисер розповідає трагічну й водночас банальну історію «правильної» дівчини, яка зазнала неймовірних страждань, потрапивши в «погану» компанію, мало переймаючись ігноруванням чи не основної мистецької заповіді, зосібна кінематографістів, про те, що художні прийоми не мають бути навмисне

акцентованими автором твору, не повинні бути помітними.

Показово, що сумна й, на жаль, неоригінальна історія (що спонукає до численних алюзій) героїні Вікторії і її випадкових знайомих (Зонне, Боксера, Блінкера й Фуса), змушених пограбувати банк, стрімкий і невідворотний розвиток їхніх стосунків, катастрофічна безперспективність яких одразу прогнозована, здається, найменше цікавить постановника. Слідуючи примітивному дванадцятисторінковому сценарію, де актори вдаються до імпровізацій, митець вводить глядача в оману й пропонує затягнуті незручні діалоги і ніби безцільне недорозвинення сюжету. Натомість головна ставка автора-режисера зроблена на спонтанність і примат мало не хворобливого тандему з оператором-дебютантом, як наслідок, епатажну зображальну форму, вкотре переконуючи в істинності ніцшеанських міркувань, що людський розум іноді й справді не спроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [6].

Зображальний ряд кінострічки, авторський дизайн його візуальної концепції, не тільки шокує, а й підриває довіру глядача до творців у їх потребі (що навіть викликає заздрість) самовиразитись у будь-який спосіб, примушуючи миритися з тим, що «на рівні форми відбувається “розкартинювання” сталої структури» [1, с. 21] кінематографічного твору. С. Шиппер, навмисне нехтуючи терпінням глядача, натужно й мало не агресивно намагається змусити його чи то, нудьгуючи, дрімати, чи то терпляче очікувати жаданої розв'язки, чи то апелювати до специфічної природи кіномистецтва з його технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [8, с. 129].

Поставивши перед знімальною групою (і передусім перед оператором) складне творче й виробниче завдання – без обману створити фільм одним кадром (начебто творячи засобами операторського мистецтва пластичний еквівалент кінематографічному образу), режисер намагається оточити передбачувані сюжетні повороти й імпровізаційний розвиток характерів ореолом настирливої візуальної загадковості, забуваючи, що глядацьку аудиторію не варто приголомшувати атракціонами, видаючи їх за суто кінематографічну мову. Митець нав'язливо

прагне переконати спантеличеного глядача, що ще «модерна доба <...> створила соціокультурні умови для руйнування сталих кордонів у сфері візуального та створення нових зв'язків між елементами зображальної форми» [1, с. 21]. Зйомки ручною камерою, метою яких було нібито занурити глядача в документальну реальність, залучити його в таку собі «живу» дію героїв, які вештаються вулицями міста, через нестійкість і невпинне мерехтіння кінематографічного зображення перетворюються не лише в болісне випробування вестибулярного апарата, а й нескінченне розпізнавання локацій Фрідріхштату, приправлених думками про численні незручності, яких доводиться зазнавати операторові, котрий, обираючи різноманітні точки зору камери (ракурси) і випробовуючи технічні можливості сучасних оптичних систем, протягом більше двох годин ходить, бігає, літає і їздить на авто разом з акторами, які в реальному часі перебувають в образах.

У контексті нашого аналізу відзначимо, що документальний стиль зображення сам по собі ще не гарантує художньої достовірності кінострічки – його ідей, конфліктів, образів, характерів. Звісно, режисерові в тісному тандемі з оператором необхідно творчо використовувати такі відомі ознаки документальної стилістики, як композиційна незавершеність зображення, несподівані ніби «непередбачені» світлові ефекти (як-то контрасти світлотіні, «засвітлення», відблиски тощо), надзвичайна рухливість і розкутість знімального апарата, навмисна «невибудованість» кінематографічного матеріалу [17], відсутність ретельно продуманих мізансцен, щоби створити на екрані відчуття природності життєвої течії. Однак можемо констатувати, що в тому то й справа, що у визначних митців зображальна стилістика завжди не лише тривалий час “виношена”, глибоко продумана й організована, але певним чином вистраждана, тому й не здається штучною.

Ставши як глядач співучасником режисерсько-операторського експерименту, котрому з усіх сил хочеться опиратися, констатуємо, що частково безперервний кадр дійсно «створює жорсткі тимчасові рамки, звужує горизонт можливостей гри з планами, позбавляє спрощених і стандартизованих «вісімок» та інших кінематографічних штампів» [17]. Однак заради чого? Щоби, героїчно презнявши стрічку тричі «без штампів», зрештою, констатувати прикрий

факт, що у XXI столітті все це має доволі кустарний вигляд, що глядачам запропоновано в чомусь цікавий і навіть вражаючий кінематографічний експеримент, який, безперечно, вдався, як досвід виснажливого продукування екранного продукту, але не зовсім склався як гостросюжетний фільм. Відзначимо, що, вказавши у фінальних титрах стрічки «Вікторія» передовсім ім'я оператора Стурла Брандта Гревлена, режисер С. Шиппер ніби добровільно усувається від авторства і презентує своєрідну зображальну антиформу авторського фільму, яка, на жаль, повністю поглинає зміст, глибини якого, власне, і не вистачає цій кінороботі. Тож виходить, що «конкретна, індивідуальна неповторність події набуває банального змісту тому, що йому надано тривіальної насильницької форми». При цьому глядачеві доводиться мало не примусово торкатись уявної «стелі» думки режисера [12]. Такий режисерський підхід до поняття «авторська кіноформа» призводить до мимовільного (чи навпаки запрограмованого) зміщення акцентів кінострічки у фіналі. Адже замість смутку про марно втрачені людські життя, деякого співчуття до нехай і негативних персонажів, які так легковажно віддали себе на поталу наглої смерті, нехтуючи «посередництвом між Богом і світом Логоса» [1, с. 13], глядач залишається байдужим до цілого спектру емоцій, пропонованих екраном: ейфорії, страху, ніжності, паніки, стриманості [17]. Натомість він відчуває неймовірну радість полегшення від того, що затяжний мистецький експеримент, у якому «концепція смерті автора знаходить вельми своєрідне переломлення», де «режисер помер, хай живе оператор!» [17], нарешті припинився, не обминувши при цьому актуальну проблему «ідентифікації камери» щодо того, чию точку зору вона все ж таки здатна й повинна виражати – автора, героя чи глядача? З нашого боку слід зауважити, що пріоритет у кінематографічному зображенні дійсно має належати авторському погляду, оскільки саме він завжди залишається суб'єктом дії, тоді як справжнє диво кіномистецтва полягає в тому, щоби глядач не помічав авторської присутності, а все, що ставалось на екрані, відбувалось ніби саме собою, ніби без авторської участі, однак насправді розвиток дії постійно диктує позиція автора.

Розвиваючи наші розмисли стосовно зображальної культури авторського фільму,

вкотре наголосимо, що, коли йдеться про неповторність авторської моделі в кіномистецтві, кожен автор дивиться на світ унікально, як, власне, і презентує його, адже кадри з їхніх фільмів легко відрізнити з-поміж інших. Можливо й не всі, але більшість. Так, приміром американський режисер Вес Андерсон (один із яскравих представників авторського кіно), коли задумує черговий фільм, то уявляє світ, у якому буде відбуватися дія [11]. При цьому авторський стиль для глядача починається з візуального сприйняття кінострічки, а отже, з операторської роботи – тобто, з того, що глядач бачить й одразу сприймає. Так, приміром, в екранних роботах американського кінорежисера В. Андерсона такий підхід виражається в симетричній композиції, що є нібито порушенням правил побудови кадру, але його фільми (зокрема культові «Готель „Гранд Будапешт“», «Королівство повного місяця») хочеться передивлятися передовсім саме завдяки такій композиції кадру. Звісно, що в цьому режисерові-авторі допомагає оператор-постановник, проте його робота працює на режисерський задум, сприяє авторському самовираженню. Як, приміром, симетрична композиція кадру працює на створення атмосфери лялькового будиночка в кінострічках В. Андерсона, котрий також створює об'ємну анімацію, тобто лялькові мультфільми, й адаптує своєрідний анімаційний стиль в ігровому кіно. В одному з інтерв'ю режисер зазначав, що всі його фільми так чи інакше – особисті, від початку до кінця. Митець не ставить перед собою мету дослідити якийсь конкретний аспект своєї особистості, однак кожен раз виходить повному. Так, приміром, незважаючи на те, що кінострічку «Королівство повного місяця», кінокритики назвали «спогадом про фантазії» сам митець вбачає в означеній роботі лише загальні власні емоції [11].

Здається, що кожен яскравий автор створює свій власний Всесвіт і його фільм – це лише маленька частинка, віконце, через яке дозволяють зазирнути глядачеві. Таке враження складається унаслідок сприйняття і творчого відображення того, що оточує автора, адже він не може брати творчий задум нізвідки, а черпає ідеї з реальності й того, як сам на неї реагує. Наприклад, японський режисер-мультиплікатор Хаяо Міядзакі чи не завжди зображає у своїх фільмах міфічних істот – духів-охоронців

дерев, гір, річок. Адже в релігійній культурі синтоїзму, базованій на анімістичних віруваннях давніх японців, об'єктами поклоніння котрої є численні божества й духи померлих, панує глибока пошана до природи, що й відображено в анімаційних картинах Х. Міядзакі. Формулюючи основні позиції авторського кредо, митець вказував, що дитячі душі успадковують історичну пам'ять попередніх поколінь. Згодом, коли вони починають дорослішати, пам'ять, що дісталася їм, стає все більш недосяжною, а тому режисер прагне створити фільм, здатний розбудити в людях цю пам'ять, що своєю чергою дасть йому можливість померти щасливим [13]. Більш характерним прикладом авторських уподобань у відтворенні світу є тема авіації, як, приміром, у його кінороботах «Порко Россо» і «Вітер дужчає», що певним чином є відтворенням тези самого режисера про те, що вся краса світу легко може поміститися в голові однієї людини [15]. Захоплення Х. Міядзакі авіацією помітне навіть у тому, що свої кінострічки режисер створює на студії «Ghilbi», заснованій постановником 1985 року, що відображає назву італійського розвідувального літака.

Зображальна культура авторської кіномоделі світовідтворення іспанського режисера Педро Альмодовара спирається на фемінність і прояви жіночого в культурі. Формулюючи основні принципи авторської режисури, майстер був переконаний, що кінематографу можна навчитися, але не можна навчити. Тоді як у режисурі постановки доволі мало правил, які можна швидко засвоїти, адже домінуючим є авторський погляд на формування предметного світу кадру, його дизайн, авторський погляд на історію, котра розповідається [16]. Тож основою чи не всіх його стрічок є саме жінка: вона головний герой і об'єкт зображення в його кінороботах, навколо жінок і їхніх переживань постановник вибудовує сюжет, композицію кадру, адже жінок, зазвичай, і обговорюють у кадрі. Із фільму у фільм П. Альмодовар намагається зрозуміти жінок: якщо центральним персонажем виступає чоловік, то він може бути трансгендером, який намагається перетворитися на жінку всіма доступними методами й засобами і який, як правило, постає жіночнішим за жінку. У кінокартинах П. Альмодовара відсутня природна жіночність – така, яку ми звикли називати нормальною. Через не найкращі спогади про дитинство в католицькій школі в його роботах існує лише гіпертрофована жіночність, так само як і перебільшені переживання жінок з тих чи

інших причин.

Продовжуючи наші міркування, зазначимо, що у фільмах П. Альмодовара причиною для збурень (чи навіть божевілля, як, приміром, у «Жінках на межі нервового зриву») є чоловіки, що, на переконання самого режисера-автора, приречені все своє життя грати роль мачо [9]. Проте цю «причину» автор зобразив як своєрідну «тінь», що не займає значного екранного часу. Винятком є фільм «Поговори з нею», де головні героїні перебувають у комі, а їхні кохані виходять на перший план – але, знову ж таки, чоловіки обговорюють жінок, думають про них, чоловічі дії, помисли спрямовані на осмислення жінки і співпереживання їй. Фільм недарма має назву «Поговори з нею», адже чоловіки (Беніньйо й Марко) намагаються всіма силами вивести з коми своїх коханих.

Примітно, що навіть коли жінки не в кадрі, дія все одно обертається навколо них. У фільмі «Шкіра, у якій я живу» також головними героями нібито є чоловіки, однак їхнє життя обертається навколо однієї жінки. Крім того, чи не в кожній екранній роботі П. Альмодовара наявна тема гіпертрофованої жіночності, що переважно проявляється в стосунках жінок і чоловіків (або чоловіків, які хочуть стати жінками й перебільшують свої власні жіночі риси). У кінороботі «Джульєтта» акцент зміщено на стосунки матері й доньки. Аналізуючи кінострічку, можемо зробити висновок, що жінка не може нехтувати своєю дитиною, переживаючи через чоловіка. Отож тема жінки залишається у фільмі майстра, але переходить в іншу якість і площину.

Показово, що зображальна культура стрічок митця відрізняється перебільшенням кольору кадру: більшість з них яскраві, кожен кадр у кінороботах П. Альмодовара (особливо в ранніх) постає як калейдоскоп щонайяскравіших барв. При цьому режисер, розкриваючи таємниці своєї творчої лабораторії, вказував, що завжди цікавився естетичною частиною своїх стрічок», а фільмуючи, зазвичай, поводить як художник, який творить у тривимірному просторі. Прикметно, що реалізація задуму розпочинається в митця з ретельного вибору забарвлення підлоги в широкій палітрі кольорів і відтінків. Надалі настає черга вибору обарвлення, фактури, форми меблів відповідно до кольору підлоги. Коли запрошують акторів, режисер, а не художник по костюмам сам одягає їх у різні речі, постійно пробує варіанти, що робить його певним чином «незручним» у співпраці з

продюсерами, асистентами та артдиректорами [16]. Відзначимо, що у своїх пізніх роботах майстер уже не настільки зловживає кольором, проте яскраві елементи в дизайні кадру завжди є. Сам же режисер зауважував, що його фільми – це його мистецька спадщина у всіх сенсах: у фінансовому, в емоційному та в художньому; це частина його життя, і, коли він починає писати сценарій, вони вже присутні в авторській уяві [18].

Наукова новизна дослідження. З'ясовано, що режисер, оператор, художник, звукорежисер, оперують різними системами виразних засобів проектування предметного світу кадру та творення аудіовізуального образу, цілісність котрого ускладнює визначення внеску кожного з учасників фільмотворення. Визначено, що в авторському кіно завдяки використанню засобів образотворчого мистецтва екранна пластика навантажена складними комплексами значень і слугує втіленню в художню тканину фільму важливих для режисера подій, тем, проблем. Наголошено, що організовані в самотню кіноформу засоби виразності відіграють роль містка між митцем і глядачем. Висвітлено, що режисери-автори переважно зосереджують творчий потенціал на зображально-виражальних засобах, запозичених у образотворчого мистецтва, тоді як сценарій постає початковим, а не базовим мистецьким продуктом.

Висновки. З'ясовано, що кіноавтору в продукуванні значимих ідей, ідеалів та смислів, відтворенні певних явищ недоцільно презентувати виразне зображення лише як технічно досконалу «красиву картинку», а необхідно гармонійно вписувати його в стиль, драматургію, композицію стрічки. Обґрунтовано, що поєднання змісту і форми не повинно виявлятися у показовій «візуальності» авторської стрічки, не має ставати самоціллю режисера. Наголошено, що художній рівень зображальності у розкритті теми мусить служити автору засобом досягнення творчого результату, емоційного та виховного впливу на глядача. Доведено, що унікальність режисера, що презентує в авторській моделі оригінальну естетичну програму, розкривається в гармонії світогляду і психології творця, сміливості його самовираження.

### Література

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ...

д-ра мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2008. 43 с.

2. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. 2009. Вип. 10. С. 166–170.

3. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.04. Київ, 2000. 34 с.

4. Капралова А. Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах. URL: <https://plomin.club/painting-and-cinema-citation-and-reconstruction/> (дата звернення 23.09.2023)

5. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.

6. Ніцше, Фрідріх. Жадання влади. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3782> (дата звернення 13.09.2023).

7. Сидоренко В. Д. «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»: повернення смислу. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття*: зб. ст. Міжн. наук.-практ. конф., присвяч. 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, м. Харків, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 136–137.

8. Черков Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128–135.

9. Almodovar y su novio reviven la llama del amor con Caetano Veloso. URL: <https://www.elmundo.es/loc/2015/07/23/55afc67e268e3e286e8b458f.html> (дата звернення 11.09.2023).

10. Astruc A. Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stulo. *L'Ecran Francais*. 1948. 30 mars. P. 23–28.

11. Avalos Paul. Wes Anderson. URL: <https://zoomboola.com/biographies/biography-wes-anderson.html> (дата звернення 13.09.2023).

12. Film description. Berlinale. Victoria. URL: [http://www.berlinale.de/en/programm/berlinale\\_programm/datenblatt.php?film\\_id=201505757](http://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=201505757) (дата звернення 14.09.2023).

13. Hill Jim. The Making of Hayao Miyazaki's "Spirited Away" – Part 5. URL: <https://jimhillmedia.com/the-making-of-hayao-miyazakis-spirited-away-part-5/> (дата звернення 15.09.2023).

14. Hryniak Marta. Krzysztof Kieslowski. URL: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113608> (дата звернення 15.09.2023).

15. Oh Sheryl. Hayao Miyazaki's New Last Film Now Has a Title. URL: <https://filmschoolrejects.com/hayao-miyazaki-new-film-title/> (дата звернення 16.09.2023).

16. Pedro Almodovar. One Equal World. URL: [http:// www. oneequalworld. com/profiles/pedro-almodovar/](http://www.oneequalworld.com/profiles/pedro-almodovar/) (дата звернення 06. 09. 2023).

17. Steinitz, David. Victoria, siglos. URL: [http:// www. sueddeutsche. de/kultur/ deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082](http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082) ( дата звернення 16.09.2023).

18. Thomas, June. Pedro Almodovar's Serious Side. URL: [https:// www. advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side](https://www.advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side)( дата звернення 18.09.2023).

### References

1. Alfiorova, Z. I.(2008). Visual art of late 20th – early 21st centuries: PhD thesis ... Doctor of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

2. Alfiorova, Z. I. (2009). Terminological games in visual arts. *Art History of Ukraine*, 10, 166–170 [in Ukrainian].

3. Horpenko, V. H. (2000). Architectonics of Film: Director's tools and ways of forming the structure of the screen spectacle: PhD thesis ... Doctor of Arts. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kapralova, A. Painting and cinema: citation and reconstruction of the context of creating pictures in films. URL: <https://plomin.club/painting-and-cinema-citation-and-reconstruction/> [in Ukrainian].

5. Manokha, I. P. & Fetisova, K. A. (2010). Perspectives of psychological and discursive research in modern psychology of art. *Collection of scientific works of the H. S. Kostyuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*, 162–169 [in Ukrainian].

6. Nietzsche, F. The thirst for power. URL: [https://www.ukrlib. com. ua/ world/ printzip. php?tid=3782](https://www.ukrlib.com.ua/world/printzip.php?tid=3782) [in Ukrainian].

7. Sydorenko, V. D. (2016). "Heroism" and "authorship" in modern visual art as a form of "auto-subjectification": the return of meaning. *Topical Issues of Art History: Challenges of the XXI Century*, 136–137 [in Ukrainian].

8. Cherkov, H. (2010). Transformation of reality in the era of digital technologies. *Scientific*

*Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 7, 128–135 [in Ukrainian].

9. Almodovar and his boyfriend are reliving the flame of love with Caetano Veloz. URL: [https://www.elmundo. es/loc/2015/07/ 23/55afc67 e268e3 e286e8b458f.html](https://www.elmundo.es/loc/2015/07/23/55afc67e268e3e286e8b458f.html) [in Spanish].

10. Astruc, A. (1948). The birth of a new avant-garde: the camera-chair. *L'Ecran Francais*, 23–28 [in French].

11. Avalos, P. Wes Anderson. URL: [https:// zoomboola. com/ biographies/ biography-wes-anderson.html](https://zoomboola.com/biographies/biography-wes-anderson.html) [in English].

12. Film description. Berlinale. Victoria. URL: [http:// www. berlinale. de/en/ programm/ berlinale\\_programm /datenblatt. php? film\\_id=201505757](http://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=201505757) [in English].

13. Hill, J. The Making of Hayao Miyazaki's "Spirited Away" – Part 5. URL: <https://jimhillmedia.com/the-making-of-hayao-miyazakis-spirited-away-part-5/> [in English].

14. Hryniak, M. Krzysztof Kieslowski. URL: [https:// filmpolski. pl/fp/index. php? osoba=113608](https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113608) [in Polish].

15. Oh, Sh. Hayao Miyazaki's New Last Film Now Has a Title. URL: <https://filmschoolrejects.com/hayao-miyazaki-new-film-title/> [in English].

16. Almodovar P. One Equal World. URL: [http:// www. oneequalworld. com/profiles/pedro-almodovar/](http://www.oneequalworld.com/profiles/pedro-almodovar/) [in English].

17. Steinitz, D. Victoria, siglos. URL: [http:// www. sueddeutsche. de/kultur/ deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082](http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082) [in English].

18. Thomas, J. (2016). Pedro Almodovar's Serious Side. URL: [https:// www. advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side](https://www.advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 27.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 10.11.2023*