

Цитування:

Погребняк Г. П. Репрезентація кінокультури Нового Голлівуду в авторських моделях режисерської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 23–30.

Pogrebniak G. (2024). Representation of Cinema Culture of New Hollywood in Author Models of Director's Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 23–30 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
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*

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КІНОКУЛЬТУРИ НОВОГО ГОЛЛІВУДУ В АВТОРСЬКИХ МОДЕЛЯХ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Метою статті є виявлення особливостей культури авторського кіно Нового Голлівуду, репрезентованої у світоглядних моделях режисерської творчості, та визначення її впливу на креативні екранні практики сучасних кінопостановників. **Методологія дослідження.** У розробці теми було задіяно культурологічний підхід для тлумачення специфіки унікального мистецького явища – кінематографу Нового Голлівуду – як потужної складової сучасної культури. Системний підхід уможливив розгляд кінокультури США як складної системи, що має розгалужену низку підсистем. Компаративний метод було використано задля аналізу та порівняння особливостей режисерської культури Нового Голлівуду з культурою творення інших Нових хвиль у кіно, вивчення взаємовпливу новаторських екранних культур. Крім того, у процесі дослідження застосовано міждисциплінарний підхід, підґрунтя котрого склали загальнонаукові теоретичні методи: індукція, дедукція, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез. Це дало змогу логічно й послідовно вивчити фактологічний матеріал кінотекстів Нового Голлівуду. Методи систематизації та узагальнення було задіяно задля обґрунтування самобутності екранної режисури Нового Голлівуду у відтворенні суспільних проблем і показу актуального до них образу героя. **Наукову новизну** статті становить дослідження кінематографу Нового Голлівуду, репрезентованого в авторських режисерських моделях, як суспільної цінності, скерованої і до загалу, і до індивідуального особистісного сприйняття. **Висновки.** Обґрунтовано, що авторські режисерські моделі кінематографу Нового Голлівуду сформувались під впливом творчості митців європейських Нових хвиль і нині позначаються на екранній діяльності режисерів-авторів у сучасному міжкультурному просторі.

Ключові слова: кінокультура США, режисура, авторський кінематограф, Голлівудський кінотекст, блокбастер, творча особистість, образ героя, національна ідентичність, мультикультурні наративи, культурологічне дослідження, телебачення.

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

Representation of Cinema Culture of New Hollywood in Author Models of Director's Creativity

The purpose of the article is to identify the features of the auteur cinema culture of New Hollywood, represented in the worldview models of directorial work, and to determine its influence on the creative screen practices of modern filmmakers. **Research methodology.** A cultural approach was used in the development of the topic to interpret the specifics of a unique artistic phenomenon – the cinematography of New Hollywood – as a powerful component of modern culture. The systemic approach made it possible to consider the film culture of the United States as a complex system with a branching number of subsystems. The comparative method was used to analyse and compare the features of the directing culture of New Hollywood with the culture of creation of other New Waves in cinema, to study the mutual influence of innovative screen cultures. In addition, during the research, an interdisciplinary approach was applied, the basis of which was general scientific theoretical methods: induction, deduction, complex art analysis, synthesis. This made it possible to logically and consistently study the factual material of New Hollywood film texts. The methodology of systematisation and generalisation was used in order to substantiate the originality of New Hollywood screen direction in the reproduction of social problems and showing the image of the hero relevant to them. **The scientific novelty** of the article is the study of the cinematography of New Hollywood, represented in the author's directorial models, as a social value directed both to the general public and to individual personal perception. **Conclusions.** It is substantiated that the authorial directorial models of New Hollywood cinematography were formed under the influence of the creativity of

European New Wave artists and are currently affecting the screen activity of auteur directors in the modern intercultural space.

Keywords: film culture of the USA, directing, author's cinematography, Hollywood film text, blockbuster, creative personality, image of a hero, national identity, multicultural narratives, cultural research, television.

Актуальність теми дослідження. Багатолітня проблема автора екранного твору (як викладеного в драматургічному кінотексті, так і технічно зафіксованого (у тонкому співвідношенні змісту і вишуканої форми на аудіовізуальному носії) є чи не найбільш актуальною в сучасному мистецтвознавстві й культурології. Адже оригінальне авторське бачення, авторська позиція, суб'єктивна авторська «інтерпретація моменту дійсності» [9, 190] (незалежно від різновиду мистецтва) уможливує виявлення в ньому нових сторін, граней якості, щоби якомога повніше розкрити єство певного феномену. Тоді як розквіт у 1950–1960-х рр. авторського кінематографу в європейському просторі, формування національно-ідентичних та індивідуально-авторських режисерських моделей передовсім у середовищі представників французької «Нової хвилі» (Ф. Трюффо, Ж.-Люк Годар, Е. Ромер, К. Шаброль, К. Лелюш, Ж. Ріветт ін.), загострення суперечок навколо глибинних підоснов авторства, зрештою, виникнення «теорії авторства» (підґрунтя котрої заклав А. Базен) не оминуло й розмаїту кінокультуру США, де ключовими для режисерського цеху виявились мистецька спроможність оригінально виражати власну позицію через генерування мультикультурних наративів і творення новітнього (затребуваного і виробниками, і глядачами) формату кінотексту, зосібна голлівудського. Отже, актуальність представленого дослідження зумовлена стрижневими тенденціями розвитку кінематографу Нового Голлівуду, що кардинально змінили сутність і магістральну скерованість як американського кіномистецтва другої половини ХХ ст., так і вплинули на змістове наповнення та зображально-виражальні засоби екранного продукту вже нинішнього століття і, ба більше, навіть тисячоліття.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальним проблемам авторського кінематографу присвячено чимало культурологічних і мистецтвознавчих досліджень вітчизняних та зарубіжних теоретиків і практиків культури й мистецтв. До прикладу, Т. Шак зазначає, що при виокремленні типових ознак авторського кіно варто зосереджувати увагу на підвищеній семіотичності кінотекстів, свідомому прагненні митців до примноження знаковості фільмового

продукту, концентрації уваги на стилістичних прийомах, зумисній орієнтації постановників на «новаторство форми, оригінальність мови, але головне значущість постаті режисера» [13, 82]. Тоді як в оцінці самої постаті автора Л. Копейцева пропонує розглядати її крізь призму реальної особи, творця твору, абстрактного автора, творчої інстанції, «чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі», причому образ автора має бути «локалізований у художній тканині твору як суб'єкт оповіді» [3]. Своєю чергою М. Фуко, розглядаючи авторську позицію того чи того митця, доходить думки, що вона не є підґрунтям значень, з яких вибудовується художній твір, а сам образ автора є своєрідною «функціональною засадою» [10, 169]. Розмислам про сутність авторства присвячено й роботи Е. Сарріса, котрий здійснив значний вклад у формування теорії авторського кіно. Підтримуючи та розвиваючи погляди кінотеоретиків журналу французького журналу *Cahiers du cinéma*, він активно пропагував авторське кіномистецтво в США. Зосібна, у 1962 р. в статті «Нотатки з приводу «авторської теорії» дослідник стверджував, що авторську теорію слід використовувати як критичний інструмент «для вивчення історії американського кіно – єдиного кінематографу у світі, що вартий дослідження на глибшому, ніж поверхневий рівень глазури у вигляді декількох великих режисерів нагорі». Крім того, на переконання Е. Сарріса, «сильний режисер вкладає свою особистість у фільм, а слабкий постановник дозволяє іншим творчим особистостям втекти від відповідальності перед глядачем» [25, 145].

Нагадаємо, що культурологічні й мистецтвознавчі дослідження Е. Сарріса започаткували поширення теорії та розвиток культурно-мистецьких практик авторського кіно в США й містили в собі три ключові ієрархічні постулати, відповідно до яких: режисер-автор має глибоко й всебічно володіти тонкощами технології «кіновиробництва, вміти виражати своє творче начало у фільмі, використовуючи специфічні режисерські прийоми та методи, надавати своїй роботі внутрішнього значення» [25, 149]. Слід нагадати, що Ендрю Сарріс у фундаментальній праці *The American cinema: Directors and directions*, вперше досліджуючи історію американського кінематографу, маніфестував її

зі своєї рідної захисної позиції – царини моделей авторської режисури [24, 352].

Мета статті – виявити особливості культури авторського кіно Нового Голлівуду, репрезентованої у світоглядних моделях режисерської творчості, та визначити її вплив на креативні екранні практики сучасних кінопостановників.

Виклад основного матеріалу. У сучасну добу кінопродукція Голлівуду, зокрема великобюджетна, є чи не найбільш поширеною у світовому кінопрокаті, адже виступає безумовним лідером у сфері масового кінематографу. Визначаючи тренди, напрями, стилі, жанри, технології розвитку сучасного кіномистецтва, фільмова продукція, вироблена голлівудськими студіями, має значний вплив на кіноіндустрію багатьох країн світу. Не в останню чергу високий художньо-мистецький рівень та соціокультурну значимість голлівудських кінотекстів, слід пов'язувати з творчістю таких визначних творчих особистостей, як: А. Пенн, М. Скорсезе, П. Богданович, Р. Олтмен, В. Аллен, Ф.-Ф. Коппола, Б. Де Пальма, Д. Кассаветіс, Т. Малік, Б. Фосс, М. Форман, Р. Поланскі й ін. Діяльність вказаних режисерів тісно пов'язана з унікальним явищем як у художній культурі ХХ століття, так і, зокрібно, у кінокультурі США – кінематографом Нового Голлівуду, що, виникнувши на межі 1960–1970-х рр., був скерований на аудиторію, яка віддавала перевагу кіномистецтву «відчуження, аномії, анархії та абсурдизму» [25, 146] і мав усі ознаки авторського. Ми ж своєю чергою нагадаємо, що авторським кінематографом вважають такий, у якому «своєрідно репрезентована постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини (героя) в ній» [8, 36]. Водночас варто дослухатись до думки Д. Сейлса, переконаного в тому, що в авторському кіно на повну силу «реалізується вміння режисера перетворювати реальність відповідно до власного світовідчуття, тоді як незалежні митці або вірять у цю можливість, або заперечують її в сюжеті і змісті своїх стрічок, а крім того, не очікують від глядачів змін ані на краще, ані на гірше» [21, 76]. Д. Сейлз, будучи незалежним режисером, звертає увагу на те, що коли «постановник незалежної картини бачить перед собою конкретного глядача, то режисер-автор уявляє собі ідеального глядача, який зрозуміє його задум або цінує реалізацію ідеї, при цьому

голлівудський режисер мейнстрімового (популярного, розрахованого на широкий загал) кінопроєкту насамперед прагне до слави серед максимально можливого числа глядачів. Така позиція наближає незалежний кінематограф до групи закритих кінотекстів, оцінюючи його як частину елітарної культури» [21, 76].

З'ява в середині 1960-х конгломерату творів, названих кінематографом Нового Голлівуду (концепт котрого було введено у науковий обіг лишень у середині 70-х рр. ХХ ст.), виявилась не випадковим явищем у тогочасному культурно-мистецькому просторі США. Оскільки змістове й художньо-образне наповнення новоголлівудських стрічок, що по суті сформували Нову хвилю й стали частиною тогочасної бунтівної американської контркультури (як «сукупність критичних, культурних, соціально-політичних установок у середовищі американського (а згодом і європейського) суспільства у 50–70 роках ХХ століття» [14]), було зумовлене доволі жорсткими соціально-політичними потрясіннями (пов'язаними, зокрема, з обуренням війсьними діями у В'єтнамі, піднесенням расового руху афроамериканців за громадянські права, посиленням боротьби за свободу слова й справедливість (без винятку) у галузі правоохоронної системи, не баченим до того сплеском феміністичного та пацифістського рухів, різким зіткненням інтересів поколінь на шляху розвідин так званої «колективної душі»), що охопили найрізноманітніші верстви населення країни, зокрібно молодь. До того ж у той час свідомість молодіжної аудиторії вже доволі швидко захопило телебачення, котре, потужно розвиваючись у 1960-х рр., стало рішуче перебирати на себе функції формування художньо-естетичних смаків публіки та пропагування як загальнолюдських, так й американських цінностей.

У роботі «Останнє визначне американське кіношоу: Нове голлівудське кіно 1970-х років» (The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s) Т. Ельзессер, О. Горват і Н. Кінг зазначають, що «парадокс Нового Голлівуду полягав у тому, що він продемонстрував втрату довіри до нації, виникнення глибинних сумнівів щодо свободи та правосуддя для всіх, що відбивалося на роботах цілої низки кінематографістів» [19, 26]. Тоді як в авторських кінотекстах режисерів Нового Голлівуду (у яких навмисне, «через деконструкції сенсів» [16, 49] руйнувались академічні канони фільмотворення та активно

демонструвався радикальний скептицизм щодо американських чеснот), на переконання дослідників, митці виявляли сміливий інтерес до нетрадиційних і незручних тем, до експериментів стилістичного та формотворчого штибу й у нових культурно-мистецьких підходах «фіксувалося моральне невдоволення тогочасного суспільства, а на перший план висувалися безцільні, депресивні, саморуйнівні характери» [19, 27].

Кінематограф Нового Голлівуду як своєрідна Нова хвиля в американському кіномистецтві (а на думку Ж. Цаценко, «майже кожна країна має свою нову хвилю (Україна також) – десь вона відбулася ще в 1960-х, а десь почалась нещодавно і триває досі» [11]), звісно, маніфестувала свої особливості, проте так само, як і в інших кінокраїнах несла на собі певну національну ідентичність і була оригінальною та стрімкою реакцією на економічні, суспільно-політичні зміни в державі, презентувала авторське й артхаусне кіно, була чутливою до новітніх технологій, а, головню, її формували й розвивали переважно молоді режисери, котрі прагнули фільмувати незалежну аудіовізуальну продукцію. Адже в середині 1960-х голлівудські студії-мейджори, «всерйоз розгубившись перед змінами, шукали можливість вижити і давали велику свободу саме молодим американським режисерам» [1]. Так авторську творчість режисерів Нового Голлівуду В. Аллена, Д. Кассаветіса, Ф.-Ф. Копполи, Т. Маліка, Р. Олтмена, Б. Де Пальма, А. Пенна, Р. Поланскі, М. Скорсезе, Б. Фосса, М. Формана й ін., у якій було своєрідно зафіксовано моральне невдоволення американської нації, слід розглядати як «сукупність розмаїтих у філософському й художньо-естетичному, морально-етичному, національно-етнічному сенсі моделей, кожна з яких є певним образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів та сформувалась у різний час і під впливом несхожих обставин» [8, 22].

Нагадаємо, що формування власних авторських моделей, відбувалось у названих вище режисерів (деякі з котрих мали креативні практики на радіо й телебаченні) не лише під доволі сильним впливом творчості таких знаних режисерів-авторів, як Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, Бернардо Бертолуччі, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Клод Лелуш, Ерік Ромер, Жак Ріветт, Акіро Куросава, Інмар Бергман ін., але й через захоплення, ба навіть глибоке вивчення теоретичного доробку

представників французької Нової хвилі, зосібна теорії інтелектуального авторського кіно Андре Базена. Це було не випадковим, адже більшість з них надобули фундаментальні знання в Нью-Йоркському, Каліфорнійському та інших університетах. Своєю чергою А. Базен активно вивчав і розробляв у системі досліджень тогочасної кінокультури проблему взаємодії автора й матеріалу, автора і кінотексту, яка була «природно пов'язана з проблемою взаємин автора і героя, а також автора і глядача. Модель авторського кіно Базена ґрунтувалась на усвідомленні творчого акту у світлі феноменології, бергсоніанства і персоналізму» [4, 9]. При цьому своєрідний «феноменологічний реалізм» в кіно дослідник визначав як «реальність, яку відтворює і організовує кіно» [4, 11].

У програмній статті «Про авторську теорію» (On the Auteur Theory) Андре Базен, солідаризуючись з концепцією камери-пера О. Астрюка, згідно з якою саме зображення «стає основним елементом авторського стилю» [15, 13] обґрунтовує своє переконання, що «візуальні ефекти, які використовує режисер, є тим єдиним надбанням кінематографа, де зберігається автор» [15, 14]. Крім того, 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» [15, 15]. При цьому авторську теорію слід тлумачити як своєрідний спосіб вибору особистого чинника й певну відправну точку в процесі режисури [6, 5], який «не завершується, але прогресує з одного фільму до іншого, формуючи індивідуальний підхід автора» [15, 13–15].

Г. Чміль артикулює слушну думку про те, що «А. Базен активно підтримував інтелектуальне кіно, яке виявилось початком авторського кінематографа, розглядав його як творчість, що акцентує особисті переживання і власне ставлення до світу режисера, однак першим на стежку авторського кіно ступив Роберто Росселіні, створивши фільм «Франциск менестрель божий» (1950), у якому, відмовившись від зображення конкретного суспільства, художник намалював свій, придуманий світ, до того ж, дуже правдоподібно» [12, 244]. Проводячи культурологічне дослідження базенівської авторської теорії (theorie d'auteur), культурологиня доводить, що його концепція «онтологічного» кіно спиралась не стільки на реалізм змісту чи реалізм зображення, скільки

на реалізм простору, максимально наближеного до дійсності. Тому теоретик закликав відмовитись від зйомки-розповіді, а радив замінити на неперервність зйомки «плану-епізоду», який надавав би нового смислу плинності подій» [12, 244].

Вкажемо, що учень і послідовник видатного теоретика Франсуа Трюффо (котрому, власне, і належить термін «авторське кіно»), відстоюючи на сторінках критичних видань так звану «політику авторства», опублікував у 1954 р. статтю «Деякі тенденції французького кінематографу» (*Une certaine tendance du cinema francais*). У ній він стверджував, що «фільм майбутнього буде яскравіше відображати особистість, аніж роман, буде більш інтимним й автобіографічним, як сповідь або щоденник» [26]. Режисер і теоретик вважав, що кінотекст автора має бути схожий на нього самого. Він зазначав, що «це все одно, що його температура або відбитки пальців. Фільм може в більшій або меншій мірі нагадувати постановника, але саме його і нікого іншого» [26].

Для іншого представника французької нової хвилі Ж.-Л. Годара поняття «авторське кіно» означало не апофеоз самовираження художника, а якісні зміни в глядацькому сприйнятті, нову якість контакту між фільмом та аудиторією, автором і публікою. Митець прагнув підвести інтелект глядача до самостійного осмислення кінотвору, що згодом мало би сприяти народженню у свідомості публіки того ставлення до дійсності, того бачення світу, котре в традиційному кінематографі задано авторською моделлю світу, яка б сповіщала про себе вибором матеріалу, побудовою сюжету, логікою поведінки персонажів. Отже, ідеться не про відмову від авторської позиції, а про пошуки такої кіноформи, яка б примушувала аудиторію мислити самостійно. Авторський фільм Ж.-Л. Годара звернений не тільки до почуттів, а й до інтелекту [6, 16].

Сказати б, критично переосмисливши як теоретичний доробок, так і творчі практики режисерів-авторів Європи і світу, а ще мистецькі здобутки американського артхаусу (презентованого, до прикладу, хитромудрими кінотекстами К. Енгера, Е. Уорхола й ін.), представники авторських режисерських моделей Нового Голлівуду, намагаючись вмістити продукування кінопроектів в незначний бюджет, пропонують у своїх стрічках відтворення власних «ціннісних пріоритетів» [2, 31] і, демонстративно чинячи опір зображенню усталених мейнстримових

стереотипів, сприймали й презентували екранне авторство як маніфестування особистісної свободи творчості, власної індивідуальності, власного стилю, кіномови, а головню, потужного власного «голосу», у висвітленні незручних (однак таких, що несли в собі просвітницькі функції) тем, залучаючи глядачів до інтелектуальних роздумів про нагальні суспільні проблеми на рівні філософського узагальнення. При цьому вкажемо, що, до прикладу, Марія Дж. Ноуелл-Сміт вважає, що концепт «артхаусний кінематограф» став своєрідним терміном-валізою, що вміщує в себе різноманітні ідеї того, яким може бути кінематограф як у межах мейнстриму, так і поза ними» [23, 14], й у міжкультурній дистрибуції стрімко набув статусу унікального космополітичного явища, котре є доволі успішним намаганням протистояти «висхідній динаміці локалізації з її фокусуванням на етнічності та наступництві, а не на самій суті кінематографічного мистецтва та умовах творчої реалізації, що викликана тотальною глобалізацією» [18, 7].

З огляду на продюсерський диктат творення малобюджетних фільмів (що було зумовлено тогочасною економічною ситуацією, котра склалась на кіностудіях Голлівуду в конкуренції зі зростаючим рейтингом телебачення), американські автори-режисери, презентуючи такі кінотексти, як «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (М. Ніколса); «Бонні і Клайд» (А. Пенна); «Безпечний їздець» (Д. Хоппера); «П'ять легких п'ес» (Б. Рейфелсон); «Люди дощу» (Ф.-Ф. Копполи); «Пугало» (Д. Шацберга) й ін., демонстрували надзвичайно високу художньо-мистецьку якість екранних робіт, що, як дійсно парадоксальний наслідок, приносили кінопідприємцям значні прибутки. Так, приміром, маючи бюджет 2,5 млн доларів, картина «Бонні і Клайд» А. Пенна збрала тільки в американському прокаті більше 50 млн доларів, а ще забезпечила собі захоплені відгуки, переважно молодих глядачів. Крім того, новачки-режисери вивели на екран ще й плеяду молодих тоді акторів Д. Ніколсона, Д. Кітон, Д. Хофмана, Р. Де Ніро, Ф. Данауей, А. Пачіно, котрі згодом склали цвіт кінокультури США.

Важливо, що представники авторських моделей новоголлівудського кінематографу (через відвертий страх продюсерів випустити авторські фільми у великий прокат), підтримуючи, зокрема, й альтернативні методи дистрибуції (як-то в спеціалізованих будинках та клубках кіно, університетських

кінотовариствах, кінопрокатних компаніях, що спеціалізуються на практиках демонстрації некомерційної кінопродукції, а не, приміром, блокбастерів) своїх фільмів, розрахованих передовсім на «глядацьку аудиторію, здатну до сприйняття складних кінематографічних форм» [17, 721] заклали підвалини й розвинули унікальну художню традицію, базовану як на високій візуальній, так і вербальній культурі [20, 66], коли кожна окремішня кінострічка певного режисера корелюється з мистецьким феноменом кіно Нового Голлівуду.

Виступаючи ключовою фігурою кінопостановки (не прогинаючись під канонічну студійну систему фільмотворення: від лінійності побудови сюжету до руху камери, освітлення, колірної гами, принципів звукового оформлення, монтажу тощо), новоголлівудські режисери сміливо презентували новаторські кінотексти (буквально нашпиговані актуальними авторськими меседжами), котрі, безсумнівно, за рівнем філософського узагальнення були зрозумілі не кожному глядачеві, проте, що важливо, насправді виявились скерованими мало не до кожного реципієнта. А крім того, руйнуючи базові ілюзії кіно й здійснюючи експериментальним шляхом сміливі пошуки нових зображально-виражальних засобів (приміром неklasичних ракурсів, багатозначної символіки, яку складно дешифрувати; альтернативної композиційної побудови стрічок, котра вступає в суперечку з послідовно-лінійною сюжетною структурою, природного освітлення, сміливого монтажу, тощо), такі режисери, як Л. Пірс, Р. Олдріч, Д. Кассаветіс, Х. Векслер, С. Пекінпа, Д. Р. Хілл, Д. Евілдсен, А. Пенн відповідно у таких кінотекстах, як «Інцидент, або Випадок у метро», «Брудна дюжина», «Обличчя», «Холодним поглядом», «Дика банда», «Бутч Кессіді та Санденс Кід», «Джо», «Маленька велика людина» (значна частка яких, маючи високу історико-культурну й художньо-естетичну значимість, була внесена до Національного реєстру фільмів США), спромоглися уможливити в процесі перегляду вироблення саме глядачами багаторівневого каскаду сенсів, закладених кіноавтором, що згодом спровокувало з'яву нових трендів у кінематографі.

Прикметно, що в кінотекстах М. Скорсезе («Берта на прізвисько Товарний вагон», «Злі вулиці»), Б. Де Пальми («Вбивство а ля Мод», «Вітання», «Весільна вечірка»), Ф.-Ф. Копполи («Паттон», «Хрещений батько», «Розмова»), Р. Олтмана («Маккейб і місіс

Міллер», «Довге прощання», «Злодії, як ми») та С. Люмета («Справа самовбивці», «Довгий день іде у ніч», «Серпіко») у протагоністів не було, на переконання А. Дацюк, «вираженої мети та чіткої моральної позиції, і, як наслідок, їхні дії часто виявлялися спалахами ірраціонального насильства» [1], що справило помітний вплив на творчість сучасних режисерів-авторів, зокрема Квентіна Тарантіно, котрий з успіхом повернув моду на доволі жорсткий жанр вестерну та вміло поєднав «класичні» й комерційні підходи до творення авторського кіно, адже дистрибуція фільмового продукту – категорія економічна. У всі свої кінотексти (незалежно від тематики й жанру) режисеріві (починаючи від «Сказаних псів», «Кримінального читива» і закінчуючи «Огідною вісімкою») вдається надивовижу органічно вживлювати «нереалістичні перестрілки, які починаються тоді, коли слова перестають важити хоча б щось, а крові завжди буде саме стільки, щоби шокувати вас, але не занадто. Насилля в Тарантіно завжди естетичне та «кіношне», за ним цікаво спостерігати і завжди хочеться ще» [5].

Наукова новизна статті полягає в тому, що за допомогою культурологічного підходу досліджено унікальну постать режисера-автора, здатного до глибоких філософських узагальнень, вивчено в контексті й новоголлівудського кіно, і кінокультури США загалом як ключову фігуру задуму й творення кінотексту. Крім того, автора-режисера розглянуто як самотню постать, що (будучи суб'єктом моделювання в галузі аудіовізуального мистецтва, виробництва й дистрибуції, демонструє своє світобачення, світовідношення, світовідчуття, світовідтворення у художньо-образній формі за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр) відіграє вирішальну роль в остаточному формуванні візуальної культури екранного твору, а головне, несе особисту відповідальність за з'яву кінотексту як кінцевого художнього продукту, здатного впливати на соціально-культурні уявлення про призначення кінематографа і його роль у житті суспільства.

Висновки. У процесі дослідження встановлено, що кінотексти режисерів Нового Голлівуду (більшість з яких звинувачували в пропаганді насильства й відвертому глузуванні над американськими цінностями), вироблені в межах авторських світоглядних моделей, стали своєрідним «Голлівудським Ренесансом» [22, 264], тим особливим видом комунікації між

кіноавтором і публікою, яка спроможна була сприймати та, що надзвичайно важливо, обробляти художні образи-символи, пропонувані до розмислів. Показано, що постмодерний авторський кінематограф Нового Голлівуду (підґрунтя котрого склала контркультура) у розмаїтті індивідуальних світоглядних моделей «став потужним рупором національного невдоволення» [1], не в останню чергу завдяки розмитості жанрових меж і творенню таких образів героїв, які потужно вкарбовуються в глядацьку пам'ять, і «не важливо були вони на екрані дві години чи дві хвилини» [5].

Література

1. Дацюк А. Хроника кино: как возник Новый Голливуд. URL: <https://vertigo.com.ua/about-new-hollywood/> (дата звернення 10.10.2024).
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
3. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. URL: https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2%281%29__25.pdf (дата звернення: 10.10.2024).
4. Мусієнко О. «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри. Київ : Мистецтво, 1995. 195 с.
5. Панкрухін Б. За що ми всі полюбили Квентіна Тарантіно: 5 причин та 8 кращих стрічок. URL: <https://yabl.ua/2019/08/08/za-sho-mi-polyubili-kventina-tarantino> (дата звернення: 10.10.2024).
6. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф кризь призму мистецької особистості : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 128 с.
7. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мист. Київ : НАКККіМ, 2021. 39 с.
9. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ : Парапан, 2007. 208 с.
10. Фуко Мишель. Що таке автор? Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 448–455.
11. Цаценко Ж. Нові хвилі в кіно. URL: <https://skvot.io/uk/blog/novi-hvili-v-kino> (дата звернення: 10.10.2024).
12. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : СПД Кравчук В.К., 2003. Вип.3. С. 341–349.
13. Шак Т. Музика как компонент анимационного фильма. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 82–84.
14. Шафраньш О. І. Криза в середовищі контркультури в США на початку 70-х років ХХ століття. *Регіональні студії*. 2018. №12. URL: <http://www.regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/12/30.pdf> (дата звернення: 10.10.2024).
15. Bazin A. On the Auteur Theory. *Cahier*. 1957. №70. P. 12–17.
16. Berliner T. Hollywood aesthetic precis. *Projections (New York)*. 2020. №14(2). P. 48–51.
17. Bordwell D., M. Cohen M., L. Braudy L. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York. 1979. P. 716–724.
18. Cowie P. The International Film Guide. London, 1981. 512 p.
19. Elsaesser T., Horwath A., King N. The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam University Press. 2004. 400 p.
20. Elsaesser T., Hagener M. Film Theory. An Introduction Through the Senses. New York. 2009. 232 p.
21. Kanjere A. You and we're the same: Men and women outside the romance pact. *Canadian Journal of Film Studies*. 2021. №29 (2). P. 75–77.
22. Laugier S. Film as moral education. *Journal of Philosophy of Education*. 2021. № 55(1). С. 263–264.
23. Nowell-Smith G. The Oxford History of World Cinema. New York. 1996. 824 p.
24. Sarris A. The American cinema: Directors and directions. New York. 1968. 168p.
25. Sarris Andrew. Notes on the Autour theory in 1962. In *Film Culture Reader : Edited by Sitrey*. New York. 1970. P.134–156.
26. Truffaut François. Une certain tendance du cinema francais. URL: https://francearchives.gouv.fr/pages_histoire/38842 (дата звернення: 10.10.2024).

References

1. Datsiuk A. (n.d.). Cinema Chronicle: How New Hollywood Came to Be. Retrieved from: <https://vertigo.com.ua/about-new-hollywood/> [in Russian].
2. Zabuzhko, O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kopieitseva, L. P. (2009). Problem of the Author and the Author's Position in Modern Literary Studies. Retrieved from: [http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2\(1\)_25.pdf](http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/1695/1/Nzl_2009_2(1)_25.pdf) [in Ukrainian].
4. Musiienko, O. (1995). "New Wave" in French Cinema: Sources, Theoretical Ground, Masters. Kyiv [in Ukrainian].
5. Pankrukhin, B. (2019). Why we all Fell in Love with Quentin Tarantino: 5 Reasons and 8 Best Films. Retrieved from: <https://yabl.ua/2019/08/08/za-sho-mi-polyubili-kventina-tarantino> [in Ukrainian].
6. Pohrebniak, H. P. (2012). Author's Cinematography through the Prism of the Artistic Personality. Kyiv [in Ukrainian].

7. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinematography in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].
8. Pohrebniak, H. P. (2021). Author's Cinematography in the Artistic Culture of the Second Half of the 20th – Early 21st Century]. Abstract of PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Polishchuk, O. P. (2007). Artistic Thinking: Aesthetic and Cultural Discourse. Kyiv [in Ukrainian].
10. Fuko Myshel. (1996). What Is an Author? Word. Sign. Discourse. Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century. Lviv, 448–455 [in Ukrainian].
11. Tsatsenko, Zh. (n.d.). New Trends in Cinema. URL: <https://skvot.io/uk/blog/novi-hvili-v-kino> [in Ukrainian].
12. Chmil, H. (2003). Author's Cinema of Kira Muratova. Art History of Ukraine, 3, 341–349 [in Ukrainian].
13. Shak, T. (2014). Music as a Component of an Animated Film. Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technology: Proceedings of the Seventh International Scientific and Creative Conference. Kyiv. 82–84 [in Russian].
14. Shafranosh, O. I. (2018). Crisis in the Environment of the Counterculture in the USA in Early 70s of the 20th Century. Regional Studies, 12. Retrieved from: <http://www.regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/12/30.pdf> [in Ukrainian].
15. Bazin, A. (1957). On the Auteur Theory. Cahier, 70, 12–17 [in English].
16. Berliner, T. (2020) Hollywood Aesthetic Precip. Projections (New York), 14(2), 48–51 [in English].
17. Bordwell, D., M. Cohen M., L. & Braudy L. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York, 716–724 [in English].
18. Cowie, P. (1981). The International Film Guide. London [in English].
19. Elsaesser, T., Horwath A., & King, N. (2004). The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s. Amsterdam [in English].
20. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2009). Film Theory. An Introduction Through the Senses. New York [in English].
21. Kanjere, A. (2021). You and we're the same: Men and women outside the romance pact. Canadian Journal of Film Studies, 29 (2), 75–77 [in English].
22. Laugier, S. (2021). Film as moral education. Journal of Philosophy of Education, 55 (1), 263–264 [in English].
23. Nowell-Smith, G. (1996). The Oxford History of World Cinema. New York [in English].
24. Sarris, A. (1968). The American cinema: Directors and directions. New York [in English].
25. Sarris, A. (1970) Notes on the Auteur theory in 1962. In Film Culture Reader. New York, 134–156 [in English].
26. Truffaut, F. (n.d.). Une certaine tendance du cinema francais. [A certain trend in French cinema]. URL: https://francearchives.gouv.fr/pages_histoire/38842 [in French].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2024
Отримано після доопрацювання 14.11.2024
Прийнято до друку 21.11.2024*