

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.31.782.6 (477)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352023

Цитування:

Погребняк Г. П. Культура режисерських розвідок відтворення образу автора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 408–414.

Pogrebniak G. (2025). Culture of Directorial Exploitations Reproducing the Author's Image. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 408–414 [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*

КУЛЬТУРА РЕЖИСЕРСЬКИХ РОЗВІДОК ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА

Метою статті є здійснити всебічний аналіз творчості відомих режисерів-теоретиків задля виявлення особливостей віддзеркалення образу автора митцями, які здобули успіх в екранній і театральній діяльності. **Методологія дослідження.** У розробці теми застосовано корпус теоретичних методів, як-то: індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий та культурологічний аналіз, синтез. Використання вказаних методів дало можливість ґрунтовно опрацювати історико-культурне підґрунтя й значний фактологічний базис досліджуваної проблеми та окреслити способи й форми зображення образу екранними й сценічними засобами. **Новизна дослідження** полягає в тому, що в роботі запропоновано оригінальний підхід до вивчення образу автора як відображення в спектаклі, кіно- чи телефільмі особистості автора, прояв якої реалізується у світоглядній моделі автора-режисера, відповідно до якої все презентоване в екранному чи сценічному творі пов'язане з вираженням художником (згідно з його світоглядною позицією) індивідуальної концепції образу світу й людини в ньому. **Висновки.** Запропоновано розглядати концепт «авторський образ» в опері з позиції філософії й естетики, теорії і практики мистецтва, а також у контексті літератури та суміжних видів мистецтва: сценічного, екранного, музичного.

Ключові слова: візуальна культура, кінематограф, доповнена реальність, телевізійний фільм, театр, режисер, авторський образ, іммерсивні технології.

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

Culture of Directorial Exploitations Reproducing the Author's Image

The purpose of the article is to conduct a comprehensive analysis of the work of famous directors-theorists in order to identify the features of the reflection of the author's image by artists who have achieved success in screen and theatrical activities. **Research methodology.** In developing the topic, a corpus of theoretical methods was used, such as: induction, deduction, identification, complex art historical and cultural analysis, synthesis. The use of these methods made it possible to thoroughly study the historical and cultural background and a significant factual basis of the problem under study and to outline the methods and forms of depicting the image by screen and stage means. **The novelty** of the study lies in the fact that the work proposes an original approach to studying the author's image as a reflection in a performance, film or television film of the author's personality, the manifestation of which is realised in the worldview model of the author-director, according to which everything presented in a screen or stage work is connected with the artist's expression (according to their worldview) of an individual concept of the image of the world and man in it. **Conclusions.** The researcher proposes to consider the concept of "author's image" based on the positions of philosophy and aesthetics, theory and practice of art, as well as in the context of literature and related types of art: stage, screen, music.

Keywords: visual culture, cinema, augmented reality, television film, theatre, director, author's image, immersive technologies.

Актуальність теми дослідження. У різні часи феномен авторства мав своєрідне тлумачення: від прямого посередництва між

твором і реципієнтом, де духовному потенціалу митця належала провідна роль (як-то в Античності чи Середньовіччі), до навмисної

латентності його думок, а отже, й особи, що, зазвичай, приховувалась за умовною псевдоколективною постаттю творця (як, наприклад, у християнських письменах, що скеровували людину «відмовитися від мирської суєти, дріб'язкових хвилювань і переживань, зануритися в глибини свого духу, у споглядання вічних абсолютних істин» [16, 159]. На думку ж Р. Барта, «фігура автора належить Новому часу; мабуть, вона формувалася нашим суспільством у міру того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму та принципу особистої віри, затвердженім Реформацією) гідність індивіда, а точніше, гідність «людської особистості» [18, с. 384]. У контексті означеної проблеми цікавими є міркування З. Алфьорової. У статті «Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття» дослідниця бере до уваги характерну рису Нового часу. Ця риса яка пов'язана з відмовою спиратись на авторитети. Культурологиня вказує, що дуалізм як онтологія Нового часу керується принципами жорстокої детермінації та підпорядкованості, формує принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, що його пізнають. Дослідниця зауважує, що саме це вкрай підвищило відповідальність Автора за власну нарацію та його конструкцію. Авторизований наратив мав довести не тільки професійне володіння з боку Автора зазначеним принципам конструювання, але дозволяв (завдяки наявним антрактам) визначити те, що було названо «авторським стилем» у художньому мисленні [1, 42].

У наступні епохи значення і неповторність авторської індивідуальності, своєрідним хитуном коливається від одухотвореного, нерозривно пов'язаного зі світом ренесансного митця, сповненого внутрішньої логіки власного розвитку в мистецтві, піднесеного на рівень культу, який розгортається у Всесвіті, творця-гуманіста, з його оптимізмом і вірою в здатність людини змінити себе, до болісної втрати автором здобутої в попередні часи свободи креативного виявлення як певної життєвої філософської концепції, так і творчих можливостей, жорстко стиснутих консервативними канонами класицизму [14].

Проблема автора і відтворення його образу в різних видах мистецтва (зосібна, засобами театральної і кінорежисури) уявляється нам актуальною і дотепер.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема сутності авторства й відтворення авторського образу в різноманітних режисерських моделях стала предметом художньо-естетичного аналізу в роботах багатьох практиків і

теоретиків культури і мистецтва. Необхідно вказати, що сучасні екранні мистецтва і театр поступово опанували навичками втілювати суб'єктивне авторське начало, проте важливим для дослідників є мета з'ясувати, у чому полягає сутність ставлення автора-режисера до світу, як він бачить, відтворює картину і образ світу, а також і себе в цьому мінливому світі. Німецький режисер і теоретик Абель Ганс вважав, що для того, щоби режисерові відтворити образ автора треба самому бути неповторною індивідуальністю зі своєю філософією, світоглядом, неординарною суб'єктивною системою сприйняття, оцінки, зображення картини світу й образу людини-творця в ній. У своїх міркуваннях Ганс був переконаний, що режисер-автор як особистість, має бути здатним презентувати власну кінематографічну модель світу, яка існує «як вираз сили того, хто її створює» [21, 9]. Італійський режисер і теоретик Мікеланджело Антоніоні був впевнений, що режисери-автори не можуть змінити реальність, яку вони або інтуїтивно відчують, або ж просто відображають у своїх кінокартинах. Він стверджував, що реальність завжди передує екранному твору. Він вказував, що саме «авторський кінематограф це мистецтво, яке безпосередньо відображає реальність, і є одним з найефективніших засобів масової комунікації, але воно надто повільне у своєму впливі» [19, 16]. У статті «Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук» І. Зубавіна, аналізує специфіку екранних мистецтв і вказує, що, коли вмикається знімальна камера на візуальному носіїві виникає «нова реальність, інший “паралельний” світ, який може бути подібним до свого фізичного праобразу або різнитися докорінно». Дослідниця розвиває свої міркування і робить висновок, що завдяки волі й прагненню автора-режисера «створений ним екранний космос здатний деталізувати, змінювати відображувану дійсність, вносячи ту чи іншу міру умовності, отже, у певному розумінні є авторською версією життєвого універсуму» [8, 225]. У статті «Герой як уособлення людського “я” в кіномистецтві» В.Крилова вказує, що авторська «уява є тим поштовхом, який дозволяє йому художньо перетворювати образ свого “я” через взаємодію з “я” героя на екрані – як у випадку автора, так і глядача» [10]. Крім того, автор в екранних мистецтвах, як вказують О. Скопенко, Т. Цимбалюк, «певним чином подає і висвітлює буття, і його явища, осмислює та оцінює їх, проявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [15, 8].

Мета статті проаналізувати творчість режисерів-авторів, які реалізували свій творчий

потенціал в екранному і сценічному просторі та виявити способи відтворення авторського образу специфічними режисерськими засобами.

Виклад основного матеріалу. Бажання змодельовати й відобразити у мистецькому творі та художніх образах своє alter ego було властиве авторам-творцям протягом тривалого часу. Такі намагання успішно здійснювали художники в різні епохи, задовго до виникнення імерсивних технологій. М. Дюфренн, вважає, що «художнє знання первісно властиве людині, що спочатку утверджує, обґрунтовує об'єкт, а вже згодом постає в суб'єкті певною здатністю відкривати його. Ця здатність структурує суб'єкт як суб'єкт» [20, 96]. Дослідник вказує, що апріорні знання, які притаманні автору-творцю, перетворюються на «винятково суб'єктивні» [20, 26] і виявляються екзистенціальними. Вчений переконаний, що ці знання можна розглядати як предмет художнього пізнання. Культуролог артикулює думку, що «єдиним джерелом і достатнім підґрунтям» [20, 97] для сприйняття і творення мистецького твору може слугувати лише сам автор-мистець з його естетичним досвідом, точніше з його суб'єктивним баченням світу. Однак наголосимо, що суб'єктивізм у творчості, який народжений гіпертрофованим прагненням до самовираження і самоутвердження через певну мистецьку форму, навмисне увиразнену доповненою реальністю, іноді призводить до повного розриву між авторською ідеєю і її утіленням, між свідомістю і уявною дійсністю.

Нині можемо говорити, що взаємозв'язки автора літературного й драматургічного твору, а також сценарію з режисером-автором в театрі чи кіно завжди доволі складні. Вкажемо, що народження нової якості твору, який базується на літературній чи драматургічній першооснові, можливе лише за умови творчої колаборації різних видів мистецтва. І. Юдкін-Ріпун у статті «Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка» стверджує, що оповідь у літературному творі «виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програванні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях і спектаклях суспільства як світового театру» [17, с. 16]. Підтвердженням тому є, до прикладу, адаптація Л. Вісконті однойменної новели Т. Манна у кінострічці «Смерть у Венеції». Автор-режисер, вдаючись до сказати б, своєрідної мішаної реальності, продемонстрував у фільмі витончену чуттєву безпосередність аудіовізуального мистецтва і ця робота стала піком в розвитку індивідуального

стилю майстра. А. Куріна вважає, що «прихильники книг, зазвичай, не задоволені їх екранізаціями». Це відбувається тому, що при аналізі твору літератури твору у свідомості рецензента «виникає персональний фільм». Іноді те, що він бачить в кінострічці, майже на відповідає його уявленню. Автор режисер, зазвичай, розставляє інші акценти, інакше бачить героїв, не всі авторські думки потрапляють у фільмовий сюжет, адже література охоплює набагато ширший простір, щоправда візуально відтворити цей простір, почасти віртуальний, під силу саме екранним мистецтвам або сценічному мистецтву, що вдається до колаборації з візуальною культурою екрану. Таким чином кінострічка Лукіно Вісконті «Смерть у Венеції» – взірць того, коли екранна адаптація перевершила літературний твір, коли автору-режисеру вдалось екранізувати новелу Т. Манна, яка була також цікавим твором, але не таким значимим, як вдалось це кінорежисеру [11]. При цьому нагадаємо, що сутністю ж режисерської професії (зокрема в кіномистецтві) є здатність розповідати історію за допомогою екранних засобів, часом вдаючись до актуальних нині імерсивних технологій, адже «визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від наративу, вона набуває форми виразної тенденції в європейському кіно, яке усвідомлює все більше поглиблювану наративізацію життя» [4, 21]. Водночас як утілення на екрані вербального образу фільму потребує від режисера об'єднати всю творчу групу для реалізації загальних художніх завдань. При цьому особливості світосприйняття режисера-автора, його психоемоційна своєрідність може знайти «матеріалізацію» як в аудіовізуальному (застосовуючи доповнену реальність), 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, у якій буде чітко виражена авторська позиція, відтворено авторський образ. П.-П. Пазоліні був переконаний, що «мова кіно в основі своїй – “мова поетична”. Тоді як звертаючись до конкретної дійсності з позицій історизму, очевидним стає те, що після кількох, швидко перерваних спроб, котрі сягають витоків кіномистецтва, сформувалася певна кінематографічна традиція, яка радше нагадує “мову прози” або хоча б мову “наративної прози”» [23].

Олександр Довженко був переконаний, що у літературному сценарії форма викладу може бути вільною, тоді автор-режисер «має бути схвилюваний не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен

відчувати композицію і ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів» [6, 101]). Це дає можливість кіноавтору через осмислення та перетворення у власній свідомості різноманітних явищ буття і відтворення власного образу презентувати на екран несподівані художні образи, які постають як відбиток картини світу й водночас позначені індивідуальними рисами постаті режисера-творця. Разом з тим П.-П. Пазоліні артикулював таку думку: «якщо діяльність письменника – це суто художня творчість, то діяльність автора фільму це творчість спочатку лінгвістична, а вже потім художня» [23].

Аналізуючи зображення образу автора в екранних мистецтвах і в театрі, треба вказати, що в процес творення екранного і сценічного твору має колективний характер і по-новому ставить питання авторства, індивідуальної, особистісної творчості кожного учасника знімальної групи і театрального колективу. Кожний учасник художнього процесу вносить свій вклад у створення цілісного художнього образу фільму чи спектаклю і в цьому сенсі є одним з авторів фільму чи спектаклю. Водночас з огляду на колективний характер творчості в кіно слід брати до уваги той факт, що на законодавчому рівні авторське право на фільм як певної авторської моделі світу поширюється лише на кількох учасників складного творення кінематографічного продукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника. Важливо, що і в екранному і в театральному мистецтві чимала частина учасників виробництва фільму чи вистави виявляє значний вплив на увесь творчий процес. Кожний учасник є своєрідним співавтором візуальної культури фільму чи спектаклю, однак їх творчість підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, яке висуває автор-режисер і котре вони можуть суттєво розвинути й збагатити. На наше переконання авторську кінострічку чи спектакль можуть створити тільки односторонні в мистецтві, які разом вирішують поставлене автором-режисером завдання. Причому не за допомогою режисерської диктатури, а саме у творчості колективу художників, які вміють креативно виразити єдиний авторський задум [14]. Вважаємо доцільним зосередити увагу на міркуваннях О. Оніщенко. Вона аналізує роботу А. Франса «Сад Епікура» і поділяє погляд письменника, який звертає увагу на природну особливість феномену театру – колективний чинник, який передбачає урахування і специфіку творчого процесу (колективна творчість) [13, 152].

Характеризуючи режисерські пошуки зображення образу автора в кіно, вкажемо, що коли кіноавтор аналізує і презентує власне ставлення до екранних подій та героїв, він виражає чи то зображає образ автора через образ ведучого за кадром. Іноді режисер читає авторський текст сам. Працюючи над фільмом «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Іл'єнко записав авторський коментар не випадково. У юнацькі роки майбутній режисер мав прізвище Мазепа. Він вважав, що не всі глядачі добре знаються на історії нашої країни. Режисер-автор вирішив, що певні сцени варто пояснити, а тому, виявив неабияку акторську вправність і з одного дубля записав авторський коментар. Цей коментар сприяв тому, що складна «кіномова “Молитви...” і її непересічна система образів стали, так би мовити, більш досяжними» [5]. Неочікуваною є і поява в кадрі і самого автора-режисера в контраверсійній, полісмісловій, пророчій [3, 53] кінострічці «Молитва за гетьмана Мазепу». В цьому фільмі авторський текст органічно пов'язується з його появою в кадрі, а також зйомками так званою «ручною камерою», яка не лише фіксує кінодію, але і як активний учасник «вибудовує» мізансцени в кадрі.

Для відтворення образу автора режисер іноді доручає цю важливу й відповідальну місію акторові. Важливо, що голосові дані й манера виконання актора, зазвичай, не лише імпонують режисеру, а й стають тонкими інструментами в налагодженні комунікації із глядачами. П.-П. Пазоліні писав, що «пряма мова в кіно відповідає суб'єктивній точці зору» [23]. Він був переконаний, що у «прямій мові автор відходить у сторону та передає слово своєму персонажеві, узявши сказане ним у лапки» [23]. У документальному фільмі О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну» авторський текст читає Л. Хмара. Цей текст і стає способом вираження образу автора за кадром.

У сучасній візуальній культурі бувають й інші випадки поєднання образу автора-режисера та протагоніста. Видатний театральний і кінорежисер І. Бергман в монографії *Laterna Magica* писав, що актор Віктор Шестрем зумів зробити авторський текст своїм, він вклав у нього свій «досвід: власні муки, мізантропію, відчуженість, жорстокість, печаль, страх, самотність, холод, тепло, суворість, нудьгу. Він окупував мою душу в образі мого батька, перетворив її на свою власність. Визначний актор зробив це з незалежністю та одержимістю великої особистості. Мені не було чого додати, жодного розумного або ірраціонального пояснення. Фільм “Сунична галявина” перестав бути

тільки моїм, він належав і Віктору Шестрему» [2, 66].

Образ автора в екранних мистецтвах (на відміну від сценічного мистецтва) може бути виражений режисером через камео. Такою є поява О. Довженка в ролі кочегара у фільмі «Сумка дипкур'єра»; Л. Бунюеля в маленькій ролі людини з лезом в стрічці «Андалузський пес».

Глядач неодноразово побачить німецького кіно- й театрального режисера-автора Р. В. Фассбіндера чи то в просторі сцени чи то екрану. Зосібна, нагадаємо, що в різноманітних ролях режисер з'явиться в багатьох своїх кіно- й телевізійних стрічках, як-то: грек Йоргос у «Катцельмахері», партнер по танцях Анни в «Ріо дас Мортес», Чорний монах у «Поїздці в Нікласхаузен», Франц Вальш в «Американському солдату», Цукер у «Торговці чотирьох пір року», Румпф у «Бременській свободі», Ойген у фільмі «Страх з'їдає душу», Франц у фільмі «Фокс», Біберкопф у «Кулачному праві свободи», Гюнтер Вайзенборн у «Лілі Марлен». Однак найбільш виразною, на нашу думку, є його роль відвідувача кінотеатру, котрий у першій сцені кінострічки «Туга Вероніки Фосс». Цей герой сидить і дивиться фільм поруч з головною героїнею. Використовуючи такий прийом автор-режисер доводить, що суспільна пам'ять здатна візуально відтворити епоху, яка відійшла в минуле.

Цікавими є і з'ява французького режисера-автора Ж.-Л. Годара в низці своїх кінострічок. На нашу думку де чи не найяскравішою здається нам зіграна митцем роль режисера у картині «Ім'я Кармен». В цьому камео він обговорює з героїнею її майбутній фільм, а його ім'я опиняється в так званих «чорних списках». Італійського режисера-автора Ф. Фелліні глядач багато разів побачить в ролі самого себе в «Щоденнику режисера», «Блазнях», «Римі», «І корабель пливе», «Інтерв'ю». Образ автора активно відтворює через камео і південнокорейський режисер Кім Кі Дук. Режисер-автор зазвичай відводить собі як головні, так і другорядні ролі у кінострічках «Весна, літо, осінь, зима ... і знову весна», «Зітхання», «Аріран», «Аміль», «П'єта», «Мебіус», «Один на один», «Стоп».

Образ автора часом відтворюється режисерами у такий спосіб, коли вони грають самого себе у фільмах колег. Так польський театральний і кінорежисер-автор Кшиштоф Зануссі стає влучним об'єктом обігравання в кінострічці Киштофа Кесльовського «Кінолюбитель». У цій картині він грає самого себе, успішного й популярного режисера фільму «Захисні кольори». У фільмі він приїздить на зустрічі з глядачами в

найвіддаленіші куточки країни, говорить про високу місію мистецтва, про свої очікування, мрії, допомагає шанувальнику-початківцю в кіномистецтві. Підкреслимо, що К.Зануссі не випадково фігурує на екрані як режисер-автор саме цього чи не найбільш відомого нині в Польщі його фільму, оскільки у 1970-х роках цей визначний режисер автор «був аутентичним знаком і символом людини успіху» [22, 8].

Цікаво, що, навіть коли сам автор-режисер з'являється в кадрі в камео, ба навіть через доповнену реальність, одночасно в структурі фільму може існувати персонаж, якому властиві риси й думки самого автора, наприклад, репортер, який постає як своєрідне alter ego Ф. Фелліні у фільмі «І корабель пливе...». При цьому власна мова режисера як світоглядна цілісність становить підґрунтя особистого стилю автора-режисера (і на сцені, і на екрані) системність якого базується й на інтелекті художника, його вмінні аналітично мислити, виявляти здатність поєднувати загальне й конкретне, формуючи авторську кінематографічну картину світу. Міркування про відображення образу автора були би неповними без врахування думки М. Антоніоні, котрий вважав: щоби не слугувало відправною точкою творення спектаклю чи кінофільму: роман, газетна хроніка чи власна фантазія «важливо лише те, як автор відбирає, стилізує, пропускає через себе життєвий факт» [19, 46]. У відтворенні образу автора М. Антоніоні завжди демонстрував специфічну «споглядальну манеру» [12, 189]. Він прагнув досліджувати свій власний світ й «інтернальний світ індивіда» [9, 77], зазираючи у його внутрішній світ і вивчаючи думки й почуття, які супроводжують людину та керують нею. Відображаючи образ автора митець порушував у власній творчості питання «не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [9, 78]. Цікаво, що значну частину авторських фільмів, побудованих на аналізі миттєвих переживань автора-режисера він створив за межами Батьківщини. Вкажемо, що розвиток різних видів мистецтва (зосібна сценічного й екранного) відбувається майже одночасно в різних країнах світу. Цей процес не обмежується тим, що прийнято іменувати національною специфікою. Таким чином М.Антоніоні, якого «критика відносила до інтернаціональної авангардистської традиції» [12, 186], сміливо проникав в болючі життєві процеси і відмовлявся від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його екранної творчості італійського періоду [19, 56]. Іноді

М. Антоніоні здійснював епатажні режисерські пошуки відтворення авторського образу (як то у стрічках 1960-х років «Блоу-ап» (за мотивами оповідання Х. Кортасара «Слина диявола», про зворотний бік абсурдного світу, у якому інакше, ніж здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються у свої протилежності [7, 152], чи то «Забрійски Пойнт»). Вкажемо, що експериментальні шукання режисера-автора, котрий «творив екранні образи, сповнені неоднозначної багатовимірності, багатшаровості» [12, 186], не завжди «знаходили розуміння за межами Італії» [9, 77] як серед вимогливих глядачів, так і критиків, які звинувачували митця і в надмірній літературності і, разом з тим в асюжетності. Мистецтвознавці звинувачували майстра навіть в тому, що він мав широке коло художніх захоплень; що його творчість була унадмір песимістичною, (зосібна критикуючи відсутність хеппі-ендів у його фільмах); звинувачували, що у специфічних латентних засобах відтворення образу автора насправді криється в проповідь безвиході буття, людської некоммунікабельності [9, 78].

У стрічці «451° за Фарингейтом» Франсуа Трюффо відображає авторський образ через власне неприйняття унадмір цивілізованого світу технократизму, який попри зручність для людини машинізованого побуту унеможливорює розвиток особистості, слухняної та не здатної самостійно мислити, діяти. Фільм було створеного французьким режисером-автором у Великобританії. В екранному проєкті переважно були задіяні англійські виконавці, які мали досвід роботи і в театрі. Примітно, що від стрічки віє своєрідним беземоційним холодом чи то від самого туманного Альбіону, чи через пропонувані однойменним романом Рея Бредбері умови розгортання фантастичної антиутопії (зафільмованої режисером-автором у реалістичній манері), чи то від навмисного відходу режисера-автора від упізнаваного витонченого «французького» стилю.

Наукова новизна статті полягає в тому, що виявлено специфіку виражальних засобів репрезентації образу автора в різних моделях режисерського авторства відповідно до світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння режисера-автора та показано, що екранне, як і сценічне авторство має колективний характер, де автор-постановник виступає суб'єктом креативної діяльності, ідейним стрижнем, натхненником, очільником художнього процесу.

Висновки. У статті обґрунтовано, що в літературному, екранному творі та сценічній постановці режисер-автор виявляє свою багатоаспектну сутність. Він може виступати й

виступає передовсім як автор-творець, котрий у певний спосіб намагається продемонструвати власну оцінку відтвореної картини і образу світу через зображення образу автора. На прикладі унікальної творчості режисерів-теоретиків М. Антоніоні, І. Бергмана, Л. Вісконті, Ж.-Л. Годара, О. Довженка, К. Зануссі, Ю. Ілленка, К. Кесльовського, Кім Кі Дука, П.-П. Пазоліні, Ф. Трюффо, Р. В. Фассбіндера, Ф. Фелліні обґрунтовано та показано різноманітні типи авторського образу автора – біографічного, прихованого (латентного), інтенційного, концепційного, іманентного, персоналізованого.

Література

1. Алфьорова З. І. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. Вип. 3 (55). С. 40–46.
2. Бергман І. *Laterna Magica*. Львів : Видавництво Старого Лева. 2019. 368 с.
3. Безп'ятчук Ж. Слава героям, а пророкам... анафема. *Кіно-Театр*. 2010. № 1 (63). С. 52–55.
4. Богущий Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
5. Бондарчук Л. Актриса Людмила Єфименко: «За свого життя Юрій Ілленко вірив, що зміни на краще в Україні – не забаряться!». 2011. URL: <https://surl.li/ukzatq> (дата звернення: 21.10.2025).
6. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 16. С. 95–105.
7. Золосєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 147–153.
8. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2009. Вип. 4–5. С. 224–239.
9. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні. *Світова кінокласика* : зб. ст. Київ : КМ Academia, 2000. 140 с.
10. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. 2024. URL: <https://enpuirb.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f4e8c15f-72f6-4efd-a33e-459e36975828/content> (дата звернення: 23.09.2025).
11. Куріна А. Українському кіно бракує школи. Кінофакультет не виконує своєї функції.

URL: <https://surl.lu/lrlvsk> (дата звернення: 25.10.2025).

12. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації. *Мистецтво екрана*. Вінниця : Глобус-Прес, 2001. С. 184–200.

13. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.

14. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.

15. Скопенко О., Цимбалюк Т. Автор. *Мала філологічна енциклопедія*. Київ : Довіра, 2007. С. 17.

16. Сидоровська Є. А. Життєвий світ людини: до історії проблеми. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 30. С. 156–169.

17. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 7–23.

18. Barthes, Roland: La Mort de l'auteur (The Death of the Author). URL: <https://surl.li/gvmxvq> (дата звернення: 21.09.2025).

19. Chatman Seymour. Michelangelo Antonioni (Basic Film series). Taschen. 2008.96p.

20. Dufrenne M. Notes sur une Phenomenologie de l'experience esthetique. *Revue Philosophique de Louvain*. Paris, 1957. P. 93–110.

21. Gance A. Le tempus de l'image est venu! *L'art cinematographique*. Bd. II. Paris: Alcan, 1927. S. 83–102.

22. Łużyńska J. A. Artysta wobec współczesności: o Zanussim inni. Warszawa. URL: <https://surl.lu/xvatsy> (дата звернення: 22.09.2025).

23. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. URL: <https://surl.li/oevwrn> (дата звернення: 28.09.2025).

References

1. Alferova, Z. I. (2016). Strategies for the evolution of narrative forms in audiovisual art under the influence of procedural worldview. *Art Studies: Theatre. Music. Cinema*, 3 (55), 40–46 [in Ukrainian].

2. Bergman, I. (2019). *Laterna Magica*. Old Lion Publishing House. [in Ukrainian].

3. Bezpiatchuk, Zh. (2010). Glory to the heroes, but to the prophets... anathema. *Cinema – Theatre*, 1 (63), 52–55 [in Ukrainian].

4. Bohutskyi, Yu., Korableva, N., & Chmil, H. (2013). *New cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles*. Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

5. Bondarchuk, L. (2011). Actress Lyudmila Yefimenko: “During his life, Yuriy Illenko believed that changes for the better in Ukraine would not be long in coming!”. Retrieved from: <https://surl.li/ykzatz> [in Ukrainian].

6. Horpenko, V. H. (2015). Historical dynamics of terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views). *Scientific Bulletin of the I. K.*

Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 16, 95–105 [in Ukrainian].

7. Zoloieva, D. (2013). Aesthetics of the Absurd as a Part of the Existential Cinematic World of Michelangelo Antonioni. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*. 13, 147–153 [in Ukrainian].

8. Zubavina, I. B. (2009). Artistic modeling of space-time in cinematography as a semantic-aesthetic search. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre Cinema and Television*, 4–5, 224–239 [in Ukrainian].

9. Krylova, V. O. (2024). *The Hero as the Personification of the Human Self in Cinema*. Retrieved from: <https://surl.li/zyhwaf> [in Ukrainian].

10. Kulchytska, R. (2000). The work of Michelangelo Antonioni. *World cinema classics*. Publishing house “KM Academia” [in Ukrainian].

11. Kurina, A. (2018). *Ukrainian cinema lacks a school. The film faculty does not fulfil its function*. <https://surl.lu/lrlvsk> [in Ukrainian].

12. Musiienko, O. (2001). Antoniani. Sketch for a portrait of modern civilization. *The art of the screen*, 184–200 [in Ukrainian].

13. Onishchenko, O. I. (2011). *Writers as Researchers: The Potential of Theoretical Ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of the Republic of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

14. Pogrebniak, G. P. (2020). *Author's cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century*. Kyiv [in Ukrainian].

15. Skopenko, O., & Tsymbaliuk, T. (2007). The author. *Small Philological Encyclopedia*. Dovira [in Ukrainian].

16. Sydorovska, E. A. (2016). The Life World of Man: To the History of the Problem. *Art History Notes*, 30, 156–169 [in Ukrainian].

17. Yudkin-Ripun, I. (2015). From stage rehearsal to literary text: manifestations of the “stream of consciousness” in the works of V. Vynnychenko. *Art Studies*, 2, 7–23 [in Ukrainian].

18. Barthes, R. (1968). *The Death of the Author*. Retrieved from: <https://surl.li/gvmxvq> [in French].

19. Chatman, S. (2008). *Michelangelo Antonioni (Basic Film series)*. Taschen [in English].

20. Dufrenne, M. (1957). Notes on a Phenomenology of Aesthetic Experience. *Revue Philosophique de Louvain*, 93–110 [in French].

21. Gance, A. (1927). The time of the image has come! *L'art cinematographique*, II, 83–102 [in French].

22. Łużyńska, J. A. (1996). *The artist towards modernity: others about Zanussi*. wyd. Neriton [in Polish].

23. Pasolini, P.- P. (2013). *The Cinema of Poetry*. Retrieved from: <https://surl.li/oevwrn> [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025
Отримано після доопрацювання 04.12.2025
Прийнято до друку 15.12.2025
Опубліковано 29.12.2025