

Погребняк Галина,
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець.
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, Київ, Україна

Halyna Pogrebniak,
Doctor in Art Studies (Dr. Sc.), Professor,
Professor at the named after Larysa Khorolets
Directing and Acting Department. National Academy
of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ БІОГРАФІЗМУ В ЕКРАННО-СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АВТОРА-РЕЖИСЕРА

Анотація. *Мета статті* – розглянути життєпис і творчість відомих режисерів, виявити ознаки біографізму в їх екранних творах та окреслити способи його прояву в авторських фільмах. *Методологія* дослідження базується на використанні комплексного підходу із застосуванням таких методів як: аналітичний – для студіювання різноманітних джерел, дотичних до проблеми дослідження; системний – задля комплексного осягнення заявленої проблеми; біографічний – заради персоніфікації набутків авторського кіно; типологічний – для розгляду спільних художніх принципів в екранній творчості зарубіжних і вітчизняних режисерів-авторів. *Наукова новизна* статті полягає у тому, що запропоновано оригінальний підхід застосування біографічного матеріалу для виявлення ресурсу рефлексій автора-режисера у процесі максимальної реалізації в екранній творчості. *Висновки.* Розгляд режисерської творчості крізь призму життєпису митця показав, що елементи біографізму у екранному творі тісно пов'язані зі світоглядними засадами митця, особливостями світосприйняття і здатністю унікального світовідтворення через оригінальну оповідь, сюжетну основу, композицію, виразні засоби, самобутніх персонажів.

Ключові слова: візуальна культура, рефлексія, автор-режисер, кінематограф, національна ідентифікація, художник, графіка, Олександр Довженко.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Підсилення авторського начала у творах, що визначають магістральний розвиток сучасної художньої культури, обумовлює підвищену зацікавленість як пересічних рецепієнтів, так і дослідників не лише у вивченні життєпису митців, а й студіюванні проблеми відображення певних біографічних мотивів, елементів, деталей у творах, зокрібно, авторських фільмах. При цьому «реконструкція приватного життя, внутрішнього світу через біографію митця стає засобом пізнання часу та суспільства» (Микуланинець,

2022, с. 69). Дослідники мистецьких життєписів й, зокрема, і явища біографізму в художньо-мистецькій сфері керуються вивченням численних відомих і маловідомих фактів, хронікально-документальних джерел і прагнуть зануритись як в особливості життєпису, так і у внутрішній світ певних відомих персоналій. Особливий інтерес, на наше переконання, представляє студіювання феномену біографізму в творчості кінорежисерів, талант яких потужно розкрився на перехресті екранного, сценічного, музичного й образотворчого мистецтв.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Л. Микуланинець у праці «Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті» зазначає, що життєпис, або ж біографія, є «найдавнішим жанром, який відтворює хронотоп побутування індивідуума, розкриває його досягнення в матеріальній, духовній сферах, рефлексує над душевними переживаннями, архівує цивілізаційне знання» (Микуланинець, 2022, с. 60). Тоді як Т. Рева у статті «Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності» вказує, що «незважаючи на наявність праць, присвячених біографізму, більшість з них написана в контексті герменевтики та літературознавства» (Рева, 2025, с. 65). Т. Кохан, розмірковуючи про життєпис творчих особистостей, зауважує, що «поняття “автобіографія” фіксує певний літературний жанр, завдання якого полягає в описі власного життя і розкритті процесу формування внутрішнього світу людини на підґрунті зовнішніх подій та обставин». Дослідник додає, що «автобіографія дозволяє систематизувати основні етапи життя людини й виокремити найголовніші та найпоказовіші з них» (Кохан, 2017, с. 212). О. Ільїна у контексті розмислів про мистецький життєпис, зазначає, що автобіографічність у художніх текстах може виявлятися по-різному: може мати місце збіг характеристик персонажа та реальних людей; вони можуть мати спільні риси зовнішності; представлення певної ситуації з життя автора чи його близьких (Ільїна, 2023, с. 113). У літературознавчому словнику-довіднику концепт «біографізм» визначається як комплекс літературознавчих понять, що мають відношення до життєвого шляху письменника та його творчості, включає біографію (життєпис), автобіографію (життєпис, що належить самому автору), біобібліографію (поєднання біографії з бібліографією творів митця) (Словник..., 2007).

Корисним вважаємо те, що польське видання «Słownik literatury polskiej XX wieku» (Czermńska 1992, с. 52) репрезентує та розкриває сутність мемуарів, автобіографії, спогадів, щоденника як основних жанрових різновидів автобіографічних форм. У монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» О. Оніщенко, досліджує проблему біографізму в гуманітарному просторі Європи і вказує на її досить тривалу історію, яка «бере свій початок від античної філософії і, зокре-

ма, від відомого трактату Діогена “Про життя, вчення і вислови видатних філософів” і “Паралельних життєписів” Плутарха». Дослідниця переконана, що наступний етап вирішення означеної проблеми ототожнюється з добою Відродження і передусім зі славнозвісною працею Жд. Вазарі «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих». Авторка відзначає, що в умовах XVIII століття розвідки на теренах біографічної проблематики здійснював Дж. Босвел («Життя Самюеля Джонсона»), а на початку XIX ст. – Емерсон і Карлейл розробили концепцію «універсального біографізму». Крім того, О. Оніщенко зосереджує увагу на тому факті, що в середині XIX століття в теоретичний ужиток входить визначення «біографічний метод», пов'язаний з науковою спадщиною Ш. Сент-Бьова (Оніщенко, 2011, с. 77-78).

Слід додати, що інтерес до проблеми біографізму у творчості виявляли також Р. Барт, А. Моруа, І. Тен, М. Фуко. Дослідник В. Менжулін у статті «Структуралізм, “смерть автора” і біографізм» пише, що з «ідеєю про “смерть автора” була щільно ув'язана пропозиція Барта відкинути героя біографії на користь “біографіми”, тобто випадкового набору біографічних уламків» (Менжулін, 2010, с. 13). Дослідник артикулює думку про те, що «вигадування Бартом неологізму біографізма не було необхідним, оскільки в XVIII ст. в Англії та Франції вже існував біографічний субжанр, який передбачав безсистемне збирання найрізноманітніших анекдотів із життя того чи того індивіда і мав спеціальну назву – біографіана. Однак, підкріплена таким виразним лозунгом, як «смерть автора», і таким впливовим союзником, як Фуко, подібна настанова набувала нової (а у випадку із біографіями філософів – ледь не руйнівної) сили» (Менжулін, 2010, с. 13).

Ми проаналізували низку досліджень, присвячених біографізму в літературі та мистецтві і з'ясували недостатність вивчення цієї проблеми на теренах екранних мистецтв. Зробимо спробу презентувати власні міркування щодо проявів біографізму в у творчості режисерів – представників авторського кіно. Отож *мета статті* – виявити ознаки біографізму в авторській творчості вітчизняних та зарубіжних кінорежисерів й визначити оригінальні прийоми відтворення біографічних мотивів, елементів в їх фільмах.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи особливості авторського кінематографа, ми може-

мо вивчати постать режисера-автора як суб'єкта пізнання світу та оповідача, як творця екранного тексту, як суб'єкта творчості, здатного до самоаналізу. Оцінюючи специфічний характер сприйняття фільму рецепієнтом, можемо виявити ознаки біографізму в творчості одного з фундаторів української моделі авторського кіно – Олександра Довженка. На наше переконання, в авторській творчості завжди є свої лейтмотиви, за допомогою яких митець намагається встановити єдність творчої біографії, зробити відчутним наявність цілого в кожному окремому творі. Наші розмисли доповнює і відома, насичена глибокими філософськими роздумами про долю народу й України автобіографічна література митця («Автобіографія», «Щоденникові записи», «Зачарована Десна»), яка «дає можливість дослідникам подивитись на творчість Довженка в різних видах мистецтва його оком, крізь призму самопізнання автора» (Пашкова, 1994, с. 18). У цьому контексті слід звернути увагу на те, що по суті, щоденник передбачає поглиблений інтерес до духовного світу людини, певний ступінь її відвертості, орієнтацію на особистий життєвий досвід автора, автобіографічність. На наше переконання, для автора щоденника саме особисте «Я», його душевний стан стають предметом самоспостереження та самоаналізу. Наголосимо, що завдяки автобіографізму щоденники відрізняються підвищеним ступенем авторської рефлексії, хоч можуть отримувати й додатковий заряд з боку автора, його творчої енергії та ніби притягувати до себе елементи вимислу. Водночас вважаємо доцільним навести думку В. Скуратівського, який вважає, що щоденник О. Довженка, «усний епос монологів, реплік <...> вражає своїм лютим, до останнього полемічного градусу! – несприйняттям світу, який йому випав» (Скуратівський, 2017, с. 163). С. Тримбач у монографії «Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації» вказував, що щоденникові записи перетворилися «для Довженка на форму щоденної роботи зі словом. Саме щоденник стає для Довженка – у часи потрясінь й опали з боку державних чиновників і багатьох представників радянської інтелігенції головним “знімальним майданчиком”. Саме тут “знімаються”, “фотографуються” і стверджуються його найсокровенніші мислеобрази й мислєдїяння» (Тримбач, 2013, с. 245-246).

Якщо ми звернемось до фільму «Арсенал», то зможемо підтвердити відомий факт достовірного й ретельного відображення майстром трагічних по-

дій, які мали місце в його особистому житті. Адже в «кінострічці було відтворене повстання проти Центральної ради, яку О. Довженко сам же й захищав у 1917–1918 роках. Ця концесія, як видно із записів в його “Автобіографії”, завдала йому “великого болю”». Однак О. Довженко показав «красномовними експресіоністичними засобами красу й силу української людини, що невмируще стоїть в осередді самої смерті» (Антологія, 2007, с. 16).

У фільмі «Арсенал» глядач ще не відчує трагізму долі й того болісного невдоволення життєвими реаліями, у яких вимушено опинився митець (як от у кінострічці «Мічурін»), проте глибинність особистісних переживань, візуалізована майстром у художньо-образній структурі кінотвору, дає підстави констатувати наявність в авторській екранній творчості О. Довженка елементів сповідальності. Таке явище в художній творчості, без сумніву, має безпосередній зв'язок з особистим життям автора-режисера, його духовним станом у «своєму вкрай песимістичному відноколі» (Скуратівський, 2017, с. 163). Можемо припустити, що кожний фільм є певною мірою сповіддю, оскільки в нього режисер вкладає себе, свої думки, почуття, уподобання. Водночас сповідальною не може бути кінострічка, яку створив режисер безпристрасно, абстрактно. Так, приміром, не уникнула щирого егоїстичного бажання специфічної сповіді у своїх фільмах і Кіра Муратова. Режисерка максимально дистанціювалась і спостерігала за всіма своїми героями. Вона дивилась на своїх героїв з однакової відстані й змушувала глядача зробити свій вибір. К. Муратова свідомо відвертала увагу публіки від співчуття. В її ранніх фільмах героїні намагаються знайти себе, самоідентифікуватись у ворожому їм світі, а тому й ставлять як собі, так і оточенню численні риторичні запитання. В кінокартинах 1980–1990-х років і пізніших персонажі репрезентують риси авторки і водночас старанно приховують їх.

Ми дозволимо собі поєднати думки про творчість О. Довженка (який на схилі життя писав сумні сповідальні рядки: «Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію <...>. Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитися <...>» (Довженко, 1994, с. 86)) з роздумами кінематографістів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Зазначимо, що сповідальне начало творчості

можемо відшукати й у фільмах Юрія Ілленка – одного з найбільш послідовних представників української моделі авторського кіно. Специфіка авторського кінематографа дає змогу авторові-режисеру досліджувати дійсність і відображати її нетипово (а іноді й епатажно). Він виражає свою особистість і може перебувати в іншій, відмінній від публіки, системі координат, тобто поза межами кадру. Однак дозволимо собі зазначити, що присутність автора-режисера завжди відчутна у створеному ним кінофільмі, адже з особистістю автора пов'язана відмінна риса художньої творчості – суб'єктивність.

Певною мірою автобіографічним у кінодоробку Ю. Ілленка є фільм «Мрії і жити». В 1970-х роках, художника охопила духовна й творча криза, і кінорежисер спробував перебороти цей стан, обравши його темою своєї стрічки. Фільм був задуманий постановником як сповідь перед своїм глядачем. На жаль, ця кінострічка не була оцінена належним чином ані критикою, ані публікою. Розвиваючи міркування щодо біографізму та самоаналізу в авторській кінотворчості, наведемо думку О. Оніщенко. Дослідниця вбачає відмінність між вказаними поняттями, яка полягає в «коментуванні самою людиною фактів свого життя, що, вочевидь, є надзвичайно складним і з психічної, і з моральної позиції, а отже, самоаналіз є привілеєм виняткових особистостей» (Оніщенко, 2011, с. 170).

Відзначимо, що знання деяких біографічних подробиць постановника справді допомагає «розібратись у примхливих хитросплетіннях сюжету» (Довженко, 1984, с. 16), однак не допускає в реальність його повноцінного існування. У фільмі «Мрії і жити» Ю. Ілленко представив суб'єктивний образ реальності, яка базувалась на певних складних психологічних комплексах, часом досить прозаїчних проблемах. Водночас «творчий портрет автора домальовує індивідуальна біографія, соціальне, політичне, культурне життя країни» (Чміль, 2003, с. 243). Зазначимо, що Ю. Ілленко, як кінематографічний автор, зазвичай не виявляв прямого інтересу до індивідуальної людської психології, оскільки його творчі пошуки завжди були зосереджені на відтворенні тісного тандему історії і людини, яка могла виступати або жертвою, або вершителем історії.

Фільм Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» деякі кінокритики називали автопортретом кіномайстра, адже одним з лейтмотивів є «символ приниження – голий Мазепа, який мчить

верхи, прив'язаний до коня, однак герой картини не є жертвою» (Шевчук, 2005, с. 59). На думку Ю. Шевчука, в цьому символі було закладено подвійну суть і передусім возвеличення вільної людини. Дослідник переконаний, що образ прив'язаного вершника, який мчить через хащі, слід трактувати «як символ постійної небезпеки, кари за те, що живеш вільним, не хочеш коритись обставинам» (Шевчук, 2005, с. 59).

Творче життя митця і справді було сповнене принижень. Забороняли до показу й клали на сумнозвісну «полицю» його стрічки «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала». Вихід на екрани фільму «Білий птах з чорною ознакою» припав на час, коли «злам в історичній долі всієї течії українського поетичного кіно – зазначав С. Безклубенко, – стався саме на “Білому птасі...”», підбитому зненацька на злеті». Дослідник з прикрістю зауважував, що «хоч гордий і прекрасний птах усупереч усьому піднявся в незнані для українського кіномистецтва з часів О. П. Довженка висоти, він там якось ніби розтанув, щез, принаймні з обрії української культури зник на довгий час, наче й справді відлетів у вирій» (Безклубенко, 1995, с. 73). Приниженням режисера було й відлучення його від професії та загалом кінопроцесу в 1990-х роках. «Режисер мав би знімати – а не дають! – пише С. Марченко. – Режисер – особлива професія, це передусім енергія, атомний реактор, завжди заряджений на всі сто. І якщо його зупинити, пролонгувати, він може закипіти, вибухнути, згоріти» (Марченко, 2011, с. 243). На цікавий факт вказував в одному з інтерв'ю і сам Ю. Ілленко: «Це може здаватися трохи прямолінійним, однак у мене в московській школі було прізвисько “Мазепа”» (Нестор-Науменко, 2008, с. 17).

Ми називаємо кінострічку «Молитва за гетьмана Мазепу» (з певним ризиком) автопортретом режисера. Пропонуємо дослухатись до такої критичної думки: «Чи можна вважати цей фільм автопортретом? Якоюсь мірою так, якщо не знати нічого про Мазепу або знати про нього зі шкільного підручника радянських часів та поеми “Полтава”. Україна аж на десятому році незалежності спромоглася звернутися до цієї постаті в кіно. Сам факт звернення до Мазепи, якого за вказівкою Петра було піддано анафемі, – це вже вчинок», – пише Л. Брюховецька в монографії «Кіносвіт Юрія Ілленка» (Брюховецька, 2006, с. 50).

Біографізм у кінодоробку художника може проявлятися не тільки у висвітленні якихось певних фактів власного життя. Це може бути умовна «присутність» автора-оповідача або ж особливе ставлення до героїв. Слушним є твердження, що в мистецькому творі відображається «сам митець, його уявлення про світ, асоціативно-образне мислення, емоційність, особиста доля, темперамент» (Довженко, 1984, с. 98). Мілош Форман – чеський і американський режисер – у книзі «Turnaround» згадував, що, знімаючи у фільмі сцену, що перегукується з власним життям, художник завжди має шанс зробити її більш правдоподібною, змусити її звучати глибше. Майстер вказував, що ніколи не знімав суто автобіографічні фільми, проте в усіх його картинах «багато прямих і непрямих асоціацій з різними темними подіями» його життя. Режисер говорить, що у кінострічці «Вальмон» «є сцена, в якій герой намагається справити враження на жінку, до якої залицяється, і стрибає в озеро». Він вдає, що тоне, але це не спрацьовує і жінка йде. Герой повертається до своєї кімнати, весь промоклий, смішний, вкритий ряскою, і стикається з іншою жінкою, імовірно, найголовнішою в його житті. Цей епізод слід розглядати як далекий відгомін невдалого залицання майбутнього митця до «Марти Ф»» (Forman, 1994, с. 116).

Елементи біографізму віднайдемо й у творчості метра італійської моделі авторського кіно Федеріко Фелліні, який, завжди йде на ризикване ототожнення себе з персонажем і спостерігає, як створений ним герой оживає. Кіноавтор не втрачає до нього інтересу, навіть у тому разі, коли вигаданий персонаж змушує його страждати й мучитися (Kezich, 2006). У стрічках майстра «майже завжди наявна трагічна колізія матеріального і духовного начала» (Мусієнко, 2009, с. 148). Автор-творець допомагає нам розібратися і в авторі-людині. Зазначимо, що більшість сюжетів, тем, мотивів кінострічок Федеріко Фелліні незмінно автобіографічні. Вкажемо, що навіть будь-яка нібито імпровізація у розробці сценарію або ж під час роботи на знімальному майданчику насправді є плодом життєвих спостережень режисера, які «очікують своєї черги в надрах його пам'яті» (Kezich, 2006, с. 36). Так, приміром, у фільмі «Вогні вар'єте» факти із життя майстра перетворились на спомини й були обережно долучені до кінематографічної оповіді. Фільм «Білий шейх» цілком базувався на своєрідному життє-

вому досвіді Ф. Фелліні. Режисер досить добре знав «примарний світ, де створювались комікси» (Kezich, 2006, с. 66). У цьому художньому світі певний час і перебував майбутній режисер, малюючи карикатури, працюючи художником у газетах і журналах, який опосередковано нагадував кінематографічні або ж циркові лаштунки.

Оповідь наступного фільму «Матусині синки» майстер знову вибудовує на матеріалі власних спогадів. Він спирається на власну автобіографію. Нагадаємо, що ранній період життя Ф. Фелліні плив серед молодих, забезпечених родичами ледарів, які й опинились у центрі авторської оповіді. В обох вказаних фільмах режисер фіксує ретельно добуті з пам'яті перші авантюрні події свого життя, які на момент фільмування стрічок набули статусу спогадів. Поступово Ф. Фелліні набирає силу автора-режисера, набуває впевненості в собі, усвідомлює можливість перейти від фактів автобіографії до художнього втілення своїх спогадів, а потім своїх почуттів. Він вдається до засобів художнього вираження, які йому близькі, які він добре знає і любить. Очевидним є факт, що режисер активно населяє свої фільми персонажами з його дитинства, юності, молодості. Це дає режисерові-автору можливість максимально розкривати потаємні глибини своєї особистості через головних героїв, як-то, приміром, дрібний злодій Аугусто в кінокартині «Шахрайство», який заради наживи перетворив щоденний обман злиденних у просту бездумну буденність.

Кінострічка «Дорога» також стала ще однією сходинкою майстра в розкритті його справжньої чи то вигаданої біографії, зануреної в атмосферу 1940-х років. Вкажемо, що імена головних персонажів (Джельсоміна й Дзампано) начебто навмисне запозичені з популярних на той час гумористичних видань. Режисер навмисне вводить мотив чорно-білих смуг на блазнівському костюмі Джельсоміни. Це є спогад або ж нездійсненна мрія про втечу юного Федеріко з мандрівним цирком і піклування про велику зебру. Автор-режисер використовує улюблених персонажів, щоб обережно розкрити «той особистий внутрішній зв'язок із зовнішнім світом, який він намагався встановити, спочатку розповідаючи, а згодом сповідаючись» (Kezich, 2006, с. 55). У фільмі «Дорога» чітко проглядаються щирі намагання режисера в такий спосіб накопичити й розширити свій ідейний багаж, який дає змогу у наступному фільмі «Ночі Кабірії» досяг-

нути гармонії між «внутрішньою автобіографією і символами» (Kezich, 2006, с. 56).

Фільм Ф. Фелліні «Солодке життя» начебто й не має прямих натяків на біографію митця, якого Bernard Enrico у праці «Fellini-Pasolini Le ragioni del suo» назвав беззаперечним «автором», а не «постановником», увесь твір якого підкорений стилю майстра й нікого іншого – ні оператора, ні акторів, ні сценаристів (Bernard, 2022, с. 74). Якось і сам майстер відверто зізнався: «Від анекдоту, від автобіографії в моїх фільмах немає нічого. Одне я знаю: мене тягне розповідати» (Fellini, 2015). Таким чином біографізм може виявлятися у творі латентно, тобто виражатися імпліцитно, іноді навіть сам автор уперто не визнає автобіографічності свого твору. В одному з інтерв'ю Марчелло Матростянні зізнався, що в кінострічці «Солодке життя» насправді зображав Ф. Фелліні, проте сам режисер змушував вірити актора в те, що він саме такий і акторові здається, що він діє за своїм власним переконанням (Biagi, 1996).

Відзначимо, що деякі інші фільми Ф. Фелліні також містять цікаві факти з його біографії. Так, приміром, у документальній стрічці «Щоденник режисера» автор у властивій йому манері «багатошарової» оповіді розкрив таємниці творчої лабораторії – від формування режисерського задуму до його складної поетапної реалізації. Ф. Фелліні торкався у своїй оповіді спогадів про вже створений екранний продукт («Ночі Кабірії»), а також говорив про майбутній фільм, який лише зароджується на рівні розмислів щодо ідеї («Сатирикон»). У кінокартині «Рим Фелліні» режисер презентує власні споми-ни, читацькі та глядацькі враження, переживання і фантазії. Сам автор-режисер постає в образі дещо розгубленого провінційного юнака і намагається калейдоскопічно (вдаючись до навмисної документальності) візуалізувати те, у який спосіб Рим вплинув на формування вишуканого світогляду майбутнього кіномайстра. У фільмі «Інтерв'ю» кіноавтор нібито відповідає на каверзні запитання японських журналістів. У цьому фільмі Фелліні зібрав своїх улюблених акторів (і передовсім Марчелло Матростянні), доручив їм виконувати ролі самих себе й у такий спосіб екранізував свою біографію, включивши цитати з власних кіноробіт.

Польська дослідниця І. Чермінська вважає, що біографізм може бути виражений у творі через «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» (Czermanska, 1992, с. 19).

А крім того, на переконання М. Антоніоні, вирішальний момент у кінотворенні настає тоді, коли режисер-автор «звертається за підказкою до того, що його оточує, щоб фільм став більш спонтанним, особистісним і навіть автобіографічним у найширшому значенні цього поняття» (Chatman, 2004, с. 108). У кінострічці Ф. Фелліні «Солодке життя» очевидним є той факт, що «визначний та іронічний фільм став символом мудрого заперечення, бо висловив розгубленість творця-художника у своєму перевантаженому, перенасиченому світі, де є все, крім <...> ідей. Адже виразний смак гіркоти солодкого життя розлитий у всьому художньому просторі картини не з позиції автора-судді, а з точки зору автора-учасника» (Kezich, 2004, с. 66).

Наближеність і фокусування помислів, вчинків, почуттів героя фільму «Вісім з половиною» Гвідо Ансельмі (який виступає своєрідним alter ego Ф. Фелліні й «свідомий банальності, нецікавості будь-якого знятого фільму» (Огаркова, 2000, с. 81) до поглядів самого автора твору очевидна. Адже фактично режисер робить героєм фільму себе. Він вибудовує оповідь-сповідь схожою на чорно-білий запис в особистому щоденнику, відкритому для всіх шанувальників. М. Коцюбинська зазначає, що «перед очима постає своєрідний автопортрет або портрет автора, який ми малюємо самі на основі реального не запрограмованого заздалегідь матеріалу, ми бачимо перед собою живе обличчя. Тут немає фальшу, лестоців, прикрашання – людина постає своїм еством, своєю справжньою особистістю» (Коцюбинська, 2001, с. 61). Цікаво, що, скажімо, Жан-Люк Годар ніколи не фільмує стрічки про творче безсилля в душі «Восьми з половиною». Митцеві досить побаченої в журналі фотографії, уривка прочитаної десь фрази, чужого кінокадру, музичної мелодії, соціологічного опитування, щоб звести складну кінематографічну конструкцію своїх авторських творів.

У наступних студіях авторка статті намагатиметься розгорнути дослідницькі межі, охопивши постаті інших кіноавторів, кінематограф яких тісно пов'язаний із життєписом, а біографічні компоненти чітко проглядаються у творчості. Метою таких студій є прагнення до фундування концепції феномену біографізму в авторській екранній творчості як впорядкування режисером-автором ключових подій життєпису, базованих на зовнішніх факторах і візуалізації процесу розбудови власно-

го світогляду, духовного світу, спроектованого на героїв екранного твору.

Висновки. У статті проаналізовано елементи біографізму в авторській екранній творчості. При цьому в окресленні елементів біографізму в фільмах кіноавторів виявлено сюжетно-подієвий зв'язок між біографією художників і героями; показано ситуації та мотиви, повторюваність яких є свідченням прямого чи опосередкованого зв'язку з режисером або обставинами його життя; обґрунтовано відображення естетичних і морально-етичних ознак митця у візуальних характеристиках персонажів та його особистісних рис (фізичних, психологічних, етичних, душевних) у характерах екранних персонажів; виявлено прямий або символічний зв'язок з особистістю (життям) автора, що набуває форми художньо-сміслової закономірності; уточнено прогностичну функцію біографізму в авторському кінематографі, що передбачає проєктування автором своїх думок, почуттів, переживань на події у фільмах та їх героїв. Крім того, в статті було виявлено сумісні й несхожі біографічні ознаки кіноавтора як реальної особистості із зображеним образом кіногероя. З'ясовано, що біографізм у кінотворі базується на своєрідності самореалізації режисера-автора, що демонструє рідкісне уміння завбачувати деякі події свого життєпису. Доведено, що ознаки біографізму в авторському фільмі можуть виражатися за допомогою регенерації митцем певних подій із свого життєпису, а також демонструватись через рандомний збіг із зовнішністю героїв, схожих портретно на кіноавтора; відтворюватись як авторські імпровізації, фантазії, мрії, сновидіння, марення; змальовуватись як своєрідне ставлення до протагоністів, на яких автор-режисер скеровує свої думки, емоції, чуття, пристрасті.

Джерела та література

- Bernard, Enrico (2022). Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore. URL: <https://surl.li/lkmfdq> (дата звернення 23.08.2025).
- Безклубенко, С. Д. (1995). *Кіномистецтво та політика*. Київ: Альтпрес. 166 с.
- Biagi, Enzo (1996). *La bella vita : Marcello Mastroianni racconta*. Roma, Milano. URL: <https://surl.li/adceja> (дата звернення 26.08.2025).
- Біографізм. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: «Академія», 2007. 751 с.
- Брюховецька, Л. (2006). *Кіносвіт Юрія Іллєнка*. Київ: Задруга. 288 с.
- Chatman, Seymour (2004). *Michelangelo Antonioni: The Investigation*. Taschen. 192 p.
- Чміль Г. (2003). Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К. Вип. 3. С. 341-349.
- Czerminska, M. Autobiograficzne formy. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1992. P. 49-54.
- Довженко, О. П. Твори: в 5 т. Т. 4. Київ: Дніпро, 1984. 351 с.
- Довженко, О. П. *Господи, пошли мені сили*: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / упор., вступ. ст. та прим. Р. Корогодського. Харків: Фоліо, 1994. 655 с.
- Ільїна, О. В. Автобіографізм як особливість ідіостилі Ю. М. Мушкетика. *Нова філологія*: Зб. наук. праць, 2023, № 89. С.111-116.
- Forman, Miloš (1994). *Turnaround : a memoir*. New York : Villard Books. 295p .
- Fellini, Federico (2015). *Fare un film*. URL: <https://surl.li/tvetng> (дата звернення 06.09.2025).
- Kezich Tullio (2006). Federico Fellini. New York. Faber and Faber. 376 p.
- Кохан, Т. (2017) *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття*. Київ: Інститут культурології НАМУ. 304 с.
- Коцюбинська, М. (2001). «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 300 с.
- Марченко, С. (2011). Юрій Іллєнко – працелюб українського кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 9. С. 236-243.
- Менжулін, В. (2010) Структуралізм, «смерть автора» і біографізм. *Магістеріум. Історико-філософські студії*, № 39. С. 12-19.
- Микуланинець, Л. М. (2022) Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 42. С. 66-70.
- Мусієнко, О. (2009). Кінематограф Фелліні: Парадигма природи і культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 4-5. С. 182-200.
- Нестор-Науменко, Н. (2008). Юрій Іллєнко: Я «чорна скринька» українського кіно. *Кіно-Teatr*, № 6(84). С. 14-18.
- Огаркова, Т. Враження неофіта, або Одиссея смислами 8 ½. *Світова кінокласика*: зб. ст. Київ: Видавничий дім «KM Academia», 2000. С. 81-86.
- Онiщенко, О. І. (2011). Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Вайльд, Т. Манн,

- А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ. 272 с.
- Пашкова, О. (2009). Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Вип. 4-5. С. 140-156.
- Рева, Т. С. (2025). Біографізм у театральному мистецтві України 2022–2025 років як засіб репрезентації національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал, № 2. С. 64-69.
- Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есеї / упоряд. Ю. Лавріненко*. Київ: Смолоскип, 2007. 976 с.
- Скурятівський, В. (2017). З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». *Кінематографічні студії*. Вип. 8. Київ: Кіно-Театр; АРТ КНИГА. 184 с.
- Тримбач, С. В. (2013). Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації. *Архіви України*, № 1. С. 239-246.
- Чміль Г. (2003). Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К. Вип. 3. С. 341-349.
- Шевчук, Ю. (2005). «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді. *Кіно-Театр*, № 1. С. 59-62.
- Dovzhenko, O. P. (1994). Hospody, poshly meni syly [Lord, send me strength]. *Diary, film stories, stories, folklore records, letters, documents*. / red., vstup. stat. ta prymitky R. Korohodskoho. Kharkiv: Folio. 655 s. [in Ukrainian]
- Fellini, F. (2015). Fare un film [Making a movie]. Retrieved from: <https://surl.li/tvetng> [in Italian]
- Forman, M. (1994). Turnaround : a memoir. New York : Villard Books. 295 s. [in English]
- Ilyina, O. V. (2023). Avtobiohrafizm yak osoblyvist idiostyliu Yu. M. Mushketyka [Autobiography as a feature of the idiostyle of Yu. M. Mushketyk]. *Nova filolohiia: Zbirnyk nauk. Prats*, Nr 9. S. 111-116. [in Ukrainian]
- Kezich, T. (2006). Federico Fellini. New York. Faber and Faber. 276 p. [in English]
- Kokhan, T. (2017). Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia [Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century]. Kyiv: Instytut kulturolohiï NAMU. 304 s. [in Ukrainian]
- Kotsiubynska, M. (2001). «Zafiksovane i netlinne»: Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist [«Fixed and Immortal»: Reflections on Epistolary Creativity]. Kyiv: DUKH I LITERA. 300 s. [in Ukrainian]
- Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – pratseliub ukrainskoho kino [Yurii Illenko – a hard worker of Ukrainian cinema]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*: zb. nauk. prats. Kyiv. Nr 9, S.236-243. [in Ukrainian]
- Menzhulin, V. (2010). Strukturalizm, «smert avtora» i biohrafizm [Structuralism, «the author's death» and biographicalism]. *Magisterium. Historical and philosophical studies*, Nr 39. S. 12-19. [in Ukrainian]
- Mykulanyets, L. (2022). Biohrafia myttsia: vid osobystisnotvorchoho dosvidu do sotsiokulturnoi pamiaty [Artist's Biography: from Individual and Creative Experience to Sociocultural Memory]. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., Nr 42. S. 66-70.
- Musienko, O. (2009). Kinematohraf Fellini: Paradyhma pryrody i kultury [Fellini's Cinema: Paradigm of Nature and Culture]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theater, Cinema and Television University*: zb. nauk. Prats, Nr 4-5. S. 182-200. [in Ukrainian]
- Nestor-Naumenko, N. (2008). Yurii Illienko: Ya «chorna skrynka» ukrainskoho kino [Yurii Illenko: I am the «black box» of Ukrainian cinema]. *Kino-Teatr*, Nr 6 (84). S. 14-18. [in Ukrainian]
- Ogarkova, T. (2000). Vrazhennia neofita, abo Odiseia smyslami 8 ½ [Impressions of a neophyte, or Odyssey of Senses 8 ½]. *World Cinema Classics: Collection of Articles*. Kyiv: Vydavnychy dim «KM Academia». S. 81-86. [in Ukrainian]
- Onishchenko, O. I. (2011). Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uaild, T Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih) [Writers as Researchers: Dovzhenko, O. P. (1984). Tvory: v 5 t. [Works: in 5 volumes]. Vol. 4. Kyiv: Dnipro. 351 s. [in Ukrainian]

Reference

- Bernard, E. (2022). Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore [Fellini-Pasolini Causes of the Heart]. Retrieved from: <https://surl.li/lkmfdq> [in Italian]
- Bezklubenko, S. D. (1995). Kinomystetstvo ta polityka [Cinema and politics]. Kyiv: Altpres. 166 s. [in Ukrainian]
- Biagi, E. (1996). La bella vita : Marcello Mastroianni racconta [The Good Life: Marcello Mastroianni tells the story]. Roma, Milano. Retrieved from: <https://surl.li/adceja> [in Italian]
- Biohrafizm (2007). [Biographism]. *Literary dictionary-reference book*. Kyiv: Akademiia, 751s. [in Ukrainian]
- Bryukhovetska, L. (2006). Kinosvit Yurii Illienka [Cinema World of Yurii Illenko], Kyiv: Zadruha. 288 s. [in Ukrainian]
- Chatman, S. (2004). *Michelangelo Antonioni: The Investigation*. Taschen. 192 p. [in English]
- Chmil, G. (2003). Avtorske kino Kiri Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. *Art history of Ukraine: collection of articles*. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., Nr 3. S. 341-349. [in Ukrainian]
- Czerminka, M. (1992). Autobiograficzne formy [Autobiographical forms]. *Dictionary of Polish Literature of the 20th Century*. Wroclaw–Warscawa–Krakow. S.49-54. [in Polish]
- Dovzhenko, O. P. (1984). Tvory: v 5 t. [Works: in 5 volumes]. Vol. 4. Kyiv: Dnipro. 351 s. [in Ukrainian]

- The Potential of Theoretical Ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)]. In-t kulturolohii NAMU. 272 s. [in Ukrainian]
- Pashkova, O. (2009). Kinoobraznist O. Dovzhenka v konteksti avanhardnykh tekhii mystetstva 20-kh rokiv [Cinematicity of O. Dovzhenko in the context of avant-garde art trends of the 1920s]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University Theatre, Cinema and Television University: Collection of Scientific Works*, Nr 4-5. S. 140-156. [in Ukrainian]
- Reva, T. S. (2025). Biohrafizm u teatralnomu mystetstvi Ukrainy 2022–2025 rokiv yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti [Biographism in the theatrical art of Ukraine 2022–2025 as a means of representing national identity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*, Nr 2. S. 64-69. [in Ukrainian]
- Rozstriliane vidrozhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia – proza – drama – eseï, (2007). [Shot Revival: Anthology 1917–1933: Poetry – Prose – Drama – Essays]. uporiad. Yu. Lavrinenko. Kyiv: Smoloskyp. 976 s. [in Ukrainian]
- Skurativskiy, V. Z. (2017). Z kinozhnavchoho zapysnyka: Statti v zhurnali «Kino-Teatr» [From a film scholar's notebook: Articles in the magazine «Kino-Teatr»]. *Cinematographic studios*. Issue 8. Kyiv: «Kino-Teatr»; ART BOOK. 182 s. [in Ukrainian]
- Shevchuk, Yu. (2005). «Molytva za hetmana Mazepu» v Harvardi [«Prayer for Hetman Mazepa» at Harvard]. *Kino-Teatr*, Nr 1. S. 59-62. [in Ukrainian]
- Trymbach, S. V. (2013). Shchodennyk Oleksandra Dovzhenka: kryzy identyfikatsii [Diary of Oleksandr Dovzhenko: crises of identification]. *Archives of Ukraine*, Nr 1. S. 239-246 [in Ukrainian]

Halyna Pogrebniak

Conceptualization of biography in the screen and stage creativity of the author-director

Abstract. The purpose of the article is to consider the biographies and works of famous directors, to identify signs of biographicalism in their screen works and to outline the ways of its manifestation in authorial films. **The research methodology** is based on the use of a comprehensive approach using such methods as: analytical – for studying various sources related to the research problem; systemic – for a comprehensive understanding of the stated problem; biographical – for the purpose of personifying the achievements of authorial cinema; typological – for considering common artistic principles in the screen work of foreign and domestic directors-authors. **The scientific novelty** of the article is that for the first time the need to use biographical parameters to identify the resource of the author-director's reflections in the process of maximum realization in screen work is argued. **Conclusions.** An examination of the director's work through the prism of the artist's biography showed that the elements of biographicalism in the screen work are closely related to the artist's worldview, peculiarities of world perception and the ability to uniquely recreate the world through an original narrative, plot basis, composition, expressive means, and original characters.

Keywords: visual culture, reflection, author-director, cinema, national identification, artist, graphics, Oleksandr Dovzhenko.

Подано до редакції 26.09.2025

Підписано до друку 25.11.2025