

УДК 7.097:791.31:792.82(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327858

Цитування:

Погребняк Г. П. Авторські моделі екранної творчості в кінокультурі США. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 1. С. 16–23.

Pogrebniak G. (2025). Author Models of Screen Creativity in the Cinema Culture of the USA. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 16–23 [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

АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ В КІНОКУЛЬТУРІ США

Метою статті є виявити особливості авторських моделей екранної творчості, які репрезентували визначні американські режисери ХХ–ХХІ століття в контексті кінокультури США. **Методологія дослідження.** Для тлумачення феномену авторського кінематографу на теренах кінокультури США до наукової розробки тематики було залучено міждисциплінарний підхід. Системний підхід використано задля аналізу специфіки кінокультури США як конгломерату авторських моделей екранної творчості. Компаративний і порівняльний методи застосовано для вивчення та порівняння специфіки режисерських моделей авторської творчості на теренах кінокультури США в контексті дифузії культур. Структурно-функціональний метод дав змогу проаналізувати авторські моделі екранної режисерської діяльності як впорядковані структуровані творчо-пошукові системи. Багатоаспектний культурологічний та мистецтвознавчий підходи у своїй єдності уможливили вивчення дослідницького креативного матеріалу кінотекстів режисерів-авторів. Використання семіотичного методу та синергетичного підходу уможливило розгляд фільмів визначних американських режисерів як певних знакових систем – текстів культури – у ретрансляції національних культурних кодів, зображенні соціокультурних подій та образу героя. **Наукову новизну** статті становить вивчення моделей екранної творчості, які репрезентували видатні американські режисери-автори, крізь призму історичних і сучасних традицій кінокультури США. **Висновки.** Обґрунтовано, що авторські моделі режисерської творчості в кінокультурі США сформувались у міжкультурному полілозі новаторського відтворення екранними засобами образу й картини світу.

Ключові слова: кінокультура США, режисура, образ світу, авторський кінематограф, Голлівудський кінотекст, блокбастер, творча особистість, образ героя, національна ідентичність, мультикультурні наративи, візуальна культура, архетип, культурологічне дослідження, культурний код, сценічне мистецтво, театр, живопис, театральна видовищність.

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

Author Models of Screen Creativity in the Cinema Culture of the USA

The purpose of the article is to identify the features of the author's models of screen creativity, represented by prominent American directors of the 20th and 21st centuries in the context of the US film culture. **Research methodology.** To interpret the phenomenon of author's cinema in the field of US film culture, an interdisciplinary approach was involved in the scientific development of the topic. A systemic approach was used to analyse the specifics of US film culture as a conglomerate of author's models of screen creativity. Comparative and contrastive methods were used to study and compare the specifics of director's models of author's creativity in the field of US film culture in the context of cultural diffusion. The researcher also applied the structural-functional method to analyse author's models of screen director's activity as orderly structured creative-search systems. Multi-aspect cultural and art history approaches in their unity made it possible to study the research creative material of film texts by director–authors. The use of the semiotic method and the synergistic approach made it possible to consider the films of prominent American directors as certain sign systems – cultural texts in the relay of national cultural codes, the depiction of socio-cultural events and the image of the hero. **The scientific novelty** of the article is the study of models of screen creativity presented by prominent American film directors through the prism of historical and contemporary traditions of US film culture. **Conclusions.** It is substantiated that the author's models of directorial creativity in US film culture were formed in the intercultural polylogue of innovative reproduction of the image and picture of the world by screen means.

Keywords: US film culture, directing, image of the world, author's cinema, Hollywood film text, blockbuster, creative personality, image of the hero, national identity, multicultural narratives, visual culture, archetype, culturological research, cultural code, performing arts, theatre, painting, theatrical spectacle.

Актуальність теми дослідження. У наукових колах прийнято вважати, що виникнення авторського кінематографу (як і самої теорії авторського кіно, фундованої Андре Базеном) припадає на середину 1950-х рр. Однак, як це не парадоксально, авторські суб'єктивні підходи до зображення образу й картини світу були презентовані ще на світанку кіно у двох прамоделях – неігровій екранній моделі Огюста й Луї Люм'єрів та ігровій моделі Жоржа Мельєса, кожна з яких мала свій відповідний культурний код. Одразу вкажемо, що *авторський*, на наше переконання – це такий кінематограф, у котрому представлена самобутня «постать режисера-постановника, неповторна індивідуальність зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній» [12, 30].

Водночас є доволі вагомими підстави вважати, що підґрунтя авторського кіно на теренах кінокультури США було закладено задовго до адаптації Е. Саррісом в американському науковому дискурсі концептів теорії авторського кіно й з'яви авторських режисерських моделей Нового Голлівуду – терміна, як зазначає В. Миславський, що його з початку 1970-х років починають вживати в американському кінознавстві і «яким характеризують американське кіновиробництво з кінця 1960-х років» [9, 122].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми авторського кінематографу на теренах його функціонування в історико-політичних, соціокультурних умовах, виявлення його *естетико-культурологічних підвалин як унікального явища культури*, розвитку в середовищі творчо-виробничих практик тривалий час перебувають у полі наукових інтересів як культурологів, так і мистецтвознавців. Серед них наведемо З. Алфьорову, Т. Андрущенко, Л. Брюховецьку, В. Горпенка, Р. Десноса, В. Дрю, Н. Жукову, Д. Золосєву, І. Зубавіну, І. Маноху, В. Миславського, О. Мусієнко, С. Ніла, Е. Сарріса, Ж. Садуля, В. Скуратівського, М. Сміта, К. Станіславську, Є. Тепліца, К. Фетісову, Г. Чміль та ін.

Так, І. Зубавіна в культурологічному дослідженні «Кіноархетипіка як ядро екранного нарративу» вказує, що, відмінно від «простих архетипових послідовностей, котрі експлуатують масовий кінематограф, набуваючи рис шаблонності, авторський кінематограф апелює до несвідомого людини за допомогою більш складних сукупностей» [7, 76]. Своєю чергою В. Горпенко в роботі «Художній образ

та його дослідження» вважає, що в авторському кіно «дійсність, виступаючи об'єктом художнього пізнання, водночас становить і конкретний матеріал майбутнього твору, на основі якого виникає його жива тканина і той світ думок і почуттів, характерів і подій, що створює образ відображуваного» [4, 94]. Водночас художній образ постає діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного [11, 26], де «об'єктивне – це те, що автор бере з дійсності <...>, а суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця, про що думає і що відчуває автор, що він хоче донести через створене, його думки, оцінки, його бачення світу» [8, 166]. Тоді як культурологиня З. Алфьорова в статті «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність» артикулює думку про те, що авторський «кінематограф – одне з небагатьох мистецтв, у якому нема різкого семіотичного розриву між вираженням і змістом, мистецтвом, у якому не стільки розповідь створює свій зміст, скільки зміст створює розповідь» [1, 216]. У статті «Чи можливо відтворити і зберегти традиційні візуальні коди в сучасному культурному просторі?» дослідниця зазначає, що авторський кінематограф слід розглядати як «носія залишків багатьох візуальних кодів традиційного походження та активного творця власного кодованого візуального мистецького простору» [2, 4].

Мета статті – виявити особливості авторських моделей екранної творчості, які репрезентували визначні американські режисери ХХ–ХХІ століття в контексті кінокультури США.

Виклад основного матеріалу. Попри той факт, що фільмовиробництво (на відміну від європейських країн) стартувало в США з деяким запізненням і значна частка екранної продукції була відвертим запозиченням культури кінотексту французького й англійського походження, уже в ранній період розвитку американського кіно (1910–1920-ті роки) було закладено підвалини кінематографічного авторства, специфічні для кінокультури США.

Одним з фундаторів базових принципів авторського кінотексту в кінокультурі США слід вважати Девіда Ворка Гріффіта, творчий внесок котрого як у сценічне, так і в екранне мистецтво складно переоцінити. Однак цікавим є той факт, що в кінематограф *театральний* актор-невдаха і майбутній визначний режисер прийшов не за покликанням, а тому, що сподівався в новій креативній царині виразити свої філософські погляди на світ і людину в ньому й разом з тим, міркуючи, покращити свій

матеріальний стан. Тривалий час граючи епізодичні ролі й водночас продукуючи доволі складні сюжети текстів сценаріїв (базованих, зокрема, на романах Джека Лондона, Гі де Мопассана, Чарльза Діккенса, Еміля Золя, поемах Альфреда Тенісон, Роберта Браунінга і театральній драматургії Вільяма Шекспіра, Андре де Лорда, Франсуа Коппе ін.), Д. Гріффіт, ставився до кіно доволі зверхньо [18, 102], хоч і намагався зберегти основні мультикультурні наративи й ідеї авторів, на творчість котрих спирався. Він вважав таку неоконкретну діяльність звичайним додатковим заробітком (на жаль, і сучасні театральні виконавці часто-густо вважають так само), а тому довго, як це не дивно, вагався прийняти продюсерську пропозицію стати очільником фільмування, а отже, режисером-постановником, тим суб'єктом моделювання, «який демонструє своє світовідношення в художньо-образній формі, за допомогою екранної мови, основним культуротворчим елементом якої є кадр» [12, 30], оскільки боявся зіпсувати собі акторську кар'єру. Проте невдовзі, ставлячи по кілька короткометражних кінотекстів (загалом більше 400) на тиждень у співпраці одночасно з такими впливовими кінокомпаніями, як Biograph та Edison Studios й накопичуючи досягнення різноманітних мистецьких шкіл і напрямів, Д. Гріффіт не лише захопився режисерською професією, а й у проміжку 1908–1912 років (поєднавши у своїй діяльності креативні якості та функції драматурга, режисера, актора) зумів виробити власний авторський постановницький стиль, базований на сміливому експерименті в галузі світла, динаміки камери, масштабуванні зображення, монтажу [14] (що не завжди схвально сприймало студійне керівництво). Крім того, значний внесок майстра в розвиток власної екранної мови слід вбачати в реформуванні системи акторської гри, зокрема пластичної культури – мімічної гри, жести, ходи (комедійної, драматичної, ліричної, трагічної), хореографії, верхової їзди, дотриманні темпоритму пластики тіла. На думку польського культуролога Є. Тепліца, автор-режисер «настільки був впевнений у виразності тіла й жести актора, що сміливо примушував його “грати спиною”» [20, 84]. Добираючи до роботи в екранному проєкті акторів з особливою ретельністю, Д. Гріффіт запрошував молодих акторів, які не мали театального досвіду (Гледіс Сміт (відому як Мері Пікфорд), Мей Марш, Дороті і Ліліан Гіш, Генрі Уотхолла, Норму і Констанцію Толмедж, Роберта Харрона, Оуена Мура, Дугласа

Фербенкса, Річарда Бартельмесса, ін.), проте швидко навчалися під орудою митця у створеній ним майстерні. Формуючи акторські навички в досягненні природного поводження в кадрі при виконанні різноманітних за амплуа ролей, Д. Гріффіт (маючи незаперечний талант створення акторського ансамблю) в порядку експерименту затверджував, як у театрі, дублюючий склад молодих виконавців-учнів, що брали участь в усіх репетиціях.

Самобутній творчий внесок Девіда Ворка Гріффіта в становлення та розвиток американської мультикультурної моделі авторського кіно як потужної особистості, спроможної репрезентувати «власну кінематографічну світо модель; спонукати глядача, проникаючи в загальнолюдські проблеми, переінакшувати своє особисте ставлення до реальності, робити спроби трансформувати навколишню дійсність» [12, 30], полягає не лише в сміливому реформуванні тогочасних методів акторського виконавства, закладанні підвалин системи «кінозірок», а й упровадженні в кінодраматургію оповідної форми екранної нарації, адаптації, мовити би, «романної форми» оповіді в кінематографі. Адже численні оповідні прийоми, зосібна сюжет, котрий розвивається в паралельних наративних векторах, або *happy end*, майстер запозичив з літератури. Прикметно, що наслідування романних форм нарації в презентації як подій, так і образів героїв спонукало Д. Гріффіта (імовірно, несподівано для нього самого) вдатись до відкриття «оповідної функції кінокамери» [20, 84], котра перетворюється на своєрідне око автора-оповідача в зображенні й водночас суб'єктивному кодуванні екранної дійсності, яка ще на світанку кінокультури США «підкорюється задуму автора, трансформується і набуває форм, відмінних від життєподібних» [12, 30].

Поклавши в основу авторської екранної діяльності творчий експеримент, Девід Гріффіт, звісно, численні прийоми запозичував з європейської візуальної культури, однак завжди творчо переосмислював їх і надавав мистецької неповторності, черпаючи своє натхнення, зосібна й у живопису. Таким прийомом візуальної культури його кінотекстів, приміром, був *великий план*, надвеликий план (*деталь*), відомі європейським кінематографістам (як своєрідний ярмарковий атракціон) задовго до приходу майстра в екранне мистецтво. Художньо-естетичні можливості великого плану він переосмислив та використав у своїх

кращих кінотекстах («Народження нації», 1914; «Нетерпимість», 1916; «Зламани пагони», 1919; «Шлях на Схід», 1920) задля акцентуації акторської гри. Крім того, посилюючи драматургічну напругу в розкритті образу героя, режисер створював особливу систему штучного освітлення. Д. Гріффіт якось зазначав, що музеї світу презентують твори живопису, котрі передовсім приваблюють увагу глядачів великими обличчями, тоді ж, коли обличчя виражає те, що задумав автор, публіка швидко забуває про руки, ноги, спину» [19].

Поступово викристалізовуючи авторський почерк і стиль, митець удосконалював свою кіномову, використовуючи в досконалому екранному ритмі ті чи ті монтажні рішення (від паралельного й перехресного до монтажу надкоротких кадрів, що дозволило одночасно розвивати кілька сюжетних ліній з кількома головними героями), засоби знімальної техніки (зум, напливи, затемнення, кашетки). Крім того, автор-режисер, формуючи свій метод (як антитезу театральній видовищності), вміло застосовував вишукану композицію кадру (задля підкреслення психологічного стану героїв), а у своєрідних меседжах-проповідях, вживлених у художню тканину кінотекстів, прагнув досягнути досконалої форми [20, 85] своїх екранних творів, демонструючи при цьому авторське «оригінальне (відповідно до індивідуального світогляду) бачення світу» [12, 30].

Самобутню авторську модель на теренах кінокультури США вдалось створити визначному акторові, режисеру, сценаристу та продюсеру Чарлзу Спенсеру Чапліну, котрому знадобилось усього кілька місяців, щоби завоювати славу більш гучну, аніж слава Д. У. Гріффіта [18, 132]. Прикметно, що, маючи значний сценічний досвід (зосібна й у театральному підприємстві Фреда Карно) і будучи блискучим майстром пантоміми (що в англійській культурі XIX ст. набула статусу національної форми театального видовища), Ч. Чаплін на перших порах ставився до кіномистецтва скоріш негативно, спокусившись хіба надто вигідним контрактом на 75 доларів на тиждень зі студією Keystone. На переконання Є. Тепліца, як режисер-автор «Ч. Чаплін не був і не хотів бути революціонером мистецької форми й порівняно з Д. В. Гріффітом – творцем нової екранної мови – вважався старомодним, адже віддавав перевагу загальним «мельєсівським» планам, зйомці нерухомою камерою, переносючи своїх героїв зі світу гротеску й буфонади в реальний світ американської дійсності» [20, 105], ба більше – лишався вірним своїм принципам як у

ранній період творчості, так і продукуючи вже голлівудські кінотексти, зокрема «Месє Верду», 1946 (студія United Artists Entertainment). Сам Ч. Чаплін, котрий ніколи не брався фільмувати блокбастери (як масштабно-постановчі високо бюджетні фільми відповідного видовищного жанру – фантастичного, пригодницького, історичного або екранізації нашумілого бестселлера [9, 22]), зазначав, що використовував загальні плани для того, аби показати, як «працює в кадрі герой на повний зріст: не тільки його стопи, а й ноги, обличчя, руки, адже в пантомімі актор виражає сутність сцени всім тілом, тож немає необхідності виділяти на крупному плані його обличчя» [13, 66]. Як непересічна творча особистість, він без перебільшення був упевнений в унікальності свого таланту, тож не вважав за потрібне вдаватись до новаторських прийомів зйомки, цілковито підпорядковуючи техніку й тогочасні екранні технології пластиці самого виконавця та не «заважаючи» тому масовими сценами, які зумисно відсутні в роботах майстра. Імовірно, саме тому в кращих кінотекстах Ч. Чапліна (зосібна «Пілігрим», «Малюк», «Парижанка», «Золота лихоманка», «Цирк», «Вогні великого міста», «Нові часи», «Великий диктатор» й ін.) великі плани з'являються тільки тоді, коли вираз обличчя персонажа має більше значення, аніж пластика тіла, жестикуляція, міміка.

Змінивши уявлення і кінематографістів, і глядачів про майстерність актора в кінематографі, Ч. Чаплін спрезентував проникливий екранний образ маленького волоцюги, котрий, потрапляючи в різноманітні неоковирні ситуації, усе ж викликає співчуття публіки, котра, посміхаючись, часом сприймає кінообраз, як саму себе, адже автор-режисер робить ключовою не саму дію, а безпосередню реакцію на неї: плач, смуток, відчай, сміх, розпач. Тим самим визначний митець уперше в історії (принаймні американського) кіно, «перекидає своєрідний місток між художником і глядачами, вносячи в механічну екранну розвагу гуманістичні цінності справжнього мистецтва» [18, 132]. Майстер власне і не передбачав, що згодом вказаний образ щирого й зворушливого волоцюги (базованого на ключовому авторському прийомі – піклуванні про власну гідність) стане найбільш тиражованим у масовій культурі XX, ба навіть і XXI століття, тоді як, на переконання З. Алфьорової, «кращі твори постмодерної видовищної культури, у яких відтворено перцептивні і культурні пласти інформації» [3, 4], демонструють багатогранність режисерської

професії, віддаючи належне їй, сказати б, театральному походженню. Адже, погодьмось, митець в усіх своїх авторських кінороботах прагнув віддати належне сценічному мистецтву (у побудові масивних декорацій, демонстрації ексцентричної акторської гри й своєрідної химерності монологів, творенні гротескних образів), завдяки котрому йому фактично й вдалось вижити в юності. Тоді як створюючи своєрідний автопортрет у кінотексті «Вогні рампи», Ч. Чаплін (дивлячись на себе чи не з надмірною скромністю генія) презентує образ самотнього артиста, що на схилку життя (потерпаючи від переслідувань і принижень суспільства) «передає свій «світоч» юній танцівниці, а разом з ним і все, що в нього було відібрано: здоров'я, талант, любов, славу. Ніколи ще Чаплін не був таким близьким до Шекспіра за глибиною думки й популярності її вираження, аніж у цьому фільмі. Ніколи головна чаплінська тема людської гідності не була виражена з більшою силою» [18, 373].

Досягнувши наполегливою працею статусу незалежного автора-режисера, сценариста, актора, Ч. Чаплін прагнув досягнути надточності філігранності екранного зображення. Задля цього він (навіть попри несприятливі обставини фінансового чи то технічного характеру) вдавався до десятків, а то й сотень дублів одного кадру (обираючи з них один – найдосконаліший), нещадно витрачаючи на це тисячі метрів плівки, однак створюючи воістину безсмертні кінотексти, у яких, як правило, пропонував глядачам авторський відкритий фінал (герой прямує назустріч долі безлюдним шляхом у невідомому напрямку), спонукаючи їх до розмислів, про що багато років потому міркуватимуть теоретики візуальної культури як про одну з ключових ознак авторського кінематографу.

Значимість творчості визначного майстра полягає передовсім у тому, що, одухотворивши, мовити би, «холодні» схеми творення екранної ексцентрики, Ч. Чаплін як беззаперечний фундатор (принаймні на теренах кінокультури США) авторської франшизи, базованої на пригодах знедоленого волоцюги Шарло, вивів (спираючись на власний життєвий досвід і в драматичний відтинок творчої біографії, оголосивши «війну Голлівуду» [13, 106]) у світовий кінопростір потужний образ героя, котрий у нерівній боротьбі з надсильним і озлобленим світом зберіг людську гідність, примусив глядача зазирнути всередину себе і, головню, залишається актуальним дотепер.

Перекидаючи місток від авторської творчості Ч. Чапліна (котрий створив свій останній кінотекст «Графиня з Гонконгу» 1967 року) до творчості представників режисерських світоглядних моделей Нового Голлівуду, що саме в цей час потужно формувались, варто зосередитись на такій ключовій фігурі цього мистецького явища, як Мартін Скорсезе. Саме в його авторському кінематографі, що формувався під впливом фільмів режисерів французької Нової Хвилі, було закладено художньо-естетичні й морально-етичні підвалини наративів кінокультури Нового Голлівуду й руйнувався «блискучий образ Америки, який, зазвичай, створював Голлівуд» [9, 123]. Вплив «Нової хвилі» на творчість М. Скорсезе (нині культового режисера) очевидний вже в одному з перших його кінотекстів – «Хто стукає у двері до мене?» (1967 року). Тоді як для парадигми «Нового Голлівуду» стала характерною розробка персонажів-архетипів, поведінка яких не була мотивована конкретними цілями, чіткою моральною позицією і приналежністю до інтересів будь-якої соціальної групи [17, 276]. Усі ці риси «Нового Голлівуду» стали можливими завдяки скасуванню в 1967 році неофіційного етичного договору, кодексу Хейса, згідно з яким кінострічки, що підривають моральні підвалини суспільства, відкрито знущаються над законом і змушують глядача співчувати злочинцям, фільмувати було заборонено.

Прикметно, що М. Скорсезе в розмислах про режисерське ремесло висловлював думку про те, що «навчити знімати кіно людину практично неможливо. Попри той факт, що кіношкола дає певні базові знання, єдиний спосіб навчитись робити кіно – це почати його знімати і, прагнучи успіху, віддаватись повністю» [16, 266]. І він знімав, щоправда, перше визнання його авторських меседжів прийшло лише після одинадцяти створених кінотекстів, зосібна, з виходом у 1976 фільму «Таксист», отриманням Золотої пальмової гілки Каннського кінофестивалю та 4 номінаціями на премію Оскар, щоправда, не «За кращу режисуру (з Р. Де Ніро в ролі ветерана В'єтнамської війни з нав'язливим посттравматичним синдромом), репрезентуючи один з творчих принципів митця – уникаючи духовних компромісів [6, 289], не зупиняється у своєму саморозвитку ні на мить, ні на крок.

Називаючи кожний новий кінотекст своєрідним марафоном і в чомусь небезпечним бігом рейками, Мартін Скорсезе демонструє на екрані свою виняткову чутливість «до

використання руху та певних масштабів кадру відповідно до внутрішнього стану екранних героїв» [5, 68]. Один з найпослідовніших дослідників творчості майстра Еберт Роджер зазначав, що кінотекстами культового американського режисера-автора можна «насолоджуватись з вимкненим звуком або з увімкненим звуком, але вимкненим зображенням» [15].

Аналізуючи візуальну культуру майстра, Г. Десятник впевнений, що для режисера «зв'язок між характером зображення і звуку та характером дії персонажів є безумовним елементом екранного видовища. У «Хранителі часу» ця єдність збагатилася блискучим використанням складних декораційних комплексів і комп'ютерними динамічними ефектами». Дослідник висловлює переконання, що автор-режисер вміло «організував дію у двох зображальних авторських світах – достатньо тісному відгородженому від навколишнього середовища та плину часу в помешканні забутого режисера та нескінченно глибинному, динамізованому за допомогою руху камери, відкритому для плину часу помешканні хлопця, який обслуговує символ життєвого руху – вокзальний годинник». Водночас, аналізуючи переваги творчого тандему «оператор-режисер», автор доводить, що талановитий кінооператор «Роберт Річарсон забезпечив точність і глибоку емоційність кожного руху камери відповідно до психологічного стану персонажів. Стрімкі наїзди і від'їзди дають змогу не тільки динамізувати інтелектуальний зміст, але й емоційно залучити глядача до емоційних реакцій персонажів, до їхнього світосприйняття. В одному річищі із цими виражальними засобами автори використовують колір як вияв атмосфери подій, аналітичний поділ на плани як вираз між особистих конфліктів, звук як вияв емоційних сплесків у свідомості екранних героїв» [5, 69–70].

Ще одним авторським принципом у підходах до творення екранного продукту стало намагання митця в численних голлівудських кінотекстах (із домінуючою темою – кримінальності), а саме: «Скажений бик» (1980), «Колір грошей» (1986), «Славні хлопці» (1990), «Мис страху» (1991), «Епоха невинності» (1993), «Казино» (1995), «Банди Нью-Йорка» (2002), «Авіатор» (2004), «Відступники» (2006), «Острів проклятих» (2010), «Мовчання» (2016), «Ірландець» (2019), «Вбивці місячної квітки» (2023) й ін. – нетривіально відтворити не подобу реальності (зосібна й у багаторічному тандемі з

режисеркою монтажу Тельмою Шонмейкер), а її суто авторську версію, презентуючи оригінальну інтерпретацію моментів дійсності, базованих на особливостях життєвого досвіду й унікальності його духовного світу, неординарному вмінні репрезентувати через фільмовий матеріал, екранні образи неповторність власної особистості» [12, 30].

Представляючи в авторській кіномоделі свою мистецьку унікальність, М. Скорсезе (передовсім у надзвичайно ретельному, сказати б, творчому конструюванні образів екранних героїв-архетипів, через яких у болісних моральних і художньо-філософських рефлексіях [6, 273] він і розкриває свої нетривіальні історії, пов'язані з релігією, вірою, суспільною мораллю, насиллям, боротьбою із внутрішніми конфліктами, виявленням національної ідентичності) неодноразово артикулював унікальне й водночас надивовижу просте творче кредо режисера та сценариста, продюсера, історика й теоретика кінематографу: «Я – це моє кіно, а заради максимальної самореалізації кіно має стати сенсом життя» [16, 267].

Будучи одним з найвидатніших сучасних режисерів, які заклали підвалини традицій кінематографу Нового Голлівуду, Мартін Скорсезе, попри прихильність до вказаних вище тем, неупинно демонструє сміливе авторське експериментування в можливостях опановувати різні види екранних мистецтв (зосібна неігрового, телевізійного, кліпового), розмаїту палітру жанрів (що не заважає його культовим фільмам мати значні касові збори), при цьому навмисно не прагне до «підвищеної складності кінотексту» й самобутньо демонструє *індивідуально-особистісне бачення і відтворення екранними засобами картини світу* [11, 36].

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше дослідження авторського кіно здійснено в проєкції на творчість режисерів-авторів, котрі закладали підвалини авторських світоглядних моделей фільмування на теренах кінокультури США, а також режисерів, що потужно розвивали історико-культурні традиції саме американської моделі авторського кінематографу на межі XX–XXI століть.

Висновки. Підбиваючи підсумки, зазначимо, що базові принципи унікального за своїми мультикультурними наративами авторського кінематографу (як конгломерату різних за індивідуально-особистісним, філософським, художньо-естетичним, національно-етнічним наповненням

світоглядних моделей) у площині кінокультури США, було фундовано визначними режисерами-авторами: Девідом Ворком Гріффітом та Чарлзом Спенсером Чапліном – ще в першій чверті ХХ століття. Саме цим режисерам щонайпершим вдалось залучити глядача до перегляду так, щоби, спонукаючи його свідомо проникати в загальнолюдські проблеми, намагались переінакшити своє ставлення до дійсності, активно прагнути змінити її. Тоді як сучасному культовому режисерові Мартіну Скорсезе, одному з найяскравіших представників кінокультури Нового Голівуду й США, не лише вдалось репрезентувати у своїх авторських кінотекстах неповторну індивідуальність кіноавтора, зі своєю філософією, світоглядом, суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини в ній [10, 16], але й, спираючись на традиції фундаторів американської моделі авторського кінематографу, зробити авторський фільм таким, що задіяний в широкій дистрибуції (а отже, прибутковим), таким, що здатен формувати візуальну культуру глядача, активно впливати на осмислення ним явищ дійсності, а результати цього осягнення не втрачали би чуттєвої конкретності, емоційного багатства.

Література

1. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність. *Мистецтвознавство України*. Київ : СПД Кравчук В. К. 2004. Вип. 4. С. 214–221.
2. Алфьорова З. І. Чи можливо відтворити і зберегти традиційні візуальні коди в сучасному культурному просторі? *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : зб. матер. VII Міжнар. наук.-твор. конф. (Київ, 09 квітня 2014 р.). Київ : НАКККиМ. 2014. С.3–5.
3. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 3–8.
4. Горпенко В. Г. Художній образ та його дослідження. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2007. Вип. 1. С. 92–99.
5. Десятник Г. О. Професійний аналіз екранних творів : навч. пос. Київ, 2015. 236 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
7. Зубавіна І. Б. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і*

- телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 75–83.
8. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.
 9. Миславський В. Н. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : Точка, 2024. 228 с.
 10. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 448 с.
 11. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. Ч. 1: Ігрові фільми українських режисерів-авторів у контексті міжкультурної дипломатії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2021, Вип. 29. С. 36–43.
 12. Погребняк Г. П. Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. Ч. 2: Фестивальний формат фільмів українських режисерів-авторів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ. 2022. Вип.30. С. 29–35.
 13. Chaplin Charlie. My Autobiography. Plume, 1992. 493 p.
 14. Drew William M. D.W. Griffith (1875–1948). URL: <http://www.gildasattic.com/dwgriffith.html> (дата звернення: 14.12.2024).
 15. Ebert Roger. Scorsese by ebert. Foreword by Martin Scorsese. The university of chicago press Chicago and London. 2008. URL: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/martin-scorsese.pdf> (дата звернення: 18.12.2024).
 16. Lopes P. The power of Hyphen-Nationalism: Martin Scorsese's sojourn from Italian American to white-ethnic American. *Social Identities*, 2017. №23(5). Pp. 562–578.
 17. MacDowell J. Interpretation, irony and “surface meanings” in film. *Film-Philosophy*, 2018. № 22(2). Pp. 261–280.
 18. Sadul Georges. Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris. 1955. 466 p.
 19. Smith Matthew. American Valkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema. URL: <https://muse.jhu.edu/article/235950> (дата звернення: 06.11.2024).
 20. Toeplitz Jerzu. Historia sztuki filmowej. 1955–1956. 336 s.

References

1. Alforova, Z. I. (2004). “Image of the World” in Films about Virtual Reality. *Art History of Ukraine*, 4, 214–221 [in Ukrainian].
2. Alforova, Z. I. (2014). Is It Possible to Recreate and Preserve Traditional Visual Codes in the Modern Cultural Space? *Cultural and Artistic Environment: Creativity and Technology: Proceedings*

of the 7th International Scientific and Creative Conference, (Kyiv, 9 April 2014), 3–5 [in Ukrainian].

3. Alforova, Z. I. (2016). Return to Non-locality: On Methodological “Shifts” in Cultural Studies and Art Studies. Current Issues in the History, Theory and Practice of Artistic Culture, XXXVI, 3–8 [in Ukrainian].

4. Horpenko, V. H. (2007). Artistic Image and Its Research. Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 1, 92–99 [in Ukrainian].

5. Desiatnyk, H. O. (2015). Professional Analysis of Screen Works. Kyiv [in Ukrainian].

6. Zabuzhko, O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies. Kyiv [in Ukrainian].

7. Zubavina, I. B. (2015). Cinematic Archetype as the Core of the Screen Narrative. Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 16, 75–83 [in Ukrainian].

8. Manokha, I. P., & Fetisova, K. A. (2010). Prospects of Psychological and Discursive Research in Modern Psychology of Art. Collection of scientific papers of the H.S. Kostiuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, 162–169 [in Ukrainian].

9. Myslavskyi, V. N. (2024). Western Cinema. Conceptual and Terminological Dictionary. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's Cinema in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. Kyiv [in Ukrainian].

11. Pohrebniak, H. P. (2021). Directorial Models of Auteur Cinema in the Modern Festival Space. Part 1. Feature Films by Ukrainian Auteur Directors in the Context of Intercultural Diplomacy. Scientific

Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 29, 36–43 [in Ukrainian].

12. Pohrebniak, H. P. (2022). Directorial Models of Auteur Cinema in the Modern Festival Space. Part 2. Festival Format of Films by Ukrainian Auteur Directors. Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 30, 29–35 [in Ukrainian].

13. Chaplin, Charlie. (1992). My Autobiography. Plume [in English].

14. Drew, William M. D. W. Griffith (1875–1948). (n.d.). Retrieved from: <http://www.gildasattic.com/dwgriffith.html> [in English].

15. Ebert, Roger (2008). Scorsese by ebert. Foreword by Martin Scorsese. The university of chicago press Chicago and London. Retrieved from: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/martin-scorsese.pdf> [in English].

16. Lopes, P. (2017). The Power of Hyphen-Nationalism: Martin Scorsese's Sojourn from Italian American to White-Ethnic American. Social Identities, 23 (5), 562–578 [in English].

17. MacDowell, J. (2018). Interpretation, Irony and “Surface Meanings” in Film. Film-Philosophy, 22 (2), 261–280 [in English].

18. Sadul, Georges (1955). Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris [in French].

19. Smith Matthew. (n.d.). American Valkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith, and the Birth of Classical Cinema. Retrieved from: <https://muse.jhu.edu/article/235950> [in English].

20. Toeplitz Jerzu (n.d.). (1955–1956). History of Cinema. 1955–1956 [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025*