

УДК 791.43.01

ORCID 0000-0003-1134-9761

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.63-71>

КІНОПРОЦЕС ЯК ПРИКЛАД КОЛЕКТИВНОЇ ТВОРЧОСТІ: ВІД ДІАЛОГІЗМУ ТА СПІЛКУВАННЯ ДО САМОВІЯВУ

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, Київ
kokhan-t@ukr.net

Кохан

Тимофей Григорьевич

кандидат искусствоведения,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, Киев
kokhan-t@ukr.net

Tymofii Kokhan

Ph.D. in Arts,
Institute for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
kokhan-t@ukr.net

Анотація. У статті, спираючись на загальні обриси проблеми творчості, яка від 70-х років ХХ ст. досить виразно представлена в українській гуманістиці, окреслено специфіку кінопроцесу, який атрибується як приклад більш складного — порівняно з театром — типу колективної творчості. Показано як згармонізована праця режисера зі сценаристом, оператором, художником, актором дозволяла виявляти потенціал сценарію та «знаходити» ті естетико-художні засоби, що впливали на якість фільму. Відтворено теоретичну позицію українських науковців, котрі в останні десятиліття значно розширили простір дослідження колективної творчості за рахунок наголосу на моральних та психологічних аспектах. Проілюстровано — на прикладі знімальної групи Марселя Карне — як у практиці європейського кінематографу формувалися творчі колективи, спільна праця яких трансформувалася у створення низки яскравих кінотворів. Наголошується на тому, що колективний тип творчості, який найвиразніше представлений у театральному та кіномистецтві, є структурним елементом проблеми «творчість», що, з одного боку, багатогаспектна, а з другого — міжнаукова, де органічно співіснують філософський, психологічний, культурологічний, естетичний, мистецтвознавчий та етичний підходи. Процес реалізації задуму фільму з урахуванням особливостей «колективного» типу творчості дозволяє кіномитцям плідно використовувати потенціал засадних принципів культурологічного аналізу, а саме: «діалогізм» та «спілкування», які — своєю чергою — стимулюють «самовияв» творчої особистості.

Ключові слова: кінематограф, кінопроцес, знімальна група, колективна творчість, діалогізм, спілкування, самовияв.

Проблема, що розглядається у статті, дозволяє розкрити сутність культурологічного знання, у просторі якого активно взаємодіють кінознавство та культурологія — складові структурні елементи сучасної гуманістики. Кінознавство, що об'єднує в собі історію, теорію кіно та художню критику, вимагає специфічного підходу до теоретичної проблематики, пов'язаної з розвитком кінематографу, оскільки, з одного боку, враховує потужні історико-культурні традиції руху різних видів мистецтва, досвід яких синтезовано в кіно, а з другого — аналізує та оцінює здобутки поточного кінопроцесу. Це, звичайно ж, відкриває можливості досліджувати кінознавчу проблематику на перехресті кількох гуманітарних наук, що формують специфіку культурологічного знання. Звідси — *актуальність* цієї статті, *мета* якої полягає в систематизації до-

свіду осмислення специфіки кінематографа, що є колективним типом творчості, та у виявленні теоретичного потенціалу означеної проблеми.

Сучасне кінознавство, як відомо, не оминає увагою проблему творчості, оскільки — після театру — кінематограф виявився другим видом мистецтва, що сформувався на засадах колективної творчості. За цього, враховуючи надзвичайно потужну виробничо-технічну складову кінематографу, колективна творчість набуває — у цьому виді мистецтва — специфічних ознак, виконуючи низку досить складних функцій.

Загальновідомо, що сучасна гуманістика визначає два типи творчості, а саме: індивідуальну та колективну. На відміну від індивідуальної, колективна творчість є досить складним і внутрішньо суперечливим феноменом, розкриття специфіки якого вимагає, по-перше, чіткого уявлення про природу творчості, загалом, а по-друге, трансформації цього уявлення на різні етапи, що супроводжують процес створення фільму.

Наріжні обриси проблеми творчості досить виразно представлені в українській гуманістиці, завдяки як дослідженням 70–90-х років ХХ століття, так і роботам, що з'явилися протягом наступних десятиліть. Широкий обсяг питань, пов'язаних з природою творчої діяльності, — творчість як об'єкт теоретичного аналізу, творча особистість у мистецтві, науці, техніці, природа геніальності, етапи творчого процесу, професіоналізація творчості, «творча» та «буттєва» біографія митця, свобода творчості в її моральному й соціально-ідеологічному аспектах, уява, фантазія, інтуїція, натхнення, катарсис, емпатія як естетико-психологічні чинники творчого процесу — наявні в напрацюваннях А. Білої, М. Гончаренка, Т. Ємельянової, І. Живоглядкової, Н. Жукової, А. Кретьова, О. Кульчицької, Г. Курінної, Л. Левчук, М. Лукашик, В. Мазепи, В. Маляко, Т. Матюх, О. Оніщенко, О. Поліщук, В. Роменця, К. Семенюк, О. Форгової, О. Хлистуна, С. Холодинської.

На нашу думку, позитивним аспектом того, що було зроблено протягом означеного періоду, виступає чітке обґрунтування наріжних напрямів дослідження заявленого обсягу проблем, а саме: психологічного, історико-філософського, культурологічного, естетичного, мистецтвознавчого, етичного.

Серед ідей, які були висунуті названими до-

слідниками, є чимало таких, що цінні або самі по собі, або в контексті дотичних проблем. У межах статті ми сфокусуємо увагу на тих, які «працюють» на з'ясування сутності колективної творчості. Зокрема, на теренах української гуманістики доволі активно обговорювалася позиція Л. Левчук, котра, не заперечуючи ані індивідуального, ані колективного типу творчості, намагалася трансформувати їх у більш, так би мовити, прикладний напрям. Так, наголошуючи на створенні художнього твору або конкретного образу в межах літератури, музики, живопису, скульптури, дослідниця оперувала визначенням «індивідуальний тип творчості», тоді як роботу в театрі, кінематографі, усіх видів виконавської діяльності зараховувала до колективного типу творчості.

Індивідуальний тип творчості Л. Левчук вважає «прямим», оскільки він «яскраво виражає одну з найважливіших рис мистецтва — його об'єктивно-суб'єктивний характер. За цього митці, що належать до такого типу, не обмежені ані у «відборі» життєвого матеріалу, ані у «відборі» тем майбутнього твору, будучи — водночас — незв'язаними з виробництвом». Що ж стосується колективного типу творчості, який вона кваліфікує як «опосередкований», у його межах митці знаходяться в децю іншому положенні: якщо письменник чи живописець мають можливість «повністю уникати часових обмежень у творчому процесі, працюючи кілька років над твором», кінематограф — це планове виробництво, коли протягом конкретного періоду треба зняти певний «метраж». Відтак, дослідниця зауважує, що така специфіка кінопроцесу «створює складні творчі умови, ставить творчу особистість, її психологію в залежність від потреб виробництва» (Левчук, 1978, с. 39–40).

Ще одним важливим чинником, завдяки якому розмежується індивідуальна та колективна творчість, виступає морально-етична сутність опосередкованого типу, а саме: залежність одного митця від іншого. У кінематографі режисер «залежить» від сценариста та якості сценарного матеріалу, а оператор, художник, актор та інші члени знімальної групи — від режисера, оскільки саме він запрошує їх на роботу. Подібна модель діє і в театрі, але з тією різницею, що, по-перше, замість сценариста виступає драматург, а по-друге — трупа театру є більш-менш постійним колективом, який від однієї постановки до іншої залишається доволі стабіль-

ним. Театральна трупа — іноді без жодних ротацій — працює роками, не маючи реальної змоги змінити конструкцію внутрішніх відносин, які — подекуди — можуть бути вкрай суперечливими. На відміну від театру, знімальна група розформовується після закінчення фільму і її учасники можуть більше не зустрітися на знімальному майданчику.

Окрім низки формальних моментів, індивідуальний та колективний типи творчості «розмежовують» і, так би мовити, концептуальні речі, оскільки для індивідуальної творчості «мистецькою лабораторією стає саме життя, під впливом його фактів, подій і явищ митець починає роботу над твором» (Левчук, 1978, с. 40). Щодо представників колективної творчості — «об'єктивна основа творчого процесу тут набуває подвійного характеру». Задля пояснення цієї тези, Л. Левчук спирається на специфіку роботи актора, для якого «не тільки навколишня дійсність, а й написана драматургом п'єса, будуть об'єктивною основою його творчості» (Левчук, 1978, с. 40).

Наразі є очевидним, що актор, зазвичай, позбавлений можливості впливати на процес створення літературної першооснови — п'єси чи кіносценарію, без яких його власна творча діяльність неможлива:

...творчість актора (як і всіх інших представників опосередкованого виду творчості) носить вторинний характер по відношенню до схеми, яку він має «одягнути» в правду думок і почуттів. Актор повинен це зробити навіть тоді, коли його власний життєвий досвід, власна життєва позиція не збігається з тим, що пропонує йому автор (Левчук, 1978, с. 41).

У контексті аналізу специфіки роботи актора, котра реалізується в межах колективної творчості, увагу привертає стаття О. Хлистун «Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення» (2019), що в ній не лише реконструйована історична традиція осмислення «уяви» як естетико-психологічного чинника творчого процесу, а й показано, що «уява конструюється із мислення й бачення людини, що одночасно або по чергово проходять через її свідомість. Особливою формою зв'язку між діяльністю уяви й реальністю є емоційний зв'язок. І це якраз та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії» (Хлистун, 2018, с. 57). На нашу думку, стаття О. Хлистун переконливо показує, що різні аспекти колективної творчості й

сьогодні перебувають у дослідницькому просторі та потребують подальшого теоретичного осмислення.

Концептуалізація проблеми «кінопроцес як приклад колективної творчості» вимагає від сучасного науковця широкого представлення «творчості» як об'єкта теоретичного аналізу, оскільки — в іншому разі — його позиція буде «сконструйована» на досить хитких засадах. Логіка аналізу й індивідуальної, і колективної творчості передбачає, зокрема, осмислення проблеми свободи творчості митця, що в структурі сучасного кінознавства — як самостійне питання — практично не розглядається. Однією з причин такої ситуації є її підпорядкування більш об'ємним теоретичним проблемам на кшталт свободи мистецтва чи свободи в мистецтві.

Якщо проблема свободи мистецтва в поступовому виокремленні історичного, духовного, соціального чи економічного вимірів — у тому чи іншому обсязі та в різній глибині осмислення — присутня у дослідницькому просторі від часів «Поетики» Аристотеля, то проблема свободи в мистецтві актуалізується лише на межі XVIII–XIX ст. Саме в цей період свого розвитку набуває романтизм, представники якого почали активно використовувати поняття «творча особистість», наголошуючи на особливому значенні митця — автора художнього твору. Саме в цей період поняття «ремісник» і «майстер», якими оперували Античність та Відродження, трансформуються у поняття «митець», що цілком логічно формує нове коло теоретичних питань. Серед них особливе місце посідає низка аспектів «свободи творчості», які є похідними від «свободи мистецтва» і «свободи у мистецтві».

На нашу думку, проблема «свободи творчості» є наріжною у логіці розвитку гуманітарного знання, оскільки вона має усі ознаки транскультурності, «схоплюючи» своїм впливом і значущістю практично всі засадничі сфери художньої діяльності. Вона, вочевидь, є і багатоаспектною проблемою, у межах якої актуалізується цілий комплекс питань, зокрема, художній пошук, експеримент, асоціативність, творча варіативність, художнє мислення та багато інших, які стосуються особистості, котра реалізує власний потенціал, професійно працюючи в конкретному виді мистецтва.

«Свобода творчості» належить до міжнау-

кових проблем, які досліджуються на перетині кількох гуманітарних наук, а саме: філософія, психологія, естетика, мистецтвознавство, етика. Зрештою, цілий блок соціально-політичних наук має усі підстави вважати означену проблему «свободою», оскільки «свобода творчості» не зможе бути переконливо окресленою поза такими константами як ідеологія, політика, «соціальне замовлення». Водночас, не можна не визнати, що кожна з названих нами наук, у просторі дослідження проблеми творчості, виконує лише певну функцію. Так, потенціал психологічного знання є найбільш доречним у процесі аналізу таких складових творчості, як особа митця, психофізіологія таланту чи геніальності, етапи створення художнього твору. Відтак, естетика й мистецтвознавство здатні найбільш адекватно відтворити процес сюжетно-тематичної орієнтації митця, жанрову приналежність створеного та естетико-художні засоби втілення творчого задуму. Вочевидь, що за з'ясування сутності проблеми «свобода творчості» вагомим значення набуває її морально-етичний вимір, у контексті якого постає низка принципових питань, зокрема, співвіднесення змісту творів конкретного митця з вимогами професійної етики.

Трансформуючи теоретичний зміст проблеми «свобода творчості» у простір кінознавчого виміру культурології, доцільно наголосити принаймні на двох важливих аспектах: по-перше, підкреслити синтетичну природу кінематографу і — відповідно — колективність творчого процесу в цьому виді мистецтва, а по-друге, чітко усвідомлювати необхідність здійснення вкрай зваженого аналізу свободи творчості в умовах колективного підходу, який опирається на «діалогізм» — потужний компонент кінематографічної творчості. Зрештою, в означеному процесі йдеться про самобутніх особистостей, котрі прагнуть реалізувати власне «Я», а це означає, що на противагу «діалогізму» ними відстоюється право на «самовияв». Принагідно зауважимо, що заявлені нами тези, достатньо гостро окреслюють проблему субординації, а — за великим рахунком — і залежності, що є неминучою у такому творчому колективі, як знімальна група. Тільки з урахуванням означених аспектів проблема свободи творчості в кінематографі буде представлена найбільш цілісно, що — звичайно ж — вимагатиме залучення досвіду й кінознавства, і психології, і професійної етики.

Отже, кінопроцес — це об'єднання під час зйомок конкретного фільму зусиль представників різних кінематографічних професій: сценариста, режисера, оператора, художника, композитора, актора, монтажера, а також низки технічних працівників. Усі вони — у конкретній сфері діяльності — є самоцінними та неповторними творчими індивідуальностями, котрі мають право не лише на свободу творчості, а й на власне розуміння і свободи, і творчості. Водночас, так як і в театрі — іншому виді мистецтва, що «побудований» на засадах колективності, — власну свободу творчості й власне її розуміння, кінематографісти змушені співвідносити з позицією режисера, за яким залишається остаточне право вибору представника конкретної кінопрофесії, що з ним він планує працювати.

Саме в контексті означеного й набуває особливої ваги феномен «діалогізму», який є одним з наріжних чинників культурологічного аналізу. Водночас, «діалогізм» — це показник тих «за» і «проти», що формуються — чи можуть сформуватися — у просторі як знімальної групи, так і протягом поступової зміни етапів реалізації кінопроцесу.

Варто зазначити, що останніми десятиліттями різні аспекти проблеми діалогізму достатньо широко висвітлюються в українській культурології. Серед низки публікацій з означеної проблеми виокремимо, наразі, позиції О. Абрамович, В. Даренського, В. Малахова, І. Слоневської, В. Федя. Також, на нашу думку, варто згадати розвідки О. Оніщенко, О. Пішака, А. Супрун, у яких йдеться про проблему спілкування, що розглядається як дотична до діалогізму, або в контексті тандему «діалогізм — спілкування».

Своєрідним підґрунтям концепцій означених авторів є напрацювання В. Малахова, котрий порівнює три поняття, а саме: спілкування, комунікацію та діалог, аргументуючи як їх синонімічність, так і «певні відмінності, істотні з точки зору морально-етичного змісту даних понять» (Малахов, 1996, с. 256). В. Малахов «розчленовує» термін «діалог» на складові частини, аби показати, що «діалог» це зустріч двох логосів, двох смислів, двох розумових позицій» (Малахов, 1996, с. 266). Зокрема, дослідник інтерпретує поняття «діалог» як складову «спілкування» або «його істотний різновид». Тому треба врахувати, що «далеко не будь-яка комунікація — передача певних повідомлень — і не будь-який діалог — зустріч різних логосів — смис-

лів — являють собою власне спілкування», яке є досить складним феноменом, що здатний демонструвати як «спілкування без слів», так і інші типи спілкування (Малахов, 1996, с. 266–267).

Увагу привертають уведені В. Малаховим у теоретичний ужиток поняття «діалогічний» та «монологічний» суб'єкти:

...діалогічний суб'єкт «чує» не тільки себе, він уходить у послідовність мислення свого партнера по спілкуванню, зважає на його підстави, його внутрішню логіку й цим радикально відрізняється від суб'єкта *монологічного*, для якого існує лише одна логіка, один смисл, один «голос» — його власний (Малахов, 1996, с. 273).

Доцільно наголосити, що задля відтворення об'єктивної ситуації, що складається у процесі формування кіногрупи й аналізу її подальшого функціонування протягом усього періоду роботи над фільмом, у край актуальним є не тільки урахування модифікацій таких форм співпраці митців, які зорієнтовані на «діалогізм», «спілкування», «комунікацію», а й звернення до типологізації творчих особистостей як «діалогічних», так і «монологічних». Вочевидь, що митці «монологічного» типу навряд чи зможуть плідно працювати у кіногрупі, де необхідно, згідно з метафоричним висловлюванням В. Малахова, «чути голоси інших».

Серед позицій інших авторів, котрі працюють над розкриттям сутності окреслених феноменів, виокремимо думку В. Даренського, яка в контексті проблеми діалогізму безпосередньо торкається специфіки європейської культури, де, наголосимо, на межі XIX–XX ст. виник кінематограф — яскравий вияв колективної творчості. Так, на думку В. Даренського, цілком доречно охарактеризувати європейську модель культури як єдність «зовнішньої відкритості» та «діалогічності», що створюють «внутрішнє діалогічне розмаїття» (Даренський, 2003, с. 201).

Коментуючи процитоване положення, С. Холодинська зазначає: «...саме воно — «внутрішнє діалогічне розмаїття» — є сутнісною ознакою європейської культурної традиції» (Холодинська, 2018, с. 196). Окрім цього, дослідниця наголошує, що від 2003 року, коли вийшла друком стаття В. Даренського «Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака

європейської культурної традиції», її тези «активно підтримали провідні українські культурологи і, так би мовити, «закріпили» в дослідницькому просторі сучасної гуманістики» (Холодинська, 2018, с. 196). На нашу думку, ідея співвіднесеності «зовнішньої відкритості» та «внутрішнього діалогічного розмаїття» європейської культурної традиції може виступати теоретико-методологічним підґрунтям як для подальшого з'ясування природи колективної творчості, так і для виявлення специфіки діалогізму в європейському кінематографі.

Реконструюючи наявні в українській культурології напрацювання щодо природи діалогізму, певних коментувань заслуговує монографія О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» (2017) і, зокрема, наголос дослідниці на зв'язку феноменів «діалогізм» та «епістолярій». Означена теоретична спроба репрезентує одну з моделей можливого поєднання діалогізму та спілкування, згідно з якою

...потенціал епістолярної спадщини дозволяє відтворити безпосередній, зафіксований у конкретному просторі й часі, процес спілкування: «автор листа — адресат». Вони — свідомо чи інтуїтивно, — обмінюючись, поперше, інформацією, по-друге, повідомляючи про поточні події чи зустрічі, фіксуючи увагу на побутовому чи соціальному зрізах власного існування — врешті решт — роблять учасниками «епістолярного діалогу» велику кількість людей, котрі виступають читачами цих листів (Оніщенко, 2017, с. 16).

На тлі аналізу епістолярію, який проводить О. Оніщенко, досить виразно окреслюється зміст, що «схоплюється» поняттям «спілкування» — дотичним до «діалогізму» й «існуючим» з ним в єдиному теоретичному просторі. Оцінюючи потенціал спілкування, О. Оніщенко зауважує:

Всебічний розгляд проблеми спілкування дозволяє виявити кілька важливих моментів, серед яких особливо виокремимо такі: 1. Спілкування як шлях до становлення діалогу та взаєморозуміння. 2. Спілкування як перехід від «я» до «ми». 3. Спілкування як «співприсутність» у житті іншого. 4. Спілкування як

морально-психологічна цінність (Оніщенко, 2017, с. 17).

Варто зазначити, що практично всі «важливі моменти» спілкування, окреслені О. Оніщенко, трансформуються у площину кінотворчості та можуть бути застосовані щодо аналізу колективної роботи знімальної групи, а саме: «спілкування — діалог» або «діалог — спілкування», — провідним може виступати і один, і другий феномени — складають фундамент взаєморозуміння професіоналів, які формують кіногрупу. Водночас, «діалогізм» — у широкому обсязі цього поняття — не повинен гальмувати процес «самовияву» митців, котрі відповідають за рівень режисерської, операторської, акторської чи композиторської роботи. За цього, не лише в кінематографі, а й у театральному мистецтві, «самовияв», з одного боку, є індивідуальним процесом, а з другого, — протягом вирішення спільних творчих завдань — набуває рис колективного, починає виступати як «загальна» творча позиція певної групи, даючи, таким чином, підстави говорити про своєрідний «колективний подразник».

Кінематограф як вияв колективної творчості, «користується» його потенціалом лише на окремих етапах творчого процесу, передусім, на рівні реалізації задуму, що формується сценаристом і — у загальних обрисах — приймається кінорежисером. На етапі пошуку засобів реалізації задуму до режисера починають «підключатися» представники інших професій, що й стимулює дію «колективного подразника». У цьому досить складному й суперечливому процесі, який значною мірою є імпрровізаційним, спілкування та діалогізм, власне, і формують той творчий колектив, що здатний продуктивно реалізувати кінопроцес як цілісне явище.

Відтак, теоретично перспективними видаються напрацювання О. Абрамович, котра зосереджує увагу на діалозі театрального режисера з глядачем. Відштовхуючись від робіт І. Бориса, Н. Донченко, М. Мельник, дослідниця визначає сучасний театр як «театр режисерський. Він... прийшов на зміну акторському, який свого часу посів місце авторського театру» (Абрамович, 2017, с. 182). До аналізу піднятої проблеми дослідниця залучає досвід «режисерського театру» Пітера Брука (рік нар. 1925) — відомого англійського режисера театру та

кіно, котрий намагався втілити у практику постановки тієї чи іншої вистави новий принцип емпатії — «humanconnection», що авторка тлумачить як «чесне і справжнє» і, вважаючи його «незмінною правдою», фіксує своєрідність творчого почерку митця.

У режисерських нотатках «Порожня сцена», на які посилається О. Абрамович, Брук досить відверто представляє й оцінює власний творчий процес: «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його порожньою сценою. Людина йде цим порожнім простором у той час, як хтось спостерігає за нею, і це все, що потрібне для сценічного акту» (Brook, 1968).

Загальновідомо, що представники різних європейських театральних шкіл завжди шукали власні шляхи «встановлення» діалогу із глядацьким залом. Найвиразнішими, наразі, є форми «діалог — імпрровізація», що приводили до активного спілкування акторів з глядачем. За цього актор — виконавець конкретної ролі — намагався «включити» глядача в імпрровізаційний діалог з героями п'єси, дія якої «розгорталася» на сцені. Як відомо, подібні новації — у сценічному варіанті — проводилися в різних європейських театрах під час постановки п'єс Ежена Іонеско (1909 — 1994) та Семюеля Беккета (1906 — 1989), сюжет яких сприяв активізації асоціативного мислення глядачів.

На нашу думку, саме в цьому напрямі експериментував і П. Брук, використовуючи як феномен простору, так і постать «спостерігача»: сукупно «простір — людина — спостерігач» і формує те, що можна назвати «емоційна площина: «сцена — глядацький зал». Сцена і події, що на ній розгортаються, використовувалися П. Бруком задля створення стимулів до активного спілкування та «емоційного діалогу» з глядачем: «...завдяки цьому діалогу акторів з публікою приховані емоції кожного глядача рухаються назвні — вони пробуджуються» (Абрамович, 2017, с. 185).

Певним підтвердженням тез щодо природи колективної творчості, представлених на сторінках нашої статті, є кінематографічний досвід Марселя Карне (1909–1996) — видатного французького режисера, одного з лідерів поетичного реалізму.

Так, від 1936–1937 рр. починається тривалий період творчої співпраці М. Карне та Ж. Превера, сценарії якого режисер втілював на екрані. До тандему «сценарист — режисер» згодом приєдналися

оператори Євгеній Шюфтан, Курт Куран, Роже Юбер, художник-декоратор Олександр Тронер, композитори Жозеф Косма та Моріс Жобер. До «постійної команди» — саме так цю творчу спільноту визначив М. Карне — долучається і видатний актор Жан Габен, котрий пізніше буде вважатися символом французького кіно 30–70-х років ХХ ст. Прізвища представників «постійної команди» стоять у титрах таких фільмів М. Карне, як «Набережна туманів» (1938), «День починається» (1939), «Нічні відвідувачі» (1942), «Діти райка» (1945), «Брама ночі» (1946), «Марія з порту» (1950), «Повітря Парижу» (1954), що є надбанням не лише французького, а й європейського кінематографу.

Немає жодних сумнівів, що М. Карне, котрому на тривалий час удалося створити сталий творчий колектив, використовував потенціал і діалогізм, і спілкування, не гальмуючи за цього права на самовияв своїх колег. У контексті означеного, на нашу думку, особливої уваги потребує феномен «самовияву», який є першим кроком до самореалізації. Самовияв фіксує не лише професіоналізм учасників знімальної групи, без яких не може бути знята жодна кінострічка, але й дозволяє «втамувати»

суто людські прагнення, обов'язкові в мистецьких професіях, а саме: визнання, славу, місце в професійній ієрархії, високе матеріальне забезпечення.

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у статті, варто наголосити на такому:

1. Колективний тип творчості, який найвиразніше представлений у театральному та кіномистецтві, є структурним елементом проблеми «творчість», що, з одного боку, багатоаспектна, а з другого — міждисциплінарна, де органічно співіснують філософський, психологічний, культурологічний, естетичний, мистецтвознавчий та етичний підходи.

2. Міждисциплінарний орієнтир у осмисленні художньої творчості трансформується як у процес виявлення специфіки «колективної творчості», так і актуалізує дотичні проблеми, зокрема «свободу творчості».

3. Процес реалізації задуму фільму з урахуванням особливостей «колективного» типу творчості дозволяє кіномитцям плідно використовувати потенціал засадничих принципів культурологічного аналізу, а саме: «діалогізм» та «спілкування», які — своєю чергою — стимулюють «самовияв» творчої особистості.

Література:

- Абрамович, О. О. (2017). Діалог з глядачем у контексті режисерської майстерності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*: збір. наук. праць. Київ: КНУ театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенко-Карого. Випуск 20. С. 182–185.
- Даренський, В. Ю. (2003). Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Випуск 12. С. 201 — 208.
- Левчук, Л. Т. (1978). *У творчій лабораторії митця: монографія*. Київ: «Мистецтво».
- Малахов, В. А. (1996). *Етика: курс лекцій*. Київ: «Либідь». (Трансформація Гуманітарної освіти в Україні).
- Оніщенко, О. І. (2017). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття: монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К.
- Хлистуєн, О. С. (2018). Акторська уява як складова творчого процесу Перевтілення. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України, 14 (2), С. 52–59.
- Холодинська, С. М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К.
- Brook, Peter. (1968). The Empty Space. New York: Ateneum, Times Book Review. Retrieved from https://www.academia.edu/5794778/Brook_Peter_-_The_Empty_Space

References:

- Abramovych, O. O. (2017). Dialoh z hliadachem u konteksti rezhyserskoi maisternosti [Dialogue with the Audience in the Context of Directing]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino ta telebachennia imeni I. K. Karpenko-Karoho: zbir. nauk. prats.* Kyiv: KNU teatru, kino ta telebachennia imeni I. K. Karpenko-Karoho, (20), pp. 182–185. (in Ukrainian)
- Brook, Peter. (1968). *The Empty Space*. New York: Ateneum, Times Book Review. Retrieved from https://www.academia.edu/5794778/Brook_Peter_-_The_Empty_Space
- Darenskyi, V. (2003). Vnutrishnii dialohizm yak sutnisna oznaka yevropeiskoi kulturnoi tradytsii [Inner Dialogism as Constituent Feature of European Cultural Tradition]. *Actual philosophical and culturological modern problems. Almanakh*, (12), pp. 201–208. (in Ukrainian)
- Khlystun, O. S. (2018). Aktorska uiava yak skladova tvorchoho protsesu Perevtillennia [Actor Imagination as Constituent of Creative Transformation Process]. *The Culturology Ideas*, 14 (2), pp. 52–59. (in Ukrainian)
- Kholodynska, S. M. (2018). *Mykhail Semenko: kulturotvorchy poshuky na terenakh ukrainskoho futurizmu: monohrafiia* [Mikhail Semenko: Culture-searching on the Territory of Ukrainian Futurism. Monograph]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. (in Ukrainian)
- Levchuk, L. T. (1978). *U tvorchii laboratorii myttisia: monohrafiia* [In the Artist's Creative Laboratory: a Monograph]. Kyiv: «Mystetstvo». (in Ukrainian)
- Malakhov, V. A. (1996). *Etyka: kurs lektsii* [Ethics: a Course of Lectures]. Kyiv: «Lybid». (Transformatsiia Humanitarnoi osvity v Ukraini). (in Ukrainian)
- Onishchenko, O. I. (2017). *Kulturotvorchy potentsial epistoliaruu: yevropeyskyi dosvid druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia: monohrafiia* [Cultural Potential of Epistolary Genre: European Experience of the Second half of the XIXth – First Half of the XXth Century]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. (in Ukrainian)

Кохан Тимофей Григорьевич**Кинопроцесс как пример коллективного творчества: от диалогизма и общения до самовыражения**

Аннотация. В статье, опираясь на общие очертания проблемы творчества, которая с 70-х годов достаточно определенно представлена в украинской гуманистике, определена специфика кинопроцесса, который атрибутируется в качестве примера более сложного — по сравнению с театром — типа коллективного творчества. Показано, как гармоничное сотрудничество режиссера со сценаристом, оператором, художником, актером позволяло выявлять потенциал сценария и «находить» те эстетико-художественные средства, которые влияли на качество фильма. Воспроизведена теоретическая позиция украинских ученых, которые в последние десятилетия значительно расширили пространство исследования коллективного творчества за счет акцента на моральных и психологических аспектах. Проиллюстрировано — на примере съемочной группы Марселя Карне — как в практике европейского кинематографа формировались творческие коллективы, совместная работа которых трансформировалась в создание ряда ярких кинопроизведений. Подчеркивается, что коллективный тип творчества, который отчетливо представлен в театральном и киноискусстве, является структурным элементом проблемы «творчество», что, с одной стороны, многоаспектное, а с другой — межнаучное, где органично сосуществуют философский, психологический, культурологический, эстетический, искусствоведческий и этический подходы. Процесс реализации замысла фильма с учетом особенностей «коллективного» типа творчества позволяет кинохудожникам плодотворно использовать потенциал основополагающих принципов культурологического анализа, а именно: «диалогизм» и «общение», которые — в свою очередь — стимулируют «самовыражение» личности.

Ключевые слова: кинематограф, кинопроцесс, съемочная группа, коллективное творчество, диалогизм, общение, самовыражение.

Tymofii Kokhan

**Cinematographic Process as an Example of Collective Creativity:
From Dialogism and Communication to Self-expression**

Abstract. The article, based on the general outline of the problem of creativity, *defines* the specificity of the cinematographic process attributed as an example of a more complex type of collective creativity compared to the theater. It *shows* how the harmonious cooperation of the director with the screenwriter, cameraman, artist, actor made it possible to identify the potential of the script and “find” those aesthetic and artistic means that influenced the quality of the film. The article *reproduces* theoretical position of Ukrainian scientists, which in recent decades has significantly expanded the space for the study of collective creativity due to the emphasis on moral and psychological aspects. On the example of the Marcel Carne film crew, it *illustrates* how creative teams were formed in the practice of European cinema, the joint work of which was transformed into the creation of a number of bright cinema works. It *emphasizes* that the collective type of creativity is a structural element of the problem of “creativity.” On the one hand, it is multidimensional; on the other, it is the inter-scientific one, where philosophical, psychological, cultural, aesthetic, art history and ethical approaches naturally coexist. The process of realizing the idea of the film allows filmmakers to fruitfully use the potential of such fundamental principles of cultural analysis as “dialogism” and “communication,” stimulating “self-expression” of the personality.

Keywords: cinema, cinematographic process, film crew, collective creativity, dialogue, communication, self-expression.