

УДК 791.63

## МОДЕЛІ АВТОРСТВА В КІНО: МОЖЛИВОСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ

Галина Погребняк

У статті розглянуто кіномистецтво як сукупність кінематографічних моделей, кожна з яких є певним образом світу. Зосереджується увага на індивідуально-авторській частині деяких європейських кіномоделей, здійснюється їх порівняння; визначається, як презентовані моделі здатні об'єктивно демонструвати унікальні якості відтворюваного об'єкта та суб'єктивний погляд автора-режисера на об'єкт відображення.

**Ключові слова:** кіномистецтво, режисер-автор, світогляд, модель авторства.

В статье рассматривается киноискусство как совокупность кинематографических моделей, каждая из которых является определенным образом мира. Концентрируется внимание на индивидуально-авторской части некоторых европейских киномоделей, осуществляется их сравнение; определяется, как представленные модели способны объективно демонстрировать уникальные качества воспроизводимого объекта и субъективный взгляд автора-режиссера на объект отражения.

**Ключевые слова:** киноискусство, режиссер-автор, мировоззрение, модель авторства.

The researcher considers the cinema as an aggregate of cinematographic models, each of which being a certain world appearance. The study focuses on the individual and auctorial component of some European cine-models, draws the comparison of them, and determines the ways of the presented models' capability to objectively demonstrate unique qualities of a reconstructed object and a subjective view of an author-director on an object represented.

**Keywords:** cinematographic art, author-director, outlook, model of authorship.

У поняття «модель», що є певною ідеалізацією об'єкта вивчення й будується на основі аналогії його системного вираження, у наукових колах вкладається різноманітний зміст. Фактично модель постає своєрідним засобом, формою пізнання світу і є об'єктом-заступником, який «за певних умов може замінювати об'єкт-оригінал, відтворюючи властивості та характеристики оригіналу, що досліджується» [1, с. 242]. Слушною є думка І. Зубавіної, котра переконана, що «модельний підхід без перебільшення слід визнати характерною особливістю сучасної науки, що активно використовує моделі в різних сферах і на усіх етапах наукових досліджень» [9, с. 134]. При цьому художнє моделювання як метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього, і водночас як процес створення та вивчення певної моделі й надалі залишається *актуальним* для кінознавства. Адже значна частина накопичених людством знань про світ, представлена у творах кіномистецтва, з особливою силою може бути розкрита на підставі розгляду поняття «кінематографічна модель світу». Моделлю виступає кінофільм, що проминувши

увягну стадію задуму, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, яка, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт. Своєю чергою «суб'єктом моделювання постає творча особистість – митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [9, с. 135], і, беручи до уваги факт існування численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені сторони явища в усіх його різноманітних та складних властивостях. Отож, проблема особливостей моделювання дійсності в кіно, так само як і в літературі, тісно пов'язана з постаттю автора, «оскільки в творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [10, с. 168].

Розглядаючи кіномистецтво як сукупність доволі розмаїтих у філософському й художньо-естетичному розумінні кінематографічних моделей (кожна з яких є певним

ТЕОРІЯ

образом світу, аналогом реальних або ймовірних фактів, фіксує елементи складних явищ і процесів), що сформувалися в різний час і під впливом несхожих обставин, *ставимо собі за мету*, зосередивши увагу на індивідуально-авторській частині деяких європейських кіномоделей, порівняти їх, визначити, наскільки презентовані моделі здатні об'єктивно демонструвати не лише унікальні якості відтворюваного об'єкта, але й оригінальний суб'єктивний погляд автора-режисера на об'єкт відображення, котрий, вдаючись до моделювання, прагне якнайширше вичерпати всі ознаки об'єкта.

Відзначимо, що в численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Д. Бордвелла, Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, Е. Сарріса, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль) у тлумаченні понять «автор», «авторський кінематограф» проблеми образу кіноавтора й пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється досить широкий спектр думок. Очевидною і водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський, вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [14, с. 147]. Проте, на наш погляд, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й певного занепаду європейського авторського кіно теоретична проблема автора в літературознавстві позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ ст. до «перспективного розвитку в “радянській школі” М. Бахтіна – В. Виноградова–Б. Кормана, від артикульованого імперативу “смерті автора” до зворотної реакції 1990-х років – “теоретичного воскресіння” суб'єкта авторства» [17, с. 169]. При цьому в кінематографі проблема автора з'являється з чималим запізненням – лише в середині 1950-х років, коли приходять «романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву» [14, с. 150].

Необхідно зазначити, що, за винятком робіт М. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, М. Фуко, Ж. Дельоза, кінознавці майже не спираються на досвід літературознавчих і лінгвістичних праць як минулого століття (О. Білецького, Н. Бонецької, М. Брандес, Р. Будагова, В. Виноградова, Г. Винокура, В. Кожинної, О. Чичеріна, Б. Кормана, М. Коцюбинської, І. Роднянської та ін.), так і досліджень останнього десятиліття (К. Голобородька, Т. Вільчинської, А. Загнітка, Л. Копейцевої, В. Маслової, О. Філатової та ін.). Утім, зважаючи на синтетичну природу кіно, передовсім авторського, де «художник працює з феноменами світу, втілюючи в матеріалі (“матеріалізуючи”) свої творчі задуми» [9, с. 135], слід особливу увагу приділяти аналізу сценарію як літературної першооснови фільму, де кіноавтор має конкретизувати власні філософські ідеї крізь призму особистісного світосприйняття. Свого часу Ю. Ілленко як режисер-автор стверджував, що первісно на творчому рівні він завжди існує в трьох іпостасях, незалежно від того, ким значиться в титрах, оскільки «самореалізацію відчуваю лише тоді, коли задум і втілення кінематографічного образу належить мені» [13, с. 13]. Тож прагнучи оволодіти, зазвичай, кількома професіями, кінематографічний автор (іноді маючи досить приблизні уявлення про літературну творчість, однак, свято вірячи у власну геніальність) намагається максимально втілити омріяний задум і передовсім вдається до написання сценарію, нехай навіть у співавторстві. Щоправда, часом неповноцінний у літературному сенсі сценарій перетворюється на авторський фільм «для себе». Однак, на переконання О. Германа, «для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди» [4, с. 102].

Один з найбільш послідовних представників французької моделі авторського кіно, режисер і теоретик Ф. Трюффо, відстоюючи на сторінках критичних видань так звану «політику авторства» й, засуджуючи сценаристів, які надмірно спрощували видатні твори задля задоволення тимчасових смаків публіки, стверджував, що авторський «фільм майбутнього буде яскра-

віше відобразити особистість, аніж роман, буде більш інтимним і автобіографічним, як сповідь або щоденник» [16, с. 186]. Погодьмося, що як для кінематографіста, так і для письменника втілене в драматургічній основі світобачення й світовідчуття режисера-автора «його естетичний досвід зумовлюють оригінальність його творів» [3, с. 191]. При цьому формування й дослідження кінематографічних моделей авторства безпосередньо пов'язані з уточненням поняття «автор фільму» – як такої реальної особи, яка очолює односторонній у творчовиробничому процесі, є безпосереднім керівником творчого колективу і водночас творцем кінофільму чи виступає певним абстрактним автором, своєрідною творчою інстанцією, «чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі», чи являє собою «образ автора, локалізований у художній тканині твору як суб'єкт оповіді» [10, с. 168].

В аналізі кінематографічних моделей авторства, у кожній з яких виявляється прагнення митців розкрити сутність людського існування, постає важливим розгляд таких понять, як «режисер-автор», «кінематографічне авторство», «авторська кіномова», а також понять, запропонованих та розвинених такими літературознавцями, як М. Бахтін («автор-творець»), В. Виноградов, Н. Боніцька, М. Брандес, А. Загнітко («образ автора»), І. Роднянська («автор-оповідач»), В. Кожинів («голос автора»), Ю. Шерех («цілісний образ митця»).

На переконання О. Філатової, «актуалізація інтересу до категорії автора в кінці 50-х – на початку 60-х років ХХ століття викликана як інтро-, так і екстра факторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [18, с. 119]. У часи нетривалої відлиги в тоді ще радянському суспільстві С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, знаходячись під потужним впливом передовсім українських письменників-шістдесятників, відчули гостру потребу, плекаючи образ автора-громадянина, виразити в кіно власну авторську національну позицію. Оскільки режисер, як і «письмен-

ник, перебуваючи в межах національно-мовної картини світу, творить свій неповторний мовний світ відповідно до світосприймання та власної психології» [3, с. 192].

Отож, нині з упевненістю можна говорити, що український поетичний кінематограф (який має всі ознаки авторського) був по суті творчістю режисерів, які, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, міцно об'єднувалися потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології. На думку А. Пащенко, апелюючи до категорій «етнічного», «національного», поетичний кінематограф виходив у царину «політичного» [12, с. 3]. Молоді ж режисери прагнули розвідати, розкрити й оригінально виразити потаємні можливості кіномистецтва, «вийти не просто до якихось, незвіданих нових змістових шарів, а на принципово інший рівень бачення» [20, с. 44], що дозволив би сміливо «подолати мистецькі бар'єри й перейти від кола поточних життєвих проблем і явищ у коло так званих вічних, загальнолюдських проблем» [19, с. 44].

Свою чергою дослідники авторського кінематографа досі не дійшли спільної думки, що саме стало причиною виникнення в кіно французької «нової хвилі»: політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, феміністичні гасла С. де Бовуар чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра та А. Камю. Адаже, на думку О. Філатової, «артикульована західною науковою парадигмою “криза суб'єкта”» та провокована нею редукція однієї з ключових категорій літератури – категорії автора – до рівня скриптора зумовлюють альтернативну тенденцію: відхід від семіотичного логізування культурних процесів, деконструкції базових концептів культури до осмислення літератури як автономної сфери діяльності людини» [9, с. 119]. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не тільки проти академізму й так званого «бачечкового кіно». Насамперед початкуючі митці намагалися знову представити на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзис-

## ТЕОРІЯ

тенціальну людину, яка прагне передовсім внутрішньої свободи. У монографічному дослідженні «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності» І. Зубавіна зазначає, що, навмисне «уникаючи надмірного декорування та штучної “драматизації”, автори “нової хвилі” широко практикували зйомки на пленерах, в інтер'єрах справжніх квартир, на вулицях міст – “Тут” і “Тепер”. Це було своєрідним етико-естетичним бунтом молодих та задиристих синефілів» [8, с. 115]. Можливо, цим і пояснюється надмірний візуальний аскетизм і одночасно певна аполітичність кінематографа «нової хвилі», у чому неодноразово звинувачували деяких молодих режисерів (приміром, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Л. Маля), які створювали фільми у своєрідній «недбалій» формі й відмовлялися зайняти певну політичну позицію. При цьому варто мати на увазі, що термін «політика авторства» вперше був застосований у 50–60-х роках ХХ ст. дописувачами журналів «Кайе дю сінема» та «Муві» щодо постановників Голівуду, які, віддаючи перевагу комерційному кіно, створювали жанрові фільми.

Сьогодні можемо стверджувати, що своєрідним першопоштовхом до формування авторських моделей у європейському кіно другої половини ХХ ст. став італійський неореалізм, де активно використовувався образ автора-оповідача, а в основі «лежали глибокі, вистраждані політичні, соціальні і моральні ідеї і почуття, що надавало йому широкого справді національного і народного характеру» [2, с. 5]. Проте на момент народження авторських кіномодель у французькому та українському кіно італійський неореалізм вже вичерпав себе, давши витoki авторським світоглядним моделям Л. Вісконті, Ф. Фелліні, М. Антоніані, П.-П. Пазоліні. Навряд щоб фільми українських авторів бачили чи то в Італії, чи то у Франції, швидше італійськими та французькими авторськими фільмами захоплювалися С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика. Освоюючи національну культуру, традиції, народні звичаї, митці прагнули представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати межі людських почуттів, пере-

живань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. Нині є всі підстави вкотре констатувати, що в кінострічках С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики «саме єство, саме життя є національним, так само, як і правда народних характерів і доль» [5, с. 19]. При цьому С. Тримбач акцентує увагу, що «покоління “шістдесятників” відкрило для себе й світу неоднозначність народного Буття, в якому спостерігається схильність до тотального контролю за поведінкою особистості» [15, с. 277]. Українські режисери-автори, розвиваючи «корінні мотиви людського життя» [5, с. 20], не розглядали власне індивідуальної психології, але намагалися розкрити кризь неї епоху в межах відповідного часопростору, зазначаючи, звісно, певного світоглядного впливу європейських авторських кінематографічних моделей.

Подібно до М. Антоніані, який перефарбовує натуру в фільмі «Червона пустеля», «прагнув передати суб'єктивне сприйняття середовища», С. Параджанов у «Тінях забутих предків» та Ю. Ілленко у «Вечорі напередодні Івана Купала» також намагалися перетворити колір на «перцептуальний образ-симптом, насамперед пов'язаний із суб'єктивним баченням-сприйняттям» [8, с. 148]. Як і у кінострічках Л. Вісконті, образ автора незримо присутній у роботах представників української авторської школи.

При всій несхожості авторських стилів, відчутним є вплив творчості Ф. Фелліні на кінематограф одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно Ю. Ілленка. Розглядаючи, як приклад, фільм «Вісім з половиною», що «репрезентував усі модальності перетікання часу героя (спогади, марення, сни, дійсність, внутрішній монолог)» [8, с. 114], можемо віднайти деякі точки перетину цього визначного твору з ілленковими, можливо, і не найкращими кінострічками, де достатньою мірою виявляється притаманна митцеві синтетичність мислення з яскраво вираженим емоційно-образним розумінням світу.

Наведемо кілька прикладів (звернувшись до кінокартини Ю. Ілленка «Смужка нескошених диких квітів»), що підтверджу-

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. МОДЕЛІ АВТОРСТВА В КІНО: МОЖЛИВОСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ

ють зазначені вище міркування є певною інтерпретацією міркувань Ж.-П. Сартра, що «людина засуджена бути вільною <...> і являє собою <...> сукупність вчинків» [23, с. 25]. Показовими в цьому сенсі є кілька виразних епізодів. В одному з них «хлопчина ширяє в безхмарному небі, лопотить за спиною розмаяна вітром сорочка. Довкола кружляють білі чайки. Земля також летить разом із хлопцем. Політ, розкутість, воля... Все це марення дванадцятирічного Порфира Кульбаки, якого міліцейський мотоцикл везе до спецшколи» [21, с. 15].

В іншому епізоді маленький герой (який ніяк не знайде порозуміння зі світом дорослих і певним чином нагадує Антуана Дуанеля із фільма Ф. Трюффо «Чотириста ударів») у своїй невгамовній фантазії несеться в швидкохідному човні разом з вигаданим кумиром – всесильним дядьком Іваном. Зважаючи на специфіку кінотворчості майстра, навіть важко уявити інший спосіб вживлення в кінематографічну тканину уявлень і мрій юного героя. А тому Ю. Іллєнко саме в такий спосіб, мінімально втручаючись у «потік подій» [8, с. 116], представляє у своєму фільмі споконвічне досить прозоре поєднання реального та ірреального. Їх химерні перетворення сприймаються як мерехтливий ритм екранного світу, де форма не «прикрашає» зміст, вона його створює.

На думку І. Зубавіної, «невдовзі кінематограф остаточно адаптує практику зрівняння в правах реальності, феноменів свідомості та виміру несвідомого людини. Зокрема, досвід «внутрішнього монологу» <...> виявить на повну силу свою продуктивність у кінематографі 1980-х років за часів розгортання суб'єктивності, на тлі акцентованої зацікавленості феноменами внутрішнього життя героя авторською позицією» [8, с. 114].

Отже, типовим для сучасної екранної творчості є синтез у художньому образі емоційно-образного та раціонально-повнятишого, інтеграція зображально-виразжальних засобів різних видів мистецтва. А тому не випадково у фільмах Ю. Іллєнка в уяві героїв періодично виникають дивовижні сновидіння, неймовірні фантазії, згадки про дитинство, де використовується

«постійне відношення між елементом сновидіння та його перекладом» [21, с. 135], що З. Фрейдом було схарактеризовано як «символічне».

У кінострічці «Солом'яні дзвони» Ю. Іллєнка, який у пізніх роботах намагається знайти витоки жорстокості своїх героїв, є епізод, побудований «за своєю рідною “сюрреалістичною” логікою сновидіння, і разом з тим, він абсолютно вірогідний» [11, с. 10]. Розробка митцем динамічної форми знаходить своє втілення в химерному напівсні головного героя Якова Чернеги. Фактично режисер-автор використовував драматургічний прийом «заміщення сновидіння» [21, с. 137], прихованого думками персонажа. Отже, у сні-маренні герой опиняється в поїзді, який рухається поза простором і часом. У потягу відчиняються й грюкають брудні двері похмурих задимлених тісних купе, а звідти, «не зустрічаючи ніяких перешкод і опору, проникає в життя героїв все те, що дає можливість існувати злу, уособленням котрого в картині стає Василь Вільгота» [6, с. 7]. Його намагаються скинути з поїзда, але він вперто тримається за життя, вчепившись у плече малого Чернеги. Примітно, що Василь Вільгота є опосередкованим відображенням образу сільського життєлюбця Пополя з фільму К. Шаброля «М'ясник», що ніяк не може приборкати своє звірине нутро, його «існування передуює сутності» [23, с. 26].

Авторською драматургією у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу», передбачено протиставлення не тільки різних стилістичних, але й розрізненість історичного та екзистенціального часових пластів. Така позиція митця, де «автор відверто експериментує з формою: численні маски, муляжі та три різні виконавці грають не так цілісний образ Мазепи, як його розпорошення, що не входить у протиріччя із стилістикою сновиду та цілком співвідноситься з концепцією постмодерністського суб'єкта» [7, с. 300], дає підстави припустити, що завдання, яке ставив перед собою режисер, полягало в тому, щоб у рамках сюжету поєднати вказані вище площини. І постановник пов'язував їх через безпосереднє зображення мрій, спогадів, марень, снів героїв. Головним же

## ТЕОРІЯ

предметом оповіді в Ю. Ілленка завжди ставали не характери персонажів, а процес, хід подій, хитросплетіння думок персонажів, оскільки «сновидіння ніколи не відтворює альтернативу “або-або”, а містить обидві її складові як рівнозначні, в одному і тому ж зв'язку» [21, с. 141].

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що художня завершеність і оригінальність авторської кіномоделі, її етична й естетична цінність є своєрідною формою самоорганізації творчої особистості в прагненні самовизначитись у сприйнятті, пізнанні та відтворенні власної картини світу, що, як не дивно, не виключає можливості мистецького творення «на замовлення» або ж наявності колективного авторства. Порівнюючи європейські моделі авторського кінематографа, відзначимо, що не всі твори авторів потрапляють у царину так званого елітарного кіно, або ж «кіно не для всіх», як приклад тому – роботи неореалістів або ж пізні фільми К. Шаброля, навмисне позбавлені ускладнених для сприйняття й розуміння прийомів. В іншому випадку бачимо мало не штучно утримувану в зрілому віці авторську кіномодель, суцільно зіткану із самоцитуювання, де самоорганізація творчості перетворюється на самознищення автора, а його «воскресіння» прочитується лише теоретично, як у Ю. Ілленка.

## Джерела та література

1. *Баранівський В. Ф.* Модель / В. Ф. Баранівський // *Філософія: Словник-довідник*. – Київ : НАК-ККІМ. – 2011. – С. 242.
2. *Богемський Г.* Судьбы неореализма / Г. Богемський // *Кино Италии: Неореализм*. – Москва : Искусство, 1989. – С. 5–51.
3. *Вільчинська Т. П.* Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень / Т. Ф. Вільчинська // *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*. – 2014. – Вып. 1. – С. 190–194.
4. *Герман А.* Высокая простота / А. Герман // *Искусство кино*. – 1990. – № 6. – С. 100–102.
5. *Дзюба І.* День пошуку / І. Дзюба // *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей / упоряд. Ю. Морозов*. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 15–24.
6. *Дружбинський В.* Постріл з минулого / В. Дружбинський // *Новини кіноекрана*. – 1987. – № 2. – С. 7.
7. *Зубавіна І. Б.* Специфіка проявів сюрреального у кінематографі України / І. Б. Зубавіна // *Мистецтвознавство України : зб. ст.* – Київ, 2004. – Вип. 4. – С. 204–213.
8. *Зубавіна І. Б.* Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
9. *Зубавіна І. Б.* Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу / І. Б. Зубавіна // *Мистецтвознавство України*. – Київ, 2010. – Вип. 11. – С. 133–140.
10. *Копейцева Л. П.* Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві / Л. П. Копейцева // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. – 2009. – Вип. 2 (1). – С. 168–173.
11. *Мусієнко О.* Чи можна двічі увійти в одну річку? / М. Мусієнко // *Новини кіноекрана*. – 1988. – № 6. – С. 10.
12. *Пащенко А.* Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] / А. Пащенко // *Кіно-театр*. – 2012. – № 2. – Режим доступу : [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=1337](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1337).
13. *Погребняк Г. П.* Юрій Ілленко. Дивосвіт автора / Г. П. Погребняк // *Українська культура*. – 1995. – № 7. – С. 12–13.
14. *Скуратівський В. Л.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція : у 2 ч. / В. Л. Скуратівський. – Київ : Поезія. – Ч. 1. – 224 с.
15. *Тримбач С.* Сергій Параджанов. Тексти і контексти / С. Тримбач // *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей*. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 269–291.
16. *Трюффо Ф.* Трюффо о Трюффо [Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии] / пер. с фр. ; вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой. – Москва : Радуга, 1987. – 456 с.
17. *Філатова О. С.* Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві / О. Філатова // *Studia Methodologica*. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – № 29. – С. 169–174.
18. *Філатова О. С.* Термінологічна верифікація авторства: «системно-суб'єктний метод» Б. Кормана / О. Філатова // *Наукові праці: науково-методичний журнал*. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2012. – Т. 193. – Вип. 181. – С. 119–122.
19. *Фомин В.* От человека к «человеческому фактору» / В. Фомин // *Искусство кино*. – 1989. – № 4. – С. 44–48.
20. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І. Я.* Зібрання творів : у 50 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 31. – С. 211–238.
21. *Фрейд З.* Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / З. Фрейд // *Художник и фантазирование*. – Москва : Республика, 1995. – С. 134–187.
22. *Череватенко Л.* Паралельно з «Бригантиною» / Л. Череватенко // *Літературна Україна*. – 1980. – 26 лют. – С. 15.
23. *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

### SUMMARY

The article examines the concept of model, presents its various definitions, and indicates that a model appears to be a singular form of an artist's world comprehension. The researcher relies on significant scientific achievements of Ukrainian and foreign investigators, the adherents of the model approach in modern art study, cultural studies, and literary criticism.

The researcher considers the cinema as an aggregate of cinematographic models, each of which being a certain image and picture of the world, where an artist stands for a subject of modeling, while a film being an object. The study draws attention to the fact that the problem of particularities of modelling the reality in the cinema, as well as in belles-lettres, is closely related to an author's figure.

As her aim, the researcher chooses focusing on the individual and auctorial component of some European cine-models and drawing their comparison. The article determines the ways of the presented models (Italian, French, and Ukrainian)' capability to objectively demonstrate unique qualities of a reconstructed object and a subjective view of an author-director on an object represented.

The researcher takes into account the works of modern literature scholars (T. Vilchynska, L. Kopieytseva, O. Filatova et al.) and indicates that an author-director is responsible for his film in whole, endeavours to maximally realize the cherished conception via writing the screen script, albeit sometimes in co-authorship. The article points out that a special heed should be paid to analysing scenario as a literary fundamental principle of a film, where a cine-author should specify own philosophical ideas through the lenses of his personal world-view.

The study proves that the formation and investigation of European cinematographic models of authorship is directly connected with making more precise the term film's author as such a real person who simultaneously heads like-minded people in a creative and manufacturing process, while being both an immediate helmsman of a creative team and a creator of the film, or acts as a certain abstract author.

The paper analyses and compares both the socio-political and artistic backgrounds of Italian, French and Ukrainian models of the auctorial cinema. The researcher concludes that the original impetus to the formation of auctorial models in the European cinema of the mid- to late XXth century became the Italian Neorealism, which actively exploited the image of author-narrator.

In the course of the study, it is substantiated that the formation and development of a Ukrainian model of the auctorial cinema, whose representatives have felt the exigence to express their own civic stand in the cinema and to reproduce the national singularity of the cinema, eventuated being influenced by the creation of writers of the Sixties.

While analysing the creative work of individual representatives of European auctorial models of the cinema (F. Fellini, M. Antonioni, Fr. Truffaut, S. Paradzhanov, and Yu. Illienko), the researcher finds similarities in characters and destinies of heroes, as well as the guessable devices in reproducing temporal and spatial correlations, in working with colour, while the theme of narration proved to be not the characters of personages, yet the process, the course of events, the cobwebs of the personages' minds.

The findings of the study indicate that the artistic completeness and originality of auctorial cine-model, its ethical and aesthetic values, is an original form of self-organization of a creative personality in his striving for self-determination in perceiving, comprehending and recreating his own world-view, though not ruling out the possibility of artistic making to order, as well as the presence of collective authorship. In the issue of comparing the European models of the auctorial cinema, it is noted that not every work of authors falls into the realm of the so-called élitist cinema, differently titled the cinema not for everyone – the fact exemplified by the films of Neorealists, or the later pictures of Cl. Chabrol deliberately deprived of the devices being complicated to perceive and apprehend. Conclusions also accentuate that sometimes the model of authorship is artificially retained in a film. Such a model is occasionally continuously interwoven with one's own quotations, where the self-organization of creation is converted into its self-destruction, while the resurrection of an author is discerned only in theory, as seen in the work of Yu. Illienko.

**Keywords:** cinematographic art, author-director, outlook, model of authorship.