

**ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА**  
**на дисертацію Галини Петрівни Погребняк**  
**«Авторський кінематограф у художній культурі**  
**другої половини ХХ — початку ХХІ століття»,**  
**подану на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства**  
**зі спеціальності 26.00.01 — теорія та історія культури**

Приблизно саме з другої половини ХХ століття, коли кінематограф не лише остаточно закріпився в системі людської продуктивної діяльності як окремий її вид (причому, в дечому навіть дотичний до ремісництва продукування візуального), а й як окремий вид мистецтва, багато в чому дотичний до художнього, тобто як система, — з того часу поряд із роздивлянням ігрових, неігрових та анімаційних фільмів ще більш цікаво стає роздумувати над тією *прірвою*, що існує між процесом виробництва кінофільму й результатом впливу на глядача його художності.

Як не парадоксально, — це протилежні речі. Поєднуються вони, можна думати, не лише талановитістю акторів, а радше тим, чого не помічають, — промислово-виробничою диктатурою режисера, який або іде на поводу в продюсера, або сам диктує продюсеру форму його поведінки вкладання грошей в режисера, а головне: вважає себе режисер художнім диктатором чи не вважає. Тобто: режисер це автор зі своєю «залізною волею» чи виконавець чийхось «сталевих» примх?

З такого погляду більш цікавим уявляється не так перегляд фільмів, переважна більшість яких насправді є «одноразовими», такими, що переглядати їх вдруге не станеш, але щось у них запам'ятовується назавжди. Саме та глядацька пам'ять про фільм, про окрему мізансцену, про акторську інтонацію, обмін репліками, про паузу, жест або погляд, не дає спокою дослідникові. Або ж фільм подобається — незалежно від імені режисера. Хоч «Кін-дза-дза!» або «Гараж» попри всю їхню популярність — напрочуд авторське кіно в термінології дисертантки. Хто ж не знає Георгія Данелію чи Ельдара Рязанова?

Напевно, це відбувається через те, що дослідник кіно і кіноглядач не зовсім одна й та сама особа. І там, де глядачеві достатньо бути простим споживачем кінопродукції, мовити б, «для душі», кінознавець мусить (принаймні для себе) відповісти на запитання: чому низка фільмів, які не мають широкого глядача, начебто мимоволі об'єднуються у своєрідні типологічні групи, не пов'язані ні сюжетом, ані жанром, ані акторськими колективами, не прихильністю продюсерів, а саме іменем однієї людини — режисера, який створює з наявного матеріалу (в тому числі й людського, акторського) власний художній простір, паралельний реальній дійсності. Адже саме це уособлює конкретного режисера серед «дурної безконечності» інших режисерів, які також прагнуть створювати власні художні простори, паралельні реальній дійсності. І чому міра «одноразовості» цих фільмів є різною, а фільм іноді витримує безкінечне число переглядів?

Традиція називати цей феномен авторським кінематографом у кінознавстві, як показує Галина Петрівна, достатньо давня, на неї звернув увагу ще Сергій Ейзенштейн — не як режисер-автор, а як перший доктор мистецтвознавства в галузі кіно. Але більш цікавим

є те, що, як стверджує авторка, «першопоштовхом до формування та розвитку авторських моделей у європейському кіно другої половини ХХ ст. став італійський неореалізм, де, використовуючи образ автора-оповідача, в документальній манері відображалися реалії післявоєнного життя 1940-х років» (с. 391). Хоча, звісно, пригадуються і піонерські ігрові фільми Жоржа Мельєса або довоєнний Чаплін, що їх аж ніяк не можна приписати іншим режисерам, але саме як моделювання — це становить смисловий і композиційний стрижень дисертації п. Погребняк, — «матеріально реалізованих кінематографічних систем» (с. 50) авторський кінематограф почав відшаровуватися від якогось, скажімо, «масового» саме наприкінці 1940-х.

Якщо шукати драматичні соціальні паралелі між, приміром, фільмом Чарльза Чапліна «Малюк» (1921) і фільмом Вітторіо Де Сікі «Викрадачі велосипедів» (1948), між якими розташовано майже тридцять років надто складних доль людини європейської історії, то справді слід підтримати думку Галини Петрівни, що моделлю авторського кіно є і фільмове надбання кожного режисера, і кожний його фільм окремо. Тобто авторський кінематограф це набір моделей, кожна з яких відтворює світ *людини не на своєму місці*, людини, з якою щось відбувається. І чим найтипівішими або, навпаки, найнесподіванішими є події, в яких перебуває людина, тим більш «авторським» можна вважати кіно. Коли сер Томас Карлейль зізнавався, що йому нецікаво читати літописи щасливих народів, він ще не знав про кіно: насправді нецікаво дивитися фільм про щасливих людей. Здебільшого кожний фільм це завжди про щось, що людина робить із собою, аби бути нещасною, якщо вона щаслива, і навпаки, — щасливою, якщо почувається нещасною. Для цих вправ завжди знайдеться сума відповідних «зовнішніх обставин», а відтак і привід для виготовлення сценарію з подальшим процесом фільмування.

Коли п. Погребняк у другому розділі (с. 136) перелічує риси режисерського автобіографізму в кіно і стверджує, що їх можна вважати кроками самовиховання режисера, вона переконливо показує, що саме потрібно зробити в дитинстві та юнацтві з нормальною талановитою людиною, аби вона перетворилася на режисера, отримала відповідну освіту, навички й почала владно робити авторське кіно. На думку спадає початок фільму Жана-Люка Годара «Ім'я: Кармен» (1983), осучасненої й гранично авторизованої версії новели Проспера Меріме (1845), де камео — сам Годар, — перебуваючи в психіатричній клініці внаслідок депресії, вигадує кінематографічний вихід із цих невітшних обставин. Годару зараз дев'яносто років і, напевно, в житті його 75 авторських фільмів відбито події — внутрішні й зовнішні — цих дев'яноста років покровоко.

На шляху побудови моделей авторського кіно у другому і третьому розділах дисертації Галина Петрівна послідовно презентує цікаві польові спостереження над, як вона їх називає, «морально-етичними домінантами». Тут ми бачимо відмінності поетики Кшиштофа Зануссі від поетики Кшиштофа Кесльовського, Мілоша Формана від поетики представників французької «Нової хвилі» (Годар, Трюффо, Шаброль, Ромер та ін.) та нашої Кіри Муратової. Дисертантка показує, що французьке авторське кіно 1950–1980-х це апофеоз авторського кіно взагалі: беручи візуальне знаряддя італійського неореалізму, фран-

цюзькі режисери спирали світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння і манеру світовідтворення (хороший ряд, запропонований п. Погребняк у науковій новизні, с. 25) на засновки французького екзистенціалізму, на витончену людинознавчу прозу Сартра і Камю, і начебто піднімали її з друкованої сторінки, відтворюючи сторч у різних комбінаціях на чорно-білому екрані. Напевно, коли екран все частіше ставав кольоровим, могутня «Нова хвиля» затихла в легкому бризі смішних французьких кінокомедій, де ліричний Жан Габен «Набережної туманів» (1938) або грізний Жан Габен «Облава на торговців наркотиками» (1955) грає старого легіонера, татуйованого Амедео Модільяні.

Цей третій розділ, на моє переконання, є найкориснішим у сучасному кінознавстві, оскільки автор не лінується з єдиного — вже науково авторського — погляду пропонувати (п. 3.4) переконливі моделі авторського кіно, створені Вісконті, Бергманом, Вайдою, Зануссі, Форманом, Фасбіндером, Тарковським, Муратовою, причому робить це за принципом секвенції: простежує природу монтажно побудови кіно через призму організації театральної вистави, а звідти виникає небачений у нашому мистецтвознавстві ракурс дивитися на театр і кіно середини ХХ століття як певну візуальну пару, не віддаючи переваги якомусь з елементів, а наголошуючи на співмірності у відтворенні авторського погляду на відтворюваний світ. У тому ж розділі (п. 3.2) авторкою на прикладі творчості Параджанова, Ілленка, Осики та Миколайчука обгрунтоване поняття «української моделі авторського кіно», причому, з одного боку, в порівнянні з кінопрактикою Вісконті, Де Сіки, Фелліні, Антоніоні, Дзаваттіні, з другого, — із сучасною українською кінопрактикою (Васянович, Лозниця, Сухолиткий-Собчук). Як не дивно, саме в авторефераті (с. 14), а не в дисертації, конструкцію відтворення національної ідеї в українському кінематографі подано в зведеному вигляді, причому, з погляду відмінності од відтворення національних ідей в кінематографі інших країн.

Так все ж таки: коли ж звичайний культурний режисер стає автором? Що означає *художня диктатура режисера* в кіно? З практичного боку, це знеособлений колективний автор, оскільки, як висновлює п. Погребняк, «кінематографічне авторство має колективний характер» (с. 393). З теоретичного боку, це конкретна особа, навколо якої, ніби навколо розважального стрижня, обертаються всі можливі творчо-ремісничі і допоміжні планети: від сценариста до кранмейстера. Тут так і напрошується аналогія зі створенням архітектурної форми, в якій, звісно, існує конкретний автор — Ле Корбюзьє або Йосип Каракіс, але архітектурна творчість попри все — принципово колективна, причому міцно базована на матеріальному. (Живописцям у цьому сенсі простіше.)

Дослідженню моделей поєднання двох типів реалій — творчої й виробничої — присвячений останній розділ дисертації Галини Петрівни: «Авторський кінематограф на перетині творчо-виробничих реалій». На просторі ста сторінок читач із цікавістю знайомиться з позахудожнім процесом створення фільму, причому в його сучасному варіанті; презентовано міркування дисертантки щодо особливостей продукування й дистрибуції авторських фільмів, розгляд авторського кіно як засобу міжкультурного діалогу й показано сучасні українські авторські фільми в міжнародному фестивальному просторі. Тобто,

йдеться про комплексне уявлення щодо створення фільму — від задуму сценариста до прокату.

Так і бачу обличчя п. Погребняк, коли вона виписує цю сотню сторінок: із достеменним знанням технологічного процесу виготовлення фільму, із розумінням особливостей цього процесу, природи його об'єктивних і суб'єктивних перепон і принад, із визначенням діяльнісного характеру учасників процесу, — і щоразу ловлю себе на думці, а в який ж спосіб у всій цій складності, де саме виникає те *художнє*, заради якого ми йдемо дивитись фільм? Де те невловне, метафізичне, емоційно-захоплююче, що так приваблює глядача в кіно, що іноді примушує передивлятися стрічку? Адже глядачу нецікаво, як відбувається процес, його приваблює (або відштовхує) результат кіновидовища. А от мистецтвознавству якраз цікаво, в який спосіб на рейках конкретного процесу відбувається виліплювання художньої форми кіно, як взаємодіють продюсер і режисер (в європейській і американській системах), аби виконувати в суспільстві не тільки і не стільки бізнесову, як — просвітницьку місію; як матеріальний монстр кіноіндустрії здатний продукувати авторське кіно такого штибу, що здається, наче фільм зроблений заради презентації ідеї, а не заради збагачення учасників і надії на «Золотий глобус», «Золоту пальмову гілку» або ж зрештою якийсь завалюючий «Оскар».

На прикладі творчості близько тридцяти режисерів-авторів світового кінематографу останнього півстоліття, на прикладі механізмів державної й недержавної підтримки фільмовиробництва п'ятнадцяти країн світу, переважно європейських, Галина Петрівна презентує широке, майже епічне полотно, що провокує зрозуміти не лише конкретні шляхи формування моделі українського авторського кіно, а й загальну модель культури виробництва фільму *будь-якого*, який зрештою за всіма оцінними ознаками ризикує стати авторським.

Дисертація за формою повністю відповідає усім вимогам, свідчить про прискіпливість ставлення автора до своєї справи, а це зараз рідкість. Через те формальних зауважень до тексту в мене немає, а от серед змістовних — не так зауваження, як запрошення до дискусії з теоретичних питань загального штибу.

1. Якщо справді існує умовний поділ на авторське кіно як елітарне, таке, над яким слід думати, і, мовити б, неавторське, «народне», над яким думати не треба, але від нього можна отримувати задоволення, — до якого типу відносяться кінокомедії Жерара Урі, Андре Юнебея, Леоніда Гайдая, Георгія Данелії, Леоніда Квініхідзе, Ельдара Рязанова чи Віктора Іванова? Чи існує, на погляд дисертантки, такий тип авторського кіно, що не відноситься до того, приміром, французького авторського кіно, в якому не відбувається, як вона каже, «естетичний бунт у відтворенні дійсності»? Можливо, авторське кіно від неавторського відрізняється передовсім кількістю глядацького попиту?

2. На с. 56–57 дисертантка наголошує, що «певної руйнації модель авторства, де автор — самобутній і неповторний продуцент твору і його образів, — зазнає в епоху постмодерну, позначену зміщенням акцентів з авторської творчості на інтелектуальне творче навантаження реципієнта, що мав би бути наділеним відповідним духовно-естетичним до-

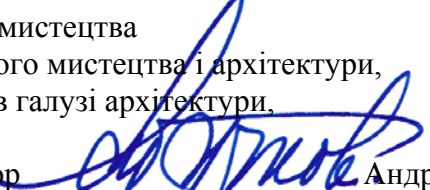
свідом, котрий би давав йому змогу розшифрувати коди інтертекстів». Важко погодитись з таким поглядом, оскільки і після 1980-х авторський кінематограф «крокує по планеті», і навіть зберігся до цієї секунди, що й переконливо показано в дисертації. А сучасний реципієнт, як і будь-який реципієнт, завжди буде наділений тим, що йому потрібно. Пригадується самоспостереження австрійського письменника Карла Крауса: від свого міста я вимагаю асфальт, каналізацію та гарячу воду; стосовно ж культури, достатньо того, що культурним є я сам. Нехай режисери роблять авторське кіно, глядач знайдеться в будь-яку епоху. Чи можна казати про занепад авторського кіно?

3. Чи не погодиться дисертантка із твердженням, що поняття «авторське кіно» є насправді оцінною категорією, що акумулює уявлення, з одного боку, про поточно суспільну, з іншого, про культурно-історичну значущість фільму, якісні властивості якого змінюються в залежності від ставлення істориків мистецтва, арт-критиків, самих глядачів до твору мистецтва, як це відбувається в царині інших мистецтв, скажімо, образотворчих, де за останні тридцять років ставлення до творів соцреалізму змінилося вже принаймні тричі: від негативного через байдуже до захопленого? Чи не відіграє в цьому процесі співвідношення «жанрове — нежанрове» (с. 242) роль критерію оцінки роботи художника як справжнього автора або як пересічного ремісника-фільмороба? Чи справді існують в ігровому кіно пересічні нежанрові фільми?

Зрозуміло, ці запитання мають суто дискусійний характер і жодним чином не впливають на вельми позитивне враження від дисертації Галини Петрівни.

Написану хорошою мовою, позбавлену штучного академізму, на роботу п. Погребняк чатуватиме наступний дослідник, який наслідиться взяти на себе труд звертання до проблеми автора і авторського кіно в історії кінематографа наступних часів.

Отже, подана до розгляду дисертація є завершеною науковою працею, автореферат якої віддзеркалює її основні положення і висновки, відповідає вимогам МОН України, що висуваються до докторських дисертацій, а її автор — Галина Петрівна Погребняк — заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства.

Професор кафедри теорії та історії мистецтва  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,  
лауреат Державної премії України в галузі архітектури,  
заслужений діяч мистецтв України,  
доктор мистецтвознавства, професор  Андрій ПУЧКОВ

Київ, 02.03.2021

