

ОБРАЗ АВТОРА В КІНОМИСТЕЦТВІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ **Частина 1. Літературний і кіноавтор: перехресний взаємовплив**

Мета статті полягає у виявленні специфічних рис образу автора в кінематографі та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно. **Методологія** дослідження. В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що проблема образу автора в кінематографі в контексті світоглядних моделей вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст поняття «образ автора в кінематографі» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено режисерів світового й вітчизняного кіно, в творах яких найбільш виразно представлено образ автора; доведено доцільність використання біографічного виміру, а також потенціалу самоаналізу митця у процесі авторської самореалізації; здійснено комплексний аналіз та виявлено специфіку виразних засобів презентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства. **Висновки.** Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки образу автора в кіномистецтві й уможлиблює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

Ключові слова: авторський кінематограф, образ автора, камео.

Погребняк Галина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Образ автора в киноискусстве как отражение картины мира. Часть 1. Литературный и киноавтор: перекрестное взаимовлияние

Цель статьи заключается в выявлении специфических черт образа автора в кинематографе и определении научных ориентиров, способствующих комплексному анализу феномена авторского кино. **Методология** исследования. В разработке темы были использованы методы научного анализа, сравнения, обобщения. Кроме того, были использованы аналитический и системный методы в своем единстве, что необходимо для изучения искусствоведческого аспекта проблемы. **Научная новизна** исследования заключается в том, что проблема образа автора в кинематографе в контексте мировоззренческих моделей впервые предстала как предмет специального исследования; аргументировано содержание понятия «образ автора в кинематографе» как определенной специфической целостности и единства взаимосвязанных элементов; выделены режиссеров мирового и отечественного кино, в произведениях которых наиболее отчетливо представлен образ автора; доказана целесообразность использования биографического измерения, а также потенциала самоанализа художника в процессе авторской самореализации; осуществлен комплексный анализ и выявлена специфика выразительных средств презентации образа автора в различных моделях кинематографического авторства. **Выводы.** Ознакомление с материалами, изложенными в статье, расширяет арсенал знаний о специфике образа автора в киноискусстве и дает возможность использовать их в учебных курсах по теории и истории кино и режиссуры.

Ключевые слова: авторский кинематограф, образ автора, камео.

Galina Pogrebnyak, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Performing and Audio Visual Arts Department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The image of the author in the cinema as a reflection of the picture of the world. Part 1. Literary and filmmaker: cross-interaction

The purpose of the article is to identify specific features of the author's image in cinematography and to identify scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of author's cinema. **Methodology.** In the elaboration of the topic, methods of scientific analysis, comparison, generalization were used. In addition, analytical and systematic methods were used in their unity, which is necessary for studying the art-study aspect of the problem. **The scientific novelty** is that the problem of the author's image in a cinema in the context of world-view models was the subject of a special study for the first time; the meaning of the notion "image of the author in cinematography" is substantiated as a certain specific integrity and unity of interrelated elements; the directors of the world and domestic cinema are singled out, in the works of which the image of the author is most clearly represented; the expediency of using the biographical dimension, as well as the potential of self-analysis of the artist in the process of author's self-realization, has been proved; the complex analysis was carried out and the specificity of expressive means of presentation of the author's image in various models of cinematographic authorship was revealed. **Conclusions.** Summarizing, we show that by embodying the verbal image of the film on the screen, the director unites the whole creative group to accomplish common artistic tasks [21,29]. At the same time, the peculiarities of the director-author's worldview, his psycho-emotional peculiarity, may find so-called "materialization" in both audiovisual and verbal series. The materialization of verbal, in particular, is presented in the language of the characters, and on behalf of one of them (not necessarily the

main one), a story can be made that clearly expresses the author's position. Familiarity with the materials presented in the article, expands the arsenal of knowledge about the specific character of the author in the cinema art and makes it possible to use them in training courses on the theory and history of cinema and directing.

Key words: author's cinema, author's image, cameo.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення ролі автора в кінематографі як синтетичного техногенного виду мистецтва, котрий «адаптує, інтерпретує і репрезентує в образно-знаковій формі загальні підмурки культури, які визначають спосіб осмислення-переживання людиною світу» [7, 100–101], й успадкувавши від театру, образотворчого мистецтва, музики широку палітру виразних засобів, – тісно пов'язаний і з літературою. При цьому образ автора накладає особистісний відбиток на кожне з традиційних мистецтв, що, зберігаючи свої специфічні властивості, перетворюється на елемент нового цілісного екранного художнього синтезу, але певним чином втрачає свою самостійність і набуває нових якостей в єдиному екранному сплаві [21, 10].

Аналіз досліджень і публікацій. В роботі «Що таке кіно?» А.Базен вказував на необхідність творчого єднання кіно із суміжними мистецтвами і літературою для більш повного виявлення, розвитку внутрішніх потенціалів фільму [35]. Особливий інтерес у контексті нашої проблеми викликає той факт, що і література, і кіномистецтво (як і мистецтво загалом) можуть звернутись до будь-якого життєвого явища й зробити його предметом свого дослідження. При цьому кіно спроможне зафіксувати будь-які виявлені назвні прикмети, ознаки життя, а також в опосередкований спосіб відтворити не лише живий об'єкт в усіх проявах його діяльності, а й сферу інтелектуально-чуттєву (хід думок, зміну емоцій), – зазначає в роботі «Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв» В.Горпенко [10, 96].

Крім того, зв'язок літератури і кінематографа лежить, на переконання В.Кондрашова, «в площині творення образу обома видами мистецтва». В роботі «Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті» вчений вказує, що схожість вербального й «екранного образів полягає якраз у методі впливу на читача, що відбувається через створення зорових, візуальних образів здатних генерувати художні смисли» [15, 19]. Важливо врахувати і той факт, що О.Довженко, для якого драматургія являлась способом авторського світобачення й світовираження [21, 39], був чи не «першим кінематографістом, який практично, не споглядально, а безпосередньо сенсуально, знав «двоїстість» природи кіновидовищної сутності майбутньої екранної форми, обидва її типи – вербальну та іконографічну» [11, 101].

Нагадаємо, що в літературознавстві підмурки дослідження образу автора на рівні теоретично обґрунтованої проблеми були закладені ще в 1920-х рр. Звернувшись до робіт В. Виноградова «Про мову художньої прози», «Стилістика. Теорія поетичної мови» інших, віднайдемо в його наукових розвідках концептуальний підхід до відображення авторського образу, а «не зображення автора» [4, 66] в літературному творі, що є внутрішнім стрижнем, «навколо якого об'єднується вся стилістична система твору» [8, 92].

В кіно проблема автора, його образу на рівні її теоретичного обґрунтування (а не практичного вияву в авангардистській кінотворчості в 1920-х рр., коли європейському, так і радянському кіномистецтві, молоді амбітні митці «будували той світ, який відповідав їх внутрішньому баченню» [19, 37]) з'являється з лише в середині 1950-х рр., коли приходять «романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву» [30, 150]. Тобто йдеться про час, коли в екранну культуру стрімко увіллється потужний струмінь такого кінематографа, представники якого, розвиваючи суб'єктивістську лінію в творчості, виявляли «активне захоплення <...> "оком" камери <...>, що може бути активною, може уособлювати точку зору героя (бути суб'єктивною), може виражати кілька точок зору чи бути нейтральною споглядальною тощо» [33, 47]. На думку О.Філатової, актуалізація інтересу до категорії автора в середині ХХ століття «викликана як інтро-, так і екстрафакторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [31, 119].

Відзначимо, що за винятком робіт М.Барта М.Бахтіна, Ю.Лотмана, М.Фуко, Ж.Дельоза кінознавці лише зрідка спираються на досвід літературознавчих та лінгвістичних праць як минулого століття (О. Білецького, Н.Бонецької, М.Брандес, Р.Будагова, В.Виноградова, Г.Винокура, В.Кожинної, О.Чичеріна, Б.Кормана, М.Коцюбинської, І.Роднянської, ін.), так і досліджень останнього десятиліття (К.Голобородька, Т.Вільчинської, А.Загнітка, Л.Копейцевої, В.Маслової, О. Філатової ін.). Проте, зважаючи на синтетичну природу кіно, передовсім авторського, де «художник працює з феноменами світу, втілюючи в матеріалі («матеріалізуючи») свої творчі задуми» [13, 135], увагу слід приділяти аналізу сценарію, як літературної першооснови фільму, де часом за літературною ж традицією представляють героїв, даючи їм коротку характеристику (як то, приміром у фільмах Ф.Фелліні). Врахуємо той факт, що «кіно вдалося до імітації літератури, до підкресленої її сюжетності-фабулярності, яка з тим негачайно скловнула у міф, і втім кіно одразу перетворилося на певний, цілком суверенно-самостійний "художній" світ, котрий з реальним не мав нічого спільного» [28, 21].

Метою статті є виявлення характерних рис образу автора в кіномистецтві, визначення й окреслення наукових підходів та орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи образ кіноавтора в площині екранізації літературного чи то драматичного твору, зазначимо, що виявлення особистісного бачення світу автором-режисером не обов'язково передбачає написання ним оригінальних сценаріїв. Сила індивідуальності автора в кіномистецтві може бути виражена через презентацію глядачеві власної постановочної палітри, а також за допомогою характерної для постановника екранної партитури й передовсім в авторському задумі, що бере свої витoki в світовітчутті й світоглядних підвалинах митця. На переконання С.Юткевича, стосунки автора роману, п'єси, сценарію з театральним чи кінорежисером завжди складні, народження ж нового твору, базованого на літературному першоджерелі, можливе лише за умови високої взаємоповаги і взаєморозуміння різних видів творчості. Покажемо в цьому відношенні є, приміром, звернення Л.Вісконті до новели Т.Манна й постановка фільму «Смерть у Венеції», що, демонструючи витончену чуттєву безпосередність екранного мистецтва став вершиною у розвитку індивідуального художнього стилю майстра [9, 31 – 33].

У контексті проблеми образу автора в кіно, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й деякого занепаду європейського авторського кіно (в кінці минулого століття), теоретична проблема автора в літературознавстві позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ століття до «перспективного розвитку в «радянській школі» М.Бахтіна – В.Виноградова – Б.Кормана, від артикульованого імперативу «смерті автора» до зворотної реакції 1990-х років – «теоретичного воскресіння» суб'єкта авторства» [31, 169].

Відштовхуючись від літературного сценарію, форма викладу якого може бути вільною, автор (був переконаний О.Довженко) «має бути схвильований не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію й ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів» [11, 101]. Це дає можливість кіноавтору через осмислення та перетворення у власній свідомості різноманітних явищ буття, виплеснути на екран несподівані екранні образи, що постають як відбиток картини світу й позначені індивідуальними рисами постаті режисера-творця. На переконання П.- П.Пазоліні «якщо діяльність письменника – це суто художня творчість, то діяльність автора фільму творчість спочатку лінгвістична, а вже потім художня» [24, 3]. Наведене висловлення італійського режисера і теоретика дає можливість розглядити відмінність авторських підходів до естетики кінематографа П.-П.Пазоліні, що зводив мову кіно до літератури, до писемності з її синтаксисом, семіотикою і А.Тарковського, що негавно ставився до терміну “поетичне кіно”, [23, 163], проте намагався виявити його сутність, вважаючи, що кіномистецтво як інструмент спостереження й відтворення дійсності володіє більшими можливостями, аніж проза [18, 320]. Разом з тим на думку О.Іоселіані саме слово в кінематографі є найбільш універсальним способом вираження авторської думки [5, 13]. Хоч на переконання К.Церетелі послідовною рисою драматургії вказаного режисера є якраз виняткова скупість і функціональність тексту, діалогу. А крім того, душевний стан героїв не виражається у вимовлених ними словах, які до певної міри розмовно-недбалі, квапливі й відображають лише зовнішню, вчинкову сторону дії персонажів, презентуючи особливості іоселіаніської фільмової (ніби розширеної зсередини структури) [32, 151].

Аналізуючи образ автора в кіно О.Нечай вказує, що «колективний характер творчості в процесі створення фільму по-новому ставить питання авторства, індивідуальної, особистісної творчості кожного із учасників знімальної групи. Кожний з них вносить свій вклад в створення цілісного художнього образу фільму і в цьому відношенні є одним з авторів фільму» [21, 29]. Аналізуючи колективний характер творчості в кіно як надзвичайно багатой знакової системи [5, 13], слід брати до уваги той факт, що на законодавчому рівні авторське право на фільм поширюється на кількох учасників складного творення кінопродукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника, що не заперечує специфіку суб'єктивного погляду кінорежисера на світ. Важливою, є думка Е.Єфімова, котрий вважає, що попри те, що чимала частина учасників «кіновиробництва виявляють значний вплив на увесь творчий процес, і кожний з них є своєрідним співавтором фільму, їх творчість все більше підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, висунутому автором-режисером, яке вони можуть суттєво розвинути й збагатити. Авторський фільм можуть створити тільки односторонні в мистецтві, що разом вирішують поставлене автором-режисером завдання» [14, 92]. Суголосне цій думці й міркування Л.Зайцевої, яка переконана, що «колектив односторонній <...> успішно вирішує проблему авторства в кіно. Причому, не за допомогою режисерської «диктатури» <...>, а саме в творчості колективу художників, що вміють професійно виразити єдиний –«авторський» –задум» [12, 5]. Доцільно зосередити увагу і на міркуваннях О.Оніщенко, котра, аналізуючи роботу А.Франса «Сад Епікура», поділяє точку зору письменника, що звертає увагу на природну особливість феномена театру – колективний чинник, який передбачає урахування і специфіку творчого процесу (колективна творчість) [22, 152].

Таким чином, кінематографічному, як і в літературному творі, глядачеві (як і читачеві), зазвичай, відкривається багатоаспектність образу автора, що передовсім виступає як творець, що стоїть за екранним твором. «Мені здається, – зазначав Ю.Іллєнко, – що справжнє кіно починається з того моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизують за межі словесних визначень і не піддаються ніякому, нехай навіть найвитонченішому літературному переказові» [2014]. Однак автор-творець у фільмі, попри виношений роками, а то й десятиліттями, власний задум й здатність самотійно,

блискуче володіючи пером, написати літературний і розробити режисерський сценарій, у переважній більшості випадків нині не спроможний одноосібно створити повноцінний високохудожній твір в силу складності сучасного технологічного процесу. На переконання Г. Міллера: «Художник отримує право називатись творцем, тільки тоді, коли визнає себе лише зняряддям» [17, 422]. Отож, автор-творець як очільник складного тривалого й багатоетапного процесу фільмовиробництва, вдаючись до послуг співавторів (оператора, художника, композитора, звукорежисера), презентує на екрані по суті колективне авторство. Режисер-автор зводить в єдине ціле багато кінопрофесій, підпорядковує енергію і можливості десятків людей так, щоб створити цілісний кінотвір. І, що закономірно, якщо фільм ставить самобутній майстер, то виграють усі, хто з ним працює, оскільки його соратниками завжди будуть – талановитий художник, прекрасний композитор, неперевершений оператор, цікаві актори тощо [26, 26]. Тож, можемо зробити висновок, що режисер-автор аж ніяк не може бути сторонньою особою по відношенню до народження кінематографічного продукту й водночас не завжди прагне до ототожнення власної особи з головним, чи то другорядними героями. Хоч іноді автори-творці, навмисне з'являються у кадрі в епізодичній ролі – так званому камео, що у перекладі з англійської мови слід тлумачити як мініатюрний чи то епізодичний. Переслідуючи мету бути упізнаваним глядачами, а не лише дарувати популярність акторам, автори-режисери не прагнуть ототожнювати персонаж (над яким, зазвичай, навмисне кепкують) з власним «Я», проте, здійснюючи « процедуру розуміння, автор тим самим переключається на бесіду з “самим собою”, в процесі якої відтворюються рольові ситуації “згадування” намагань людини здійснитися, віднайти той конкретний смисл в історії, в культурі, в житті, завдячуючи якому можна відбутись чи не відбутись в історії, в культурі...» [3, 166].

Цікаво, що, виходячи із законодавчого підґрунтя, співавтором в кіно вважається співавтор сценарію, а також другий режисер-постановник (у разі якщо у фільмі два або більше саме режисерів-постановників), як то: Г. Козинцев – Є. Трауберг, брати Васильєви (С. та Г. Васильєви), О. Алов – В. Наумов, О. Міндадзе – В. Абдрашитов, брати Коєни (Дж. та І. Коєни), брати Вачовські (Е. та Л. Вачовські) інші.

Існує стійке переконання, що «без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює» [6, 15], своєрідно й часом непередбачувано моделюючи кінематографічними засобами відображуваний ним світ, презентований неповторними авторськими кінообразами. Так, приміром В. Горпенко, аналізуючи творчість О. Довженка відзначає, що митець, подорожуючи західноєвропейськими країнами 1930 року « конкретизує обов'язкову умову здійснення права режисера бути головним організатором і автором фільму – наявність детальної класифікації матеріалу, що визначатиме суть і факт готового фільму. Цим матеріалом за Довженком передусім виступає сценарій» [11, 97].

Фільм як модель, що пройшовши уявну стадію задуму і її вербальне втілення в кіносценарії, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про досліджуваний мистецький об'єкт. Своєю чергою, «суб'єктом моделювання постає творча особистість – митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [13, 135] і, беручи до уваги факт існування численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені сторони явища у всіх його різноманітних і складних властивостях. З огляду на сказане, проблема особливостей моделювання дійсності в кіномистецтві, так само, як і в літературі, тісно пов'язана з постаттю автора, що, по суті, є універсальною категорією, «оскільки у творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [16, 168].

Відзначимо, що в численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно вказаних у тлумаченні категорій «автор» та «авторський кінематограф», проблеми образу кіноавтора й пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється значний обшир наукових міркувань. Так очевидною й водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський в роботі «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція», вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [27, 147].

Наукова новизна статті вказує на те, що роздуми про образ автора в кіномистецтві розкривають важливість того, що творення кінообразу проглядає передовсім на сценарному рівні, адже «фільму, зазвичай, передує сценарій, виконаний за законами літературної творчості» [1, 5]. В. Горпенко зауважує, що приміром, О. Довженко (у творчості якого спостерігається взаємопроникнення прози і поезії, породжене унікальним режисерським стилем [25, 149]), сам чудовий літератор, обстоював кінематографічні способи творення, зауважуючи, що деякі фільми занадто літературні, а « літературна інерція обумовлює втрату багатьох барв у фільмах, позбавлених тиші, мови речей, зорових метафор, метонімії та інших способів несловесного вираження» [11, 100]. Нові підходи до аналізу наративу, що поєднує літературу й кіно, тобто здатності вести аудіовізуальну оповідь, ключовим способом побудови якої чи то окремих її елементів, є монтаж, а допоміжними виступають багатощарова експозиція, поліе-

кран, рір-проекція тощо [15, 21] свідчить про те, що «кіно, як і література, є марними, якщо в них немає поезії» [2, 92]. Сутністю ж режисерської професії є здатність розповідати історію, використовуючи кінематографічні засоби, адже «визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від нарративу, вона набуває форми виразної тенденції у європейському кіно, яке усвідомлює усе більше поглиблювану нарративізацію життя» [3, 21].

Висновки. Підводячи підсумки вкажемо, що втілюючи на екрані вербальний образ фільму, режисер об'єднує всю творчу групу для реалізації загальних художніх завдань [21, 29]. При цьому особливості світосприйняття режисера-автора, його психо-емоційна своєрідність може знайти так би мовити «матеріалізацію» як в аудіовізуальному, так і у вербальному ряді. Матеріалізація вербального, зокрема, презентується мовою персонажів, при цьому від імені одного з них (не обов'язково головного) може вестись оповідь, в якій буде чітко виражена авторська позиція. Своєю чергою П.-П.Пазоліні переконаний, що «мова кіно в основі своїй – «мова поетична». З історичної ж точки зору, звертаючись до конкретної дійсності, ми побачимо, що після кількох, дуже швидко перерваних спроб, що сходять до витоків кінематографа, сформувалася певна кінематографічна традиція, яка радше нагадує «мову прози» або хоча б мову «нарративної прози»» [24, 5].

Література

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Антониани об Антониани. Пер. с ит. Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга, 1986. 399 с.
3. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ:Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
4. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория. Контекст. Москва. : Наука, 1986. С. 257–263.
5. Будет ли у кино второе столетие? ("Круглый стол" журнала "Киноведческие записки" на Международном кинофоруме "Арсенал"– Меллуджи, октябрь, 1990). Киноведческие записки. Москва: ВНИИК, 1990. Вып.9. С. 4 – 18.
6. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ.: Логос, 2011. 391 с.
7. Вільчинська Т. П. Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 26 (65). № 1. 2013. С. 190 –194.
8. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва. : Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
9. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания. Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. Москва: Искусство, 1986. 302 с.
10. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв Мистецтво екрана . Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89 – 106.
11. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв. Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка – Карого. 2015. № 16. С.95 – 105.
12. Зайцева Л.А. Авторский фильм – замысел. Вопросы теории и истории кино: сб. науч. трудов. Москва, 1978. С. 3 –25.
13. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кіне- матографічної репрезентації світу. Мистецтвознавство України. Київ : СГД Кравчук В. К., 2010. Вип. 11. С. 133–140.
14. Ефимов Э. М. Искусство экрана: истоки и перспективы. Москва: Искусство. 1983. 253с.
15. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті. Питання літературознавства. 2012. Вип.86. С.18 – 25.
16. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному лі- тературознавстві. Наукові записки Харківського національ- ного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. 2009. № 2(1). С. 168– 173.
17. Миллер Г. Улыбка у подножья лестницы: Повести, рассказы, эссе. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 448с.
18. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сост. А.М.Сандлер. Москва.: Искусство, 1990. 398 с.
19. Мусієнко О. Рефлексії експресіонізму в світовому кіно. Міжнародна викладацько-аспірантська конференція, присвячена 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2017. С. 37 – 38.
20. Нестор-Науменко Н. Юрій Іллєнко: Я «чорна скринька» українського кіно. Кіно-Театр. 2008. №6(84). С.14 – 18.
21. Нечай О.Ф. Основы киноискусства. Москва: Просвещение, 1989. 288 с.
22. Оніщенко О.І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О.Уальд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг): монографія. Київ :Ін-т культурології НАМ України, 2011. 272 с.
23. О Тарковском. Сост. М.А. Тарковская. Москва: Прогресс, 1989. 400 с.
24. Пазоліні П.П. Поэтическое кино. Строение фильма. Отв.ред. К.Разлогов. Москва:Искусство, 1984. С.45-67.
25. Пашкова О. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2009. Вип.4 – 5. С. 140 – 156.
26. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості Київ: НАКККіМ, 2012. 128с.
27. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція. Київ:КМЦ Поезія. 1997. Ч.1. 224с.

28. Скуратівський В. З кінознавчого записника. Кінематографічні студії. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. Вип.8. 184 с.
29. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино. 1990. №8 С.103–112.
30. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 269 –291.
31. Філатова О. С. Термінологічна верифікація авторства: «системно- суб'єктний метод» Б. Кормана. Наукові праці. Літературознавство. 2012. Вип. 193. Т. 181. С. 119–122.
32. Церетели К. Трилогія Отара Йоселиани. Кинопанорама. Сост. В. Фомин. Москва: Искусство, 1981. Вып.3. С.144 – 161.
33. Черков Г. Екранне зображення: інформаційний зміст. Міжнародна викладацько-аспірантська конференція, присвячена 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2017. С. 47 – 49.
34. Шевчук О.Л. Український і світовий кінематограф. Українська і зарубіжна культура.– Київ, 2002. С.105 – 109.
35. Introduction to Andre Bazin, Part 2: Style as a Philosophical Idea. URL: <http://offscreen.com/view/bazin3>.

References

1. Ahafonova, N. (2008). Obshchaia teoriya kyno i osnovu analiza fylma. Minsk : Tesei [in Bilorus].
2. Antoniani about Antoniani. (1986). (V.Ye. Baskakova, Trans.), Bobrova, O.B. (commentary). Moscow.: Raduha [in Russian].
3. Bohutskiy, Yu., Korabljova, & N., Chmilj, Gh. (2013). New cultural reality as a socio-dynamic process of human-formation through roles. Kyiv.: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
4. Bonetskaia, N.K. (1985). "The image of the author" as an aesthetic category. Context. Moscow: Nauka [in Russian].
5. Will the movie have a second century? ("Round table" of the journal "Cinema Notes" at the International Film Forum "Arsenal" - Melluji, October, 1990). Cinema notes. (1990). Moscow: VNYYK, issue 9, 4 – 18 [in Russian].
6. Briukhovetska L. (2011). Cinematography. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].
7. Vilchynska, T. (2013). The image of the author of an artistic text in the paradigm of modern linguistic research. Scientific notes of the Taurida National University named after V.Y. Vernadsky. "Philology. Social communications" Series. Vol. 26 (65), 1, 190 –194. [in Ukrainian].
8. Vynohradov, V. (1963). Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
9. Vyskonty, L. (1986). Articles. Testimonies. Statements. L. K. Kozlova. Moskva (Ed.). Moscow: Iskustvo [in Russian].
10. Horpenko, V. (2001). The subject and material of the directing of audiovisual arts. Screen Art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES [in Ukrainian].
11. Horpenko, V. (2015). Historical dynamics of the terminology of contemporary screen arts. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, pp. 95 – 105 [in Ukrainian].
12. Zaytseva, L. (1978). The author's concept film. Questions of cinema theory and history: collection of scientific works. Moscow. pp. 3 –25 [in Russian].
13. Zubavina, I. (2010). Artistic modeling of the screen chronotope as a means of cinematic representation of the world. Art Studies of Ukraine. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., issue 11, 133–140 [in Ukrainian].
14. Yefymov, E. (1983). Screen Art: Origins and Prospects. Moscow: Yskusstvo [in Russian].
15. Kondrashov, V. (2012) Kinomova as a specific system of artistic means in literary text. Kyiv: Questions of Literary Studies, issue 86, 18 – 25 [in Ukrainian].
16. Kopeitseva, L. (2009). The problem of the author and the author's position in contemporary literary studies. Scientific notes of Kharkiv National Pedagogical University named after G.S. Skovoroda, 2(1), 168– 173 [in Ukrainian].
17. Myller, H. (2001). Smile at the foot of the stairs: Tales, stories, essays. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
18. Andrei Tarkovsky's World and Movies. A.M. Sandler (Ed.). (1990). Moscow: Iskustvo [in Russian].
19. Musiienko, O. (2017). Reflections of Expressionism in World Cinema. International Postgraduate Teaching Conference on the 120th Anniversary of Ukrainian Cinema. (pp. 37–38). Kyiv: KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
20. Nestor-Naumenko, N. (2008). Yurii Illienko: I am the "black box" of Ukrainian cinema. Cinema-Theater, 6(84), 14–18 [in Ukrainian].
21. Nechai, O. (1989). Fundamentals of Film Art. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].
22. Onishchenko, O. (2011). Writers as Researchers: The Potential of Theoretical Ideas (O.Wald, T.Mann, A.Franc, I.Franko, S.T. Zweig): Monograph. Kyiv :In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
23. About Tarkovsky. M.A. Tarkovskaia (Ed.). (1989). Moscow: Prohress [in Russian].
24. Pazolyny, P.P. (1984). Poetic movie. The structure of the film. K.Razlohov (Ed.). Moscow [in Russian].
25. Pashkova, O. (2009). Kinoobraznost O. Dovzhenko in the context of avant-garde trends of art of the 20's. Naukovi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Issue 4 – 5, 140–156 [in Ukrainian].
26. Pohrebniak, H.P. (2012). Author's Cinematography through the Prism of an Artistic Personality. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
27. Skurativskiy, V. (1997). Screen arts in socio-cultural processes of the XX century. Genesis, structure, function. Kyiv:KMTs Poeziia. Partv 1 [in Ukrainian].
28. Skurativskiy, V.(2017). From the cinema record. Cinematographic studios. Kyiv: «Kino-Teatr», «ART KNYHA», issue 8 [in Ukrainian]
29. Tarkovskiy, A.(1990). Lectures on Film Directing. Cinema art, 8, 103–112 [in Russian].
30. Trymbach S.(2014). Serhii Paradzhanov. Texts and Contexts. The screen world of Serhii Paradzhanov. Kyiv: DUKh I LITERA [in Ukrainian].