

ОБРАЗ АВТОРА В КІНОМИСТЕЦТВІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ **Частина 2. Автор і герой: кінематографічний вимір**

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. Принципами проведення дослідження було обрано історичний, системний і комплексний підходи, цілеспрямованість, плановість і наступність знань щодо авторського кінематографа. **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 режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Образ автора в киноискусстве как отражение картины мира. Часть 2. Автор и герой: кинематографическое измерение

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. Принципами проведения исследования был выбран исторический, системный и комплексный подходы, целеустремленность, плановость и преемственность знаний об авторском кинематографе. **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.

Pogrebnyak Galina, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the directing and acting 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 2. Author and hero: cinematic dimension

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 principles of the study were the choice of historical, systemic and complex approaches, purposefulness, planning, and continuity of knowledge about the author's cinema. **Scientific novelty** of the article 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.** 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 полягає в тому, що у контексті розмислів про образ автора в кіномистецтві, цікавим видається той факт, що режисер як автор-оповідач, висвітлюючи певну проблему, спілкується з глядачем від першої особи, як то приміром, Ф. Фелліні, що змушує його «кадр за кадром створювати свою особливу кіномову, приводячи зміст у відповідність із самим собою» [26, 49]. Крім того, режисер може розповідати історію в закадровому тексті «від автора» (презентуючи авторську оцінку подій та допомагаючи глядачеві виявляти істинне значення того, що відбувається на екрані [21, 85]), читаючи його самостійно і тоді «кожний окремий «акт» авторської думки передбачає реакцію глядача у відповідь» [9, 7]. Як автор-наратор своїх фільмів («Любов холодніше за смерть», «Уайті», «Поїздка в Нікласхаузен», «Продавець чотирьох пір року», «Страх з'їдає душу», «Еффі Бріст Фонтане», «Кулачне право свободи», «Заміжжя Марії Браун») виступає Р. В. Фасбіндер. У кінострічці М. Ромма «Звичайний фашизм» презентовано голос автора за кадром, котрий, на переконання Л. Зайцевої аж ніяк не «розмірковує» хоча увесь лад фільму являє собою роздуми [9, 7]. У фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу», де художнику, експериментуючи з формою вдалося піднятися до вершин самовираження, додано закадровий коментар Юрія Ілленка, який дає пояснення як щодо історичного контексту подій фільму, так і, певною мірою, щодо історії створення та існування власне самого фільму. Цей художній прийом, перетворив автора в одного з персонажів картини [18].

Аналіз досліджень і публікацій. Характеризуючи образ автора в кіно, звернемось до книги І.Бергмана «Картини», в якій режисер і теоретик акцентує увагу на те, що іноді наратор, зважаючи на аналіз та презентацію авторського ставлення до екранних подій та героїв, виражає чи то зображає образ автора через образ ведучого за кадром, доручаючи цю важливу і відповідальну місію (читання авторського тексту) акторові, голосові дані й манера виконання якого не лише імпонують митцеві, а й стають дієвими і разом з тим тонкими інструментами у налагодженні діалогу із глядачами [5]. У документальному фільмі О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну» пафосний авторський текст читає Л. Хмара, в автобіографічній кінострічці А. Тарковського «Дзеркало» – І. Смоктуновський. Бувають й інші випадки поєднання образу автора й героя або ж постановника і виконавця, як той про який згадував у названій роботі І.Бергман. «Віктор Шестрем, – писав режисер вирвав у мене з рук текст, зробив його своїм, вклав свій досвід: власні муки, мізантропію, відчуженість, жорстокість, печаль, страх, самотність, холод, тепло, суворість, нудьгу. Окупувачи мою душу в образі мого батька, він перетворив її в свою власність – не залишивши мені ні крихти! І зробив це з незалежністю і одержимістю великої особистості. Мені не було чого додати, ні єдиного скільки-небудь розумного або ірраціонального пояснення. «Сунична галявина» перестала бути моєю картиною – вона належала В. Шестрему» [5]. У роботі «Камео, або мініатюризація образу» О. Сахалтуєв, звертаючись до питання появи самого автора в кадрі, вказує, що користуючись пластичними перевагами екранної культури, автор-режисер має можливість візуалізувати власний образ за допомогою, згаданого вище камео, що може використовуватися як суть допоміжний елемент, а може нести велике смислове навантаження, бути концептуальним елементом авторського задуму [25,107]. Прикладів з'яви кінематографічного автора в кадрі в історії кіномистецтва більш ніж достатньо, хоч варто відмітити, що незаперечний і своєрідний зачин такої традиції було покладено А. Гічкоком, що, імовірно, розглядав пластику в кіно як таку «якість», що характеризує художню виразність <...>, котра виявляється у відчутті внутрішньої наповненості, пропорційності, гармонійності, витонченості твору» [7]. Дослідник переконаний, що саме А. Гічок став «першим у світі, режисером, який влаштував справжнє шоу зі своєї звички обов'язково так чи інакше з'являтися в кожному своєму фільмі починаючи з «Мешканця»: він випробував у цій галузі, здається, все – від банальних з'яв у натовпі до зовсім екзотичних деталей на кшталт силуету на дверях або світлини в газеті» А.Сахалтуєв доводить, що нині камео режисера-автора у фільмі є звичним фактом, адже після А. Гічка кінематографісти не можуть відмовити собі у задоволенні з'явитись у власному фільмі, що по-суті стає кінематографічним аналогом авторської печатки художника [25,112]. Такою є поява О.Довженка у ролі кочегара в «Сумці дипкур'єра»; Л. Бунюеля в кріхтній ролі людини з лезом в «Андалузькому псі». Режисер і теоретик Р. В. Фасбіндер у статті «Темрява в кінці тоннелю» відзначає, що у з'являючись в камео у багатьох своїх кінострічках, найбільш виразною видається йому власна роль відвідувача кінотеатру, котрий у першій сцені кінострічки «Туга Вероніки Фосс» сидить, занурений у перегляд фільму поруч з головною героїнею (тим самим доводячи, що суспільна пам'ять, здатна детально відтворити перед нашими очима епоху, що пішла [24]); Ж.-Л. Годара у низці своїх фільмів, де чи не найяскравішою здається нам зіграна митцем роль режисера, ім'я котрого опиняється у так званих «чорних списках» в «Ім'я Кармен»; Ф. Фелліні у ролі самого себе в «Щоденнику режисера», «Клоунах», «І корабель пливе», «Інтерв'ю» або ж Ю. Ілленка, приміром, у кінострічці «Молитва за гетьмана Мазепу», де авторський текст майстра органічно пов'язується із його появою в кадрі, а також зйомка-

ми «з рук», коли камера постійно приймає участь у по будові мізансцени в якості учасника, а не просто «фіксатора» [18].

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. Використовуючи камею як унікальну можливість візуалізації образу автора, представники авторського кінематографа іноді запрошують у свої фільми так би мовити колег по цеху, або ж представників старшого покоління, тим самим виявляючи до них особливу пошану. Так на роль режисера у фільмі «Презирство» Ж.-Л. Годар запросив Ф. Ланга, котрий «досягнувши мистецьких вершин у “золоті часи” німецького кіно, створивши фільми, впливи яких залишалися відчутними протягом усієї історії кіно, він зважився на кроки, котрі свідчили не лише про його творчу сміливість, а про непохитну громадянську позицію» [19,87]. Примітно, що навіть, коли сам автор-режисер з'являється у кадрі в камею, одночасно в структурі фільму може існувати персонаж, якому властиві риси й думки самого автора, як приміром, репортер, що виступає своєрідним alter ego Ф.Фелліні у фільмі «І корабель пливе...».

Помічено, що образ автора, який визначає ключові підходи в аналізі взаємодії й взаємовпливу кіномистецтва та літератури виступає своєрідним поштовхом для того, щоб, спираючись на філософсько-естетичні дослідження М.Бахтіна, О.Лосева слід не лише відрізнити, а й певним чином співвідносити спільні й відмінні риси реальної особистості автора-режисера (а отже творця) з рисами безпосередньо створеного митцем образу кінематографічного автора. Саме кіномова як світоглядна цілісність складає підґрунтя особистого стилю автора-режисера, системність якого не в останню чергу базується й на інтелекті художника, його вмінні аналітично мислити, бо ж « образ автора – це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ і він має свого автора, який створив його» [3, 287]. У практиці світового кіно й авторського, зокрема, існують приклади, коли режисерові випадає нагода створювати кінострічки на ніби то чужому йому національному й ментальному матеріалі, в іншій країні, мовленнєвому середовищі, зважаючи на те, що національний образ світу формується із цілісності національного життя. Таким, приміром, постає наповнений індивідуально-авторською мовою фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків», створений режисером (світогляд котрого потужно визрів на ґрунті національних традицій) з глибоким усвідомленням того факту, що картина світу певної нації, звичайно, формується за допомогою культурного спадку предків [27,296], а відображуваний світ є досить вдалою спробою відтворити стан душі і розуму людини, якій вдалось доторкнутись до живлющого духовного джерела карпатської природи і життя гуцулів із невмирущими традиціями [14, 105].

Показово, що М.Антоніні, якому властива «споглядальна манера» [20,189], досліджуючи «інтернальний світ індивіда», зазираючи у внутрішній світ людини, вивчаючи думки і почуття, що супроводжують і керують нею, піднімав у власній творчості питання « не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [15,78], створив за межами Батьківщини. Адже «розвиток кіномистецтва відбувається паралельно в різних країнах і не замикається в тому, що прийнято називати «національною специфікою» [4,41].То ж митець робив відчайдушні спроби проникати в пекучі процеси життя, відмовляючись від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його творчості італійського періоду [2,26]. Однак з прикрістю можна констатувати, що часом епатажні кінематографічні пошуки (зокрема у фільмах 1960-х рр. «Блоу-ап» – за оповіданням Х. Кортасара «Слина диявола», що являє собою абсурдний світ навиворіт, в якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються в свої протилежності [10,152], чи то «Забрійски Пойнт»).

У дещо протилежному ключі, слід розмірковувати й про унікальність авторської особистості Отара Іоселіані, що для світової кіногромадськості водночас постає як філософ, живописець, музикант, психолог, котрий чітко усвідомлює той факт, що картина світу інтерпретується як безпосереднє відображення психології народу [27,293]. Адже досягнути успіху у двох абсолютно несхожих за рівнем національної культури країнах вдавалось небагатьом кінематографістам. Слушним щодо поняття «національна режисура», є на наш погляд цитування думки відомого театрального режисера Е. Митницького, адже екранні мистецтва все активніше проникають в сценічний простір, їх синтетична природа й, передовсім, техногенність дає можливість режисерам не лише насичувати сценічні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту [23,3]. Отож, вказаний митець сприймає поняття «національна режисура» як « свідчення фахової обмеженості режисера, гадаючи, що йдеться про його психологічну, географічну, естетичну неспроможність вийти за межі звичайного соціально-історичного менталітету» [17,19].

Примітно, що авторський кіносвіт О. Іоселіані – це своєрідна колекція колоритних, іноді гротескових, а то й мерзенних представників людського роду, за мирською суетою котрих митець спостерігає з неприхованою іронією, що «примушує піднесене перетворюватися в низьке, низьке – у піднесене» [12, 103]. Досліджуючи авторський кінематограф Отара Іоселіані, Ю. Богомоллов зокрема відзначав: «Персонажі його кінострічок не знаходяться в полоні у часу, вони скоріш у нього в гостях. Адже у режисера, як і у його персонажів своєрідні стосунки з Вічністю. Оскільки на переконання самого майстра

людина приходять у цей світ з великими надіями, але невдовзі розуміє помилковість своїх сподівань. Звідси одночасна ніжність і презирство до світу» [6, 8].

Примітно, що активно творячи й розвиваючи авторську кіномову О.Іоселіані не вважає літературу «наріжним каменем» кінематографа, на яку він спирається у побудові й розгортанні у часі і просторі фабули, сюжету, дії. «Кінематограф, – на думку О. Іоселіані, тому й названий десятою музою, бо є особливим мистецтвом, мову високохудожніх творів котрого неможливо відтворити вербально без втрат. Будь-який словесний переклад кінотексту буде немічною спробою інтерпретації того, що виражено на екрані. Однак, існує кінематографічна мова більш мізансценічного порядку. До мізансцени, зазвичай вдавався, Чаплін. В його фільмах дія виражається мовою мізансцени» [13, 43 – 46].

У своїх фільмах-притчах О.Іоселіані прагне позбавити кінематограф від згубної для його естетики залежності таких літературних прийомів як: хитромудре, розгалужене сюжетотворення, кульмінаційні сплески, інтригуючі розв'язки і т. ін. «Художники, в яких сила наочного уявлення поєднується з тяжінням до глибокої філософичності, – писав І. Дзюба, – охоче зверталися до теми притчі, форми притчі, мотивів притчі» [8,3]. Отож, використання режисером притчевої структури кінотвору було для нього закономірним і природним. Навколишній світ О. Іоселіані – з притаманною йому сумною авторською іронією – розглядає й часом інтуїтивно відтворює кінозасобами крізь магічну призму поета і філософа. Щоправда з властивою йому тонкою іронією митець може доручити роль філософа...навіть екзотичному птахові марабу (як у кінострічці «Істина у вині»), що вільно блукає розкішним аристократичним особняком і ніби дивується тій суєті, в якій змушені жити люди. Проте фактично кожний фільм майстра – це поетична мрія про світ, очищений від скверни сучасного цивілізованого суспільства, представлений як зіткана з тонкої кінематографічної тканини притча, забарвлена вишуканим гумором. Авторський кінематограф режисера поліфонічний – в ньому з гирким розумінням здається відображено усю повноту буття й водночас його безумство, абсурдність, що можна тільки констатувати, а не засуджувати.

Подальші роздуми щодо образу автора в кіно наводять нас на думку, що кінематографічному автору (на відміну від літературного) не довелося болісно переживати момент перетворення «із усезнаючого спостерігача на свідка та учасника подій» [11,121]. При цьому режисер-автор, світосприйняття якого “матеріалізується” у площині кадру, може перебирати на себе й функцію автора-оповідача – особи, що стоїть за фільмом і від якої ведеться оповідь. Фільмовий автор-оповідач не може бути сторонньою особою у своєму творінні, його не завжди слід ототожнювати з відтворенням власної постаті в кінострічці як і ліричного героя, в ролі якого в кіно також може виступати кіноавтор. Так у кінострічці «Червона пустеля», що торкається екзистенціальної проблематики втрати сенсу життя «постає трагічна опозиція екзистенціалізму: я та інший, а режисер М.Антоніоні разом актрисою М.Вітті презентують образ жінки, що поступово втрачає зв'язок з дійсністю й тривожно занурюється у нестерпну самотність [10,151]. При цьому режисер-автор «дивиться на світ очима своєї невротичної героїні, переживаючи події через її «погляд» (цього разу це виходить за рамки чисто клінічного випадку: оскільки вже була здійснена спроба самогубства). За допомогою цього стилістичного прийому Антоніоні вивільнив свій більш реальний механізм свідомості: він нарешті зміг показати світ так, як він його бачить на власні очі, замінивши для цього бачення світу невротичкою на своє власне, естетське бачення: заміна блоків була виправдана можливістю аналогії між цими двома точками зору» [22, 11]. Сам М. Антоніоні, фільми якого вирізнялись вишуканою композицією кадру, вважаючи героїв власних кінострічок «окулярами, крізь котрі автор дивиться на реальність» [1,175] був переконаний: « Ми є персонажами своїх власних фільмів настільки, наскільки віримо в те, що знімаємо. Але між нами і нашими персонажами завжди стоїть фільм, тобто уповні конкретний, певний і очевидний факт, якась духовна і фізична дія, котра недвозначно свідчить про те, що ми – це ми, яка звільняє нас від абстракцій і не дає нам відірватись від землі» [1,119]. Іншу думку розвиває І. Беленькій, вважаючи, що автор-режисер, стрічки якого «являють собою низку подій, котрі уособлюють рух життя, безглуздий і хаотичний» [10,153] не ставив завдань «зрозуміти своїх героїв, його завдання протилежне – показати неможливість зрозуміти їх. Тому в його фільмах оточуючий світ, населений наче б то тими ж людьми, що і реальний, виявляється таким несхожим на реальність, що складається враження, наче то дія відбувається на іншій планеті» [7,41].

Розмірковуючи про нехай умовну присутність автора у кадрі, можемо, приміром, вказати, що у кінострічці «Тіні забутих предків» С.Параджанова не лише «відчувається присутність камери, але й тієї людини, яка саме так бачить світ крізь камеру. Здається, ця людина-спостерігач є присутньою безпосередньо в сюжеті, і ми бачимо все це її очима. Також видно, що все, що ми бачимо, вже ретельно переосмислено режисером» [28, 48]. Разом з тим у фільмах Ю. Ілленка ми можемо спостерігати постійну присутність і дівість невидимого, але такого відчутного героя, що є гіпотетичним втіленням авторської позиції. Вказаний герой виступає невід'ємною приналежністю авторської форми митця, а по суті образом автора і тією невидимою «ниттю», що поєднує кіноформу зі змістом. Режисер-автор у своїх стрічках – не сторонній спостерігач, а латентний персонаж, який представляє «четвертий надсюжетний вимір» (що найбільш цікаво спостерігати в картині «Лебедине озеро. Зона»).

Умовний невидимий «герой» виникає в ключових епізодах вказаної стрічки, зокрема, таких: побачення у дірявому символі соціалізму Людини і Жінки – Хлопець, що заважає цій зустрічі – і

невідступно присутній «четвертий персонаж»; Людина – Військовий – Служниця моргу – і прискіпливий виважений погляд «четвертої діючої особи» – образу автора-режисера; Людина за ґратами, що обірвала своє життя – задоволені прогулянкою В'язні – охоронець – і знову умовний герой – а отже автор, що на думку шведського кінокритика Гуннара Бергдала, виявляє схильність до християнського символізму – зокрема у фінальних кадрах своєрідного «розп'яття» головного героя на табірному дроті... коли в'язні виглядають як людські істоти, але такими вже не є [28,32] Отож, невидимий умовний герой у фільмі «Лебедине озеро. Зона» представляє «неухильний хід авторської думки, скріплює непросту конструкцію твору, дає можливість глибше зрозуміти його, зокрема, складний баланс реальності і вигадки, документа і фантазії» [29,16]. Четвертий персонаж « бачить», « відчуває» глядач, хоч не завжди з ним згоден. «Я переконаний, що режисер повинен нав'язувати глядачеві свій погляд інакше і бути не може. Щоб поставити проблему, треба поставити її руба» [16,37], – стверджуватиме Ю. Ілленко.

Висновки. Підводячи підсумок нашим розмислам, відзначимо, що тривалий час важливою, проте недостатньо дослідженою, на наш погляд, залишається роль режисера-автора в розвитку як національної, так і світової кінематографічної культури. Цю роль слід розглядати крізь призму несподіваних й водночас невтомних авторських пошуків (або переосмислень) і знахідок в галузі нових, ще не освоєних (чи то малоосвоєних) кіномистецтвом зображально-виражальних засобів, що стають плідним підґрунтям для розширення постановником вже існуючих меж і можливостей кінематографічної мови. Означена роль автора визначається, крім того, й оригінальністю та своєрідністю творчої манери, стилю самовираження, позначеного потужною суб'єктивізацією творчості в якій з особливою силою проглядає «концепція життєвого світу художнього твору» [11, 127]. Таким чином, вивчення образу автора в кіно потребує активного використання міждисциплінарних підходів, які дозволять уточнити й доповнити сутнісне розуміння авторства в кіномистецтві.

Література

1. Антониани об Антониани. Пер. с ит./ Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга, 1986. 399 с.
2. Баскаков В. Путь исканий. Антониани об Антониани. Пер. с ит. / Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга, 1986. 399 с.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С.7–180. URL: <http://museum.philosophy.ru.ru/books/> (дата звернення 19.02.2018).
4. Беленький И. В сторону кино. Франсуа Трюффо / Сост. И.Беленький. Москва: Искусство, 1985. 264 с.
5. Бергман И. Картины / Перев. со швед. А. Афиногеновой. Москва: Музей кино, Alexandra, 1997. 439 с. URL : <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt> (дата звернення 16.03. 2018).
6. Богомолов Ю. В кадре – Иоселиани. Известия.1996.20 октября. С.7.
7. Большой словарь иностранных слов. Москва: ИДДК.2007. URL: <http://www.megaslov.ru/map/pl/>(дата звернення 14.06.2018).
8. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? Культура і життя. 1989. №13. 26 березня. С.3 – 4.
9. Зайцева Л.А. Авторский фильм – замысел. Вопросы теории и истории кино: сб. науч. трудов. Москва, 1978. С. 3 –25.
10. Золоєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наук. праць. 2013. С.147 – 153.
11. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій. Вісник Львівського Університету. 2004. Вип.33. Ч.1. С.121–128.
12. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: [Монографія]. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2010. 244с.
13. Иенсен Т. Отар Иоселиани. Сочинение фильма. Искусство кино. 2001. №12. С.43 – 46.
14. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія». 2004. 158 с.
15. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні. Світова кінокласика: зб.статей. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. 140 с.
16. Лемешева Л. Украинское кино: проблемы одного поколения. Москва: ВБПК, 1987. 140с.
17. Митницький Е. Ми живемо, доки любимо! Київ: Видавничий будинок «Максимум», 1998. 252 с.
18. Молитва за гетьмана Мазепу. URL: <http://holos.fm/page/molitva-za-getmana-mazepu> (дата звернення 23.04.2019).
19. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С.184 – 200.
20. Мусієнко О. Фріц Ланг: символіка архітектури. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2017. Вип.20. С.87 – 97.
21. Пайкова Л. Стратегия успеха. Москва: ВТПО "Киноцентр", 1988. 152с.
22. Пазолини П.П. Поэтическое кино. Строеие фильма. Отв.ред. К.Разлогов. Москва, 1984. С.45-67. Перевод с книги: Pasolini P.P. Il cinema di poesia. In: "Uccelaci e Uccellini", un film di P.P. Pasolini. Milano, 1966, p. 7 – 31.
23. Погребняк Г.П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ, НАКККІМ, 2017. 392с.

24. Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конце тоннеля. URL [http:// kinote. info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya](http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya) (дата звернення 08.04.2019).
25. Сахалтуев О. Камео, або мініатюризація образу. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 184 – 200.
26. Федерико Феллини: сборник статей. Москва: Искусство, 1968. 286 с.
27. Юдко Л. В. Мовна та концептуальна картини світу як відображення свідомості нації. *Studia Linguistica*. 2011. Вип. 5. С. 292 – 298.
28. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996 – 2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.
29. Carrol Kathleen. Soviet «Swan» fliers the coop. *Daily News*. 1991. September, 4. P. 16.

References

1. Antoniani about Antoniani. Trans. with It. (1986). Entry Baskakova V.E.; commentary. Bobrova O.B. Moscow: Raduha [in Russian].
2. Baskakov, V. (1986). The path of quest. Antoniani about Antoniani. Trans. with It. Entry Baskakova V.E.; commentary. Bobrova O.B. Moscow: Raduha [in Russian].
3. Bakhtyn, M.M. (1979). Author and hero in aesthetic activity. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow: Iskusstvo, 7–180. URL: <http://museum.philosophy.pu.ru/books/> [in Russian].
4. Belenkii, I.V. (1985). Towards the cinema. Francois Truffaut. Y. Belenkyi (Ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Berhman, I. (1997). Pictures. (A. Afynohanova, Trans.). Moscow: Muzei kyno, Alexandra, URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt> [in Russian].
6. Bohomolov, Yu. (1996). In the frame – loseliani. *Izvestiia*, October, 7. [in Russian].
7. A large dictionary of foreign words. (2007). Moscow: IDDK.: URL :[http:// www. megaslov.ru/map/pl](http://www.megaslov.ru/map/pl). [in Russian].
8. Dziuba, I. (1989) Opening or closing of the "school"? *Culture and life*, 13. 26 of March, 3 – 4 [in Ukrainian].
9. Zaitseva, L.A. (1978). The author's film is a concept. *Questions of cinema theory and history*. Moscow. 3 – 25 [in Russian].
10. Zoloieva, D. (2013). Aesthetics of the absurd as part of the existential cinema of Michelangelo Antonio. *Scientific Bulletin of IK Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television: Collection of scientific works*. Issue.13, 147 – 153 [in Ukrainian].
11. Zubrytska, M. (2004). And now where? - The Odyssey of Contemporary Literary Theories.: *Visnyk of the University of Lviv*, issue 3, 121–128 [in Ukrainian].
12. Zhukova, N.A. (2010). Elitism as a component of cultural formation: the experience of non-classical aesthetics: [Monograph]. Kyiv.: Vyd. PARAPAN [in Ukrainian].
13. Yensen, T. (2001). Otar loseliani. The composition of the film. *The art of cinema*, 12, 43 – 46 [in Russian].
14. Koval, D. (2004). Business card of Ukrainian cinema. *World Classics*. Kyiv: Vyd. dim «KM Akademia» [in Ukrainian].
15. Kulchytska, R. (2000). Creativity by Michelangelo Antonio. *World Classics*. Kyiv: Vydavnychi dim «KM Akademia» [in Ukrainian].
16. Lemesheva, L. (1987). Ukrainian cinema: problems of one generation. Moscow: VBPk [in Russian].
17. Mytnytskyi, E. (1998). We live as long as we love! Kyiv: vydavnychi budynok «Maksimum» [in Ukrainian].
18. Prayer for Hetman Mazepa. URL: <http://holos.fm/page/molitva-za-getmana-mazepu> [in Ukrainian].
19. Musiienko, O. (2001). Skits to portrait of modern civilization. *Screen art*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 184 – 200 [in Ukrainian].
20. Musiienko, O. (2017). Frits Lanh: Symbolism of Architecture. Kyiv: Naukovi visnyk Karpenko-Karyi KNUTKit, 20, 87 – 97 [in Ukrainian].
21. Paikova, L. (1988). Strategy for success. Moscow: VTPO "Kynotsentr" [in Russian].
22. Pazolini, P.P. (1984). Poetic movie. The structure of the film. K. Razlohov (Ed.). Moscow, pp. 45-67. Translation from the book: Pasolini P.P. (1966). *Il cinema di poesia*. In: "Uccelaci e Uccelini", un film di P.P. Pasolini. Milano. Pp. 7 - 31 [in Italia].
23. Pohrebniak, H.P. (2017). Cinema, television and radio in the performing arts. Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].
24. Rainer Werner Fassbinder: darkness at the end of the tunnel. URL :[http://kinote. info/ articles /807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya](http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya).
25. Sakhaltuiev, O. (2001). Kameo, or miniaturization of the image. *Screen art*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, pp.184 – 200 [in Ukrainian].
26. Federiko Fellini: a collection of articles. (1968). Moscow: Yskusstvo [in Russian].
27. Iudko, L. V. (2011). The linguistic and conceptual picture of the world as a reflection of the consciousness of the nation. *Studio Linguistica*, issue 5, 292 – 298 [in Ukrainian].
28. Ukrainian cinema: yevroformat. *Chronicle of Public Discussions 1996-2003. Film Sociology*. (2003). Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
29. Carrol Kathleen. (1991). Soviet «Swan» fliers the coop. *Daily News*. 1991. September, 4, p. 16. [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 11.11.2019 р.
Прийнято до публікації 12.12.2019 р.*