

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Тимофій Кохан

ПЕРСОНАЛІЗОВАНА ІСТОРІЯ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА:
ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Монографія

Інститут культурології
НАМ України
Київ — 2021

УДК 791.1:130.2

К 75

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(протокол 3 від 12 травня 2021)

Монографію виконано в межах
фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології НАМ України
за темою:
«Екранна культура в реаліях постсучасності:
глобальне суспільство, медіа-технології, рекламна пам'ять»
Керівник теми:
Чміль Г.П.,
академік, доктор філософських наук

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Владимирова Н.В.
член-кореспондент, доктор мистецтвознавства, професор

Павлова О.Ю.
доктор філософських наук, професор.

Холодинська С.М.,
доктор культурології, доцент

Кохан Тимофій

К 75 Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія / Кохан Тимофій Григорович. — К.: Ін-т культурології НАМ України, 2021. — 320 с.
ISBN 978-966-2241-61-7

У монографії представлено персоналізовану історію європейського кіномистецтва, що розглянута на засадах культурологічного аналізу, застосування якого актуалізує низку важливих проблем: потенціал концептуального перехрестя «культурологія – кінознавство», особливості трансформаційних процесів у логіці руху європейського кінематографа, історико-культурні етапи «класика – постмодернізм – неокласика».

Наголошено на феномені «персоналізація», що розглядається як структурний елемент біографічного методу – одного з наріжних чинників культурологічного аналізу. «Персоналізовану історію європейського кіномистецтва» інтерпретовано відповідно до естетико-художніх уподобань автора монографії.

Для фахівців у галузі історії культури, культурології, кінознавства а також для студентів творчих навчальних закладів.

УДК 791.1:130.2

© Інститут культурології
НАМ України, 2021
© Тимофій Кохан, 2021

ISBN 978-966-2241-61-7

ЗМІСТ

Від автора	7
-------------------	---

РОЗДІЛ 1.

Кінематограф як чинник європейського культуротворення: специфіка сучасної інтерпретації історико-культурного досвіду	9
---	---

1.1. «Культурологія – кінознавство»: потенціал «концептуального перехрестя» (10–70-ті роки XX століття)	11
---	----

1.2. Персоналізація в контексті біографічного методу	41
--	----

1.3. Європейський кінематограф у динаміці культуротворчих процесів: від становлення до сучасних практик	59
---	----

РОЗДІЛ 2.

Історія європейського кінематографа: особливості трансформаційних процесів	81
---	----

2.1. Естетико-мистецтвознавчі орієнтири європейських кіномитців: хронологія змін (40–70-ті роки XX століття)	83
---	----

2.2. Кінопроцес як приклад колективної творчості: від діалогізму та спілкування до самовияву	112
---	-----

2.3. Кінознавча модель Жіля Дельоза: культурологічний аналіз	127
---	-----

РОЗДІЛ 3.	
«Класика – постмодернізм – неокласика» в європейському кіномистецтві: специфіка періодизації	145
3.1. Класичний період в історії кінематографа: до постановки проблеми	147
3.2. Постмодернізм як «конфліктно-руйнівний феномен»	170
3.3. «Постмодерністський кінематограф» чи фільми доби постмодернізму?	195
РОЗДІЛ 4.	
Спадкоємність чи самоцінна пошуковість: кінематографічні орієнтири «неокласиків»	209
4.1. Культурологічно-кінознавче обґрунтування специфіки «лінійність – нелінійність» у процесі становлення «неокласики»	211
4.2. Фільми «неокласиків» у логіці руху «класика – лінійність – постмодернізм – нелінійність»: кінопростір Джузеппе Торнаторе	228
4.3. «Неокласика»: еклектичність художньо-виражальних засобів	243
РОЗДІЛ 5.	
Персоналізація європейських «неокласиків»	257
5.1. Пітер Грінуей: свідоме ускладнення «тканини фільму»	259
5.2. Мішель Гондрі: «техніка маніпуляційного зображення»	275
5.3. Паоло Соррентіно, Нанні Моретті, Алічія Рарвахер: італійська модель «неокласики»	287
Післямова	303
Список використаної літератури	305

ВСТУП

Формат «Від автора» дає можливість у більш розгорнутому вигляді сформулювати мету здійсненого дослідження і, зосередивши увагу на його принципових положеннях, виконати функцію своєрідного «концептуального камертона». Для нашої монографії «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» ключовими є, по-перше, акцентуація на персоналізованому аспекті, а по-друге, наголос на культурологічному підході, які дещо змінюють усталений (традиційний) ракурс осмислення історії кінематографа взагалі і його європейської моделі зокрема.

Як відомо, більш як 125-річний рух кіномистецтва, що постійно ставав предметом осмислення, зазвичай ґрунтувався на аналізі фільмів у цілому, «посуваючи» на другий план персоналії, котрі, власне, їх і створювали. У даній монографії особливу увагу звернено саме на феномені творчої особистості, передусім на режисера, уява, фантазія і талант якого сприяють яскравим художнім проривам. Водночас у тексті монографії постійно наголошується на необхідності врахування колективної природи кінематографа, що визначає специфіку цього виду мистецтва.

Здійснення такого дослідження уможливив культурологічний аналіз, який стимулював розширення кордонів класичного кінознавства і, спираючись на засади біографізму, дав змогу розглянути доробок провідних персоналій європейського кіномисте-

цтва в історичній динаміці. Це допомогло осмислити та періодизувати логіку руху «класика — постмодернізм — неокласика» і, застосувавши міжнауковий підхід та використовуючи принципи культурного контексту, зацентрувати на спадкоємності та самоцінності творчої пошуковості видатних кіномитців та їхньому внеску в європейське культуротворення.

Слід також зазначити, що «персоналізацію» інтерпретовано відповідно до естетико-художніх уподобань автора. А сам принцип «персоналізації» актуалізував наголос не тільки на практичному, але й теоретичному чиннику, спонукаючи звернутися як до «класичних», так і сучасних розвідок провідних європейських науковців. Більше того, це виявило потенціал «концептуального перехрестя» на теренах культурології та кінознавства, хоча представлено далеко не всі європейські країни, оскільки в їх кінематографі відсутні зразки «персоналізованої творчості» загальноєвропейського значення.

Отож персоналізований теоретико-практичний паритет і культурологічний ракурс висвітлення історії європейського кінематографа дав підстави запропонувати ще один можливий варіант осягнення цього виду мистецтва і його місця в європейському культурному поступі.

Розділ 1

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЧИННИК ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

1.1. «Культурологія — кінознавство»: потенціал «концептуального перехрестя» (10–70-ті роки XX століття)

Історію європейського кінематографа, який зароджувався на межі XIX–XX століть, вивчено достатньо ґрунтовно, проте слід враховувати, що кіно, по-перше, постійно розвивається, збагачуючись новими творами, а по-друге, загальний розвиток гуманістики — прямо чи опосередковано — впливає як на виявлення поки що не задіяних чинників у дослідженні природи кіномистецтва, так і на розкриття його внеску в загальноєвропейське культуротворення.

Паралельно з кінематографом рухалося і європейське кінознавство, аналіз якого, з одного боку, дає підстави для використання персоналізованого підходу, оскільки за фундаментальними напрацюваннями на теренах історії, теорії кіно та кінокритики стоять відомі науковці, внесок яких у сучасну гуманістику важко переоцінити. З іншого — від 70-х років XX століття кінознавство дедалі активніше використовує потенціал культурології — науки, що в означений період почала теоретично узагальнювати багатотомові напрацювання історії культури. На нашу думку, проблему співвідношення «культурологія — кінознавство» в умовах XXI століття окреслено цілком реальними межами, що, однак, потребують ґрунтовного аналізу.

Задля того, аби означена проблема стала об'єктом теоретичного аналізу, необхідно представити, по-перше, специфіку культурології як науки, по-друге, «проанатомувати» мистецтвознав-

ство в тому плані, що його структурним елементом є кінознавство, а по-третє, окреслити «концептуальне перехрестя», яке формується в процесі співставлення кінознавства та культурології.

На межі XX–XXI століть культурологія, посівши досить впливове місце в структурі української гуманістики і стимулюючи дослідницький процес, сприяє утвердженню думки, що на даному етапі з'ясовано чимало принципово важливого стосовно природи культурологічного знання і перспектив його подальшого розвитку. Оскільки на етапі становлення культурології її обґрунтуванням займалися переважно філософи, культурологічне знання має потужне філософське підґрунтя, щоб оперувати логікою становлення та розвитку історичних традицій європейського культуротворення.

Відштовхуючись від світоглядного потенціалу філософії, культурологію атрибуують сучасні учені «сукупністю досліджень культури як структурної цілісності», наголошуючи при цьому на факті її формування «на перетині соціального та гуманітарного знання, використовуючи властиві їм методологічні дослідження». Доцільно підкреслити, що переважна більшість науковців обов'язково акцентують на «комплексному», «інтегративному» чи «цілісному» характері культурології, маючи на увазі процес формування культурологічного знання саме на перетині наук [77].

Окреслюючи такі орієнтири культурологічної проблематики в українській гуманістиці, слід визнати, що вітчизняні науковці відстоюють її багатоаспектність, а це врешті-решт дає змогу розглядати культурологію як цілісний феномен. Означене, у свою чергу, посилює методологічне значення цього структурного елемента гуманістики. У даному контексті показовою видається типологізація напрямків культурологічних розвідок, що її запропонувала С. Холодинська, котра серед авторів загальнотеоретичних робіт з широкого кола проблем культурології виокремлює М. Бровка, О. Жорнову, Ю. Легенького, В. Леонтьєву, Б. Параконського, М. Поповича, а до напрацювань, що в них йдеться про специфіку засадничих принципів культурологічного аналізу, відносить роботи Л. Левчук, В. Панченка, Г. Чміль Р. Шульги (міжнауковість) та В. Даренського, О. Овчарук, В. Федя (діалогізм). Окрім заявлених аспектів, дослідниця наголошує на біографізмі,

персоналізації та регіональному підході, зазначаючи при цьому, що їх обґрунтуванням займаються такі українські філософи, естетики та культурологи, як О. Валевський, С. Волков, І. Голубович, Т. Добіна, Л. Кияновська, В. Личковах, В. Менжулін, О. Оніщенко, Ю. Сабадаш, В. Тузов.

У цьому зв'язку С. Холодинська зазначає: «Окреслюючи теоретичні засади культурологічного підходу, необхідно звернути увагу на той факт, що серед українських науковців, прізвища котрих — як правило — присутні в роботах, причетних до культурології, знаходяться не лише «чисті» культурологи, а й представники різних сфер гуманітарного знання: філософи, естетики, мистецтвознавці, етики, історики, педагоги. Усі вони — сукупно з проблематикою їх наук — виявляються, так би мовити, доречними та органічними в просторі культурологічних досліджень» [150, с. 55].

Як свідчать напрацювання українських культурологів, обґрунтуванню засадних принципів культурологічного аналізу надається важливе значення. Теоретичні пошуки у даному напрямі активно ведуться останні два десятиліття, проте цю проблему не можна вважати вичерпаною, оскільки потенціал культурології — науки, яка все ще переживає процес свого становлення, — актуалізує напрацювання нових способів пізнання світу.

Підтвердженням цієї тези є застосування В. Тузовим регіонального підходу як самостійного чинника у дослідженні українського авангарду, а також відстоювання правомочності поняття «регіоніка» у численних публікаціях В. Личковаха. Регіональний підхід, за допомогою якого можна виявляти «основні тенденції розвитку регіональних естетичних шкіл» і визначати специфіку руху естетичної теорії другої половини ХХ ст. [84, с. 285-309], представлений у монографії Л. Левчук «Українська естетика: традиції та сучасний стан» (2011). І хоча у даному дослідженні порушуються складні і неоднозначні питання становлення та розвитку естетичного знання, це наріжне завдання наукової розвідки подамо на тлі історико-культурних процесів, які стимулювали чи гальмували присутність естетики в контексті української гуманістики.

Монографія «Українська естетика: традиції та сучасний стан» є лише одним з прикладів розгляду культуротворчих проблем з

використанням потенціалу естетики, мистецтвознавства і, власне, культурології. Динаміці розвитку культурології в структурі української гуманістики та з'ясуванню сутності складних теоретичних проблем на перетині кількох гуманітарних наук приділено значну увагу у працях М. Бровка, Н. Жукової, Н. Канішеної, Ю. Коваліва, О. Оніщенко, О. Проценко, Ю. Сабадаш, І. Слоневської, С. Холодинської, М. Чикарькової, Г. Чміль.

Не можна оминати увагою і факт усвідомлення культурологами необхідності розширення понятійно-категоріального апарату культурології, оскільки ця наука, користуючись певний час понятійною системою дотичних до неї наук, дедалі більше відчуває потребу в чіткому «забезпеченні» власних теоретичних запитів. Станом на сьогодні культурологія оперує низкою власних — змістовних й об'ємних понять, а саме: «культурний простір», «регіоніка», «культуротворчість», «культуротворення», «культуротворець».

Оскільки метою цього підрозділу є окреслення «концептуального перехрестя», відштовхуючись від якого кінознавство може використовувати культурологічний підхід, необхідно зробити кілька важливих зауважень. Наголошуючи на тому, що вітчизняні науковці звертають неабияку увагу на основоположні принципи саме культурологічного аналізу, а також підкреслюючи їх плідну роботу на цих теренах, слід зазначити таке: стосовно контексту кінознавства далеко не всі з напрацьованих на сьогодні підходів можуть бути залучені до аналізу кінематографічних процесів.

Так, у виявленні культурологічного аспекту у досліджуваних проблемах ми свідомо залишаємо поза увагою міжнауковість, регіоніку, зрештою — принципове оновлення понятійно-категоріального апарату. Натомість зосереджуємося на біографічному методі, структурним елементом якого є персоналізація, та на діалогізмі, потенціал якого найповніше розкривається завдяки такому дотичному поняттю, як спілкування. Апелювання до цих потужних чинників культурологічного аналізу можливе за умови попереднього опрацювання тих залежностей, що існують як у логіці існування, так і у виявленні самоцінності чи підпорядкованості ланок: «культурологія — мистецтвознавство — кінознавство».

Слід наголосити на тому, що принципових складностей у розкритті зв'язку «культурологія — мистецтвознавство» зазвичай не

виникає, адже взаємодіючи з низкою гуманітарних наук, культурологія органічно втягує в свою орбіту і мистецтвознавство, враховуючи, що воно є комплексом наук, які вивчають і художню культуру суспільства в цілому, і конкретні види мистецтва — літературу, скульптуру, живопис, музику, театр, кінематограф та інші вияви художньої діяльності, що упродовж багатовікової історії нагромадили невичерпний потенціал художнього мислення.

Сфера художньої діяльності, як відомо, постійно розширюється і збагачується, додаючи до видової структури мистецтва такі самобутні зрізи, як буфонада, фотографія, колаж, перформанс, хепенінг. Художня діяльність у край динамічна, творчо невичерпна і дає змогу, не враховуючи вимог, що висуває мистецтвознавство до класичних видів мистецтва, давати простір уяві, фантазії, алогічності — одній з ознак художнього мислення — та сміливо експериментувати.

Стосовно ж феномена «мистецтвознавства», воно, по-перше, спиралося на достатньо серйозне теоретичне підґрунтя ще від часів Платона і Аристотеля, знайшовши фундаментальне завершення в добу Відродження завдяки теоретику мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574) з його «Життєписами славетних живописців, скульпторів і архітекторів» (1550). Пізніше з'явилися дослідження Н. Буало, І. Вінкельмана, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінга, присвячені аналізу різних видів мистецтва, що значно розширило проблематику, яка в середині XIX століття остаточно закріпилася як «мистецтвознавство».

По-друге, мистецтвознавство, об'єднавши різні мистецтва, узагальнило ті структурні елементи художнього твору — зміст, форма, образ, стиль, композиція, — що присутні в логіці творчості представника будь-якого виду мистецтва. І, нарешті, по-третє — структурні елементи кожного художнього твору набувають самобутності й специфічності тоді, коли ми наголошуємо на складниках мистецтвознавства, адже для літератури чи театру зміст, форма, образ, стиль, композиція так само властиві, як і для музики чи скульптури. У контексті цього виникає запитання: «А чи може кожний конкретний вид мистецтва, об'єднана форма яких створює мистецтвознавство, взаємодіяти з культурологією, використовуючи лише власний потенціал, а не сукупні напрацювання

мистецтвознавства?». Гадаємо, що відповідь може бути лише позитивною, а це значно збагачує матеріал, який є і буде в майбутньому в дослідницькому просторі кінознавства.

На підтвердження нашої тези скористаємося напрацюваннями української естетичної теорії. Упродовж 80–90-х років ХХ століття естетики здійснили низку досліджень, пов'язаних з «виявленням естетичної природи структурних елементів мистецтва, зокрема художнього образу та форми»: «...аналізуючи художній образ, українські естетики працювали з конкретним видом мистецтва: Т. Савоськіна (естетика архітектурного образу), Н. Ігошкіна (естетика кінообразу), Н. Старовойтова (образ в музиці), Л. Дубчак (естетика театральної форми)» [84, с. 255]. Як підкреслює Л. Левчук, розглядаючи провідні тенденції в розвитку української естетики в останні десятиліття ХХ століття, означена тенденція не була реалізована повністю, оскільки, по-перше, не всі структурні елементи були задіяні як об'єкт теоретичного аналізу, а по-друге — естетикам не вдалося охопити всі види мистецтва.

Зазначимо, що ми аж ніяк не оцінюємо позиції українських естетиків за принципом «за» чи «проти», а лише намагаємося окреслити взаємодію «культурологія — мистецтвознавство» та «культурологія — кінознавство». Якщо в першому випадку культурологія взаємодіє з феноменом «мистецтвознавство», маючи на увазі узагальнені ознаки усіх видів мистецтва, то у випадку «культурологія — кінознавство» йдеться, природно, про специфічні ознаки «кінообразу», «кінозмісту», «кіностиллю» і таке інше.

Зрозуміло, що на початках становлення і розвитку культурологія вимушено об'єднувалася з мистецтвознавством, оскільки не мала чіткого уявлення ані про власні дослідницькі можливості, ані про перспективи напрацювання власного понятійно-категоріального апарату. Проте є ще одна причина, що сприяла активній співпраці культурології і мистецтвознавства, адже обидві гуманітарні науки мали змогу спиратися на потужну історичну традицію — історію культури та мистецтва. Це уможливлювало «заповнювати» теоретичні лакуни або прикладами з історії мистецтва, або фактами з творчого життя видатних митців.

Сьогодні досить успішно відбувся процес трансформації історії та теорії культури у площину власне культурології, а культу-

рологічне знання набуває обрисів завершеності й самостійності, ця наука здатна «анатомувати» мистецтвознавство і «працювати» з кожною його складовою, зокрема, як у нашому випадку — з кінознавством.

Заявлений нами орієнтир щодо виявлення «концептуального перехрестя» дає змогу не лише вказати місце кінознавства в контексті сучасної культурології, а й накреслити шлях використання потенціалу культурологічного аналізу задля поглиблення окремих аспектів кінознавства. При цьому слід враховувати, принаймні, таке: культурологія як гуманітарна наука почала формуватися лише в 30–50-ті роки ХХ століття, з часу, коли американський антрополог Леслі Алвін Уайт (1900–1975) почав використовувати і поступово вводити в обіг поняття «культурологія». Тобто її історія навіть трохи менша, ніж історія кінематографа і вона мала можливість з успіхом враховувати потенціал історії культури, що значно посилив та підкріпив культурологічне знання.

Таким чином, говорячи про «концептуальне перехрестя», необхідно враховувати саме цей, свідомо підкреслений нами факт: культурологія, завдяки історико-культурним цивілізаційним надбанням, має тривалу історію, на відміну від кінознавства, яке на початку минулого століття почало «рухатися» з чистого аркуша. Однак, на думку Г. Авенаріуса, цей «чистий аркуш» був дещо спотвореним: «Піонерам історії кіно доводилося займатися своєрідною археологією, майже що не розкопками. Чимало фільмів виявилися втраченими, комплекти спеціальних журналів стали бібліографічною рідкістю. Збережені унікальні екземпляри фільмів та сценаріїв тривалий час були недоступними для дослідників» [2, с. 5].

Продовжуючи розглядати історію кіно, Г.Авенаріус наголошує: «...зарубіжна література з історії світового кіно до останнього часу знаходилася на дуже низькому мистецтвознавчому рівні. Історію кіно ... вигадували на основі рекламної кіноперіодики, створюючи при цьому легенди, апокрифи, сказання. Чимало книжок являло собою хаотичне нагромадження фактів, поданих примітивно хронологічно, без будь-якої спроби їх теоретичного осмислення» [2, с. 5].

Отож вкрай важливо хоча б у стислій формі реконструювати становлення кінознавства як персоналізовану історію, в

хронології якої важливе місце посідає персоналія Урбана Гада (1879–1947) — данського режисера. Він розпочав кінематографічну кар'єру в 1910 році. Активно працюючи як режисер упродовж сімнадцяти років (свій останній фільм «Колесо щастя» зняв у 1927-му), він паралельно осмислював теоретичні проблеми нового мистецтва, оприлюднивши одну з перших монографій, присвячених питанням теорії кіномистецтва — «Кіно, його засоби й цілі» (1919).

Оскільки У. Гад відомий насамперед як режисер, науковці поза увагою лишають його значення як одного з фундаторів кінознавства, а всі «теоретичні лаври» віддають італійцеві Р. Канудо, котрого нерідко називають засновником «історико-теоретичного орієнтиру», атрибутованого пізніше як «кінознавство».

Яскравою постаттю був Річчото Канудо (1879–1923) — італійський письменник, драматург, журналіст і критик. Він покинув батьківщину в 1902 році, переїхавши до Парижа; з 1908 року починає активно пропагувати кіно. Популяризації нового мистецтва сприяли, по-перше, заснований ним літературний журнал «Montjoie!», що виходив друком в 1913–1914 роках, а по-друге — «Товариство прихильників кіно», створене в 1920 році. Десять між 1908-м та 1923-м роками Р. Канудо офіційно вводить у теоретичний обіг два поняття — «сьоме мистецтво» (і в такий спосіб включає кінематограф у структуру класичних видів мистецтв) та «екраніст» (еквівалент сучасного визначення професії «режисер»).

Історики французького кіно (Ф. Дівуар, Ж.-Л. Пассек) вважають, що саме від часу робіт Р. Канудо, передусім збірника його статей «Фабрика в малюнках» (1927), оприлюдненого вже по смерті теоретика, почала формуватися «естетика кіно» як специфічне відгалуження кінознавства. На нашу думку, подібна інтерпретація напрацювань Р. Канудо, вочевидь, відображала реальний стан речей, оскільки він поєднав проблему становлення кінематографа з «суто» естетичною проблемою — формування видової специфіки мистецтва.

Поділивши класичні види мистецтва на дві самостійні групи — «пластичні» та «ритмові», Р. Канудо систематизував їх так: до категорії «пластичних» потрапили архітектура, скульптура, живопис, тоді як до «ритмічних» — були віднесені музика, танець,

поезія. Наголосимо на тому, що всі шість мистецтв, по-перше, набагато давніші за кіно, а по-друге, так чи інакше впливають на його розвиток, відкриваючи шлях до досягнення єдності «Мащини і Почуття». Символічним «сином» цієї «гармонії» і стає «сьоме мистецтво» — кінематограф. Цей висновок, фактично, буде визнаний засадничим і концептуальним після того, як Р. Канудо опублікував свій «Маніфест семи мистецтв» (1911). У ньому він, зокрема, зазначав: «...наш час...синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичному життю і життю почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом» [61, с. 24]. Подібне розуміння кінематографа сприяє наданню йому статусу «сакрального» мистецтва, що згодом і закріплюється в кінознавстві як теоретичний прорив Р. Канудо.

Оцінюючи сьогодні роль і значення ідей Р. Канудо в становленні теорії кіно, не можна оминати увагою непересічну постать Робера Малле-Стівенса (1886–1945) — видатного французького архітектора та теоретика мистецтва, котрий цікавився кінематографом, товаришував й співпрацював з відомим кінорежисером Марселем Л'Ерб'є (1888–1979), створивши декорації до його фільму «Красуня без серця» (1924).

Доцільно наголосити на тому, що саме Малле-Стівенс підтримував усі починання італійця Р. Канудо на французьких теренах, почавши видавати журнал «La Gazette Des 7 Arts», на сторінках якого обговорювалися проблеми, пов'язані з кінематографом. Самого ж Малле-Стівенса окрім архітектури цікавили як питання «форми» — важливого структурного елементу будь-якого художнього твору, так і «поведінка» «форми — кіноформи» в процесі синтезу різних видів мистецтва. Слід визнати, що для реалізації цих теоретичних уподобань Малле-Стівенса кінематограф дійсно надавав значний матеріал, що стимулювало його подальші наукові розвідки.

Аналізуючи «Маніфест семи мистецтв» у контексті проблеми «художня творчість як чинник формування видової специфіки мистецтва», О. Оніщенко показує, що намагаючись визначити природу кінематографа та його місце в уже сформованій хронології становлення видової специфіки мистецтва, Р. Канудо, «розводячи пластичні і ритмові види мистецтва ... починає відрахунок

відповідно з архітектури та музики і фактично реконструює со-кратівську модель» [108, с. 37].

Дослідниця також наводить приклади наслідування італійським теоретиком подальших традицій осмислення видової специфіки мистецтва саме як естетичної проблеми і виявляє паралелі між поглядами Леонардо да Вінчі і канудівським принципом формування моделі видів мистецтва. «На нашу думку, — зазначає О.Оніщенко, — надання Канудо кінематографа статусу “сакрального” слід інтерпретувати як своєрідну рефлексію поглядів Леонардо да Вінчі, апологетів “витончених мистецтв”, гегелівської “абсолютної ідеї” тощо» [108, с. 38].

Детальна аргументація власного ставлення до позиції італійського теоретика спонукає авторку звернути увагу на факт прийняття ідей Р. Канудо наступними представниками європейського кінознавства: «.... варто підкреслити, що сучасники і послідовники Р. Канудо (Е. Фор, А. Ганс, Р. Малле-Стівенс та ін.), аналізуючи проблему “кіно та інші види мистецтва”, також наголошували на значно більших виражально-зображальних можливостях кінематографа, а отже, його сакральному статусі. Згодом ця категоричність була послаблена і досвід кінознавчого аналізу набув більш об’єктивного характеру» [108, с. 38].

Серед імен «сучасників і послідовників Р. Канудо», які виокремлює О. Оніщенко, значний інтерес викликає персоналія Елі Фора (1873–1937) — філософа, історика та мистецтвознавця, котрий належав до французької інтелектуальної еліти початку XX століття. Як учень Анрі Бергсона (1859–1941) він «сповідував» ідеї інтуїтивізму, вважаючи їх беззастережним філософським надбанням. Серед бергсонівських ідей, що їх однозначно прийняв Е. Фор і які пізніше відобразилися в його теоретичних напрацюваннях, особливу увагу привертає концепція «творчої еволюції». Її структурують через феномен «тривалість», що, у свою чергу, є єдністю матерії, свідомості та пам’яті.

У силу об’єктивних і суб’єктивних причин Е. Фор зміг активно використовувати тільки ранні роботи філософа, передусім — «Творчу еволюцію», яка чи не найбільше на нього вплинула, привернувши особливу увагу до запропонованих А. Бергсоном аргументів щодо творчо-спонукального потенціалу феномена

«тривалість». Принагідно зауважимо, що звернення до філософії інтуїтивізму відбувається у французькому кінознавстві неодноразово. Показовим підтвердженням цього є концепція Ж. Дельоза, яку він обґрунтовував у двотомному дослідженні «Кіно», до аналізу якого ми звернемося дещо пізніше.

Другим очевидним «захопленням», до якого Е. Фор ставиться з таким самим пієтетом, як і до філософських напрацювань А. Бергсона, стає новий вид мистецтва — кінематограф. На думку Е. Фора, є три «закони життя», які виступають також «законами мистецтва і культури» — органічні, ритмічні та циклічні, що їх дію уможливають «рух», «матерія» і «ритм». Окрім цього, Фор перебував біля витоків формування теорії «тілесності», яка в контексті української гуманістики (Т. Алексеєнко, І. Алексійчук, Л. Газнюк, О. Гомілко, О. Кравченко, І. Рудакова) стала об'єктом систематизованого теоретичного осмислення лише на межі XX–XXI століть.

Уведення в обіг такого чинника, як «тіло», з одного боку, корегувало «відношення» між «рухом — матерією — ритмом», а з другого — уможливлювало Е. Фору оперувати поняттям «кінопластика», що закріпилося у кінознавстві як означення специфічних естетико-художніх модифікацій образу та стилю фільму. Для історико-мистецтвознавчих розвідок самого Е. Фора поняття «пластика» мало особливе навантаження, оскільки окрім кіно він цікавився природою танцю, специфікою «перебування» виконавця класичного танцю в певному просторовому вимірі, пластикою його рухів, тобто всім тим, що доносить до глядача ідею «тривалості» тіла у просторі.

За «законами мистецтва і культури», на думку теоретика, створюються «колективні» та «індивідуалістські» (термін Е. Фора) мистецтва, засобом об'єднання яких виступає кінематограф. Упродовж 1909–1921 років Фор опрацьовує свою концепцію, оприлюднивши її кінцевий результат у монографії «Історія мистецтва». Саме завдяки дотриманню традицій написання історії мистецтва, які були «закладені» мистецтвознавством, Е. Фор починає осмислювати досвід перших десятиліть розвитку кінематографа, намагаючись представити власні напрацювання, що варто вважати початком теоретичного «осягнення» історії кіно. При цьому головним принципом, який відверто домінує у його

дослідженнях, стає обов'язкова персоналізації досліджуваного матеріалу, що, на нашу думку, є очевидним «теоретичним авторством» науковця. Отже, початковий період розвитку кінематографа Е. Фор пов'язав, передусім, з іменами Чарлі Чапліна, Абеля Ганса та Жана Віго. Така тенденція відтворення етапів розвитку кінематографа, закріпиться у французькому кінознавстві, діставши більш ніж дискусійне втілення в «Історії кіномистецтва» Ж. Садуля, в текст якої було включено розділ: «Сто кінодіячів та їхні основні постановки» [123, с. 413–450]. Зміст цього розділу потребує, на нашу думку, хоча б стислого коментування.

Перше видання садулівського дослідження датовано 1948 роком. Тобто коли праця французького теоретика була готова до друку, кінематограф існував уже півстоліття. За цей час і в європейському, і в американському, і в радянському кіно (Ж. Садуль оперує фільмами усіх названих регіонів) сформувався потужний загін «кінодіячів». Садуль використовує саме це поняття, а в перелік «ста» винесені, по суті, лише режисери. Сценаристи, оператори, художники кіно та представники інших професій, без участі яких не можна створити фільм, залишилися поза його увагою. Інша уразливість означеного підходу полягає у відвертому суб'єктивізмі дослідника у відборі персоналій, і наразі йдеться не про тих, кого включено в перелік «кінодіячів», а про тих, хто залишився поза цим «списком Садуля».

Повертаючись до аналізу теоретичної спадщини Е. Фора, наголосимо, що він і як теоретик, і як кінокритик активно працював менш як три десятиліття, проте за цей час — незалежно від Р. Канудо — зробив чимало задля становлення кінознавства. Так, Фор спробував пов'язати теорію кіно з філософією та історією мистецтва, тобто з уже сформованими, так би мовити, сталими видами гуманітарного знання. Якщо для Канудо наріжним завданням було «включення» кінематографа у площину опрацювання європейською естетикою проблеми видової специфіки мистецтва і у цьому контексті він побіжно засвідчив важливість взаємодії «машини і почуття» в процесі становлення «сьомого виду мистецтва», то Фор свідомо накреслив шлях теорії кіно в логіці «руху» філософсько-естетичних ідей, вбачаючи в них певне джерело щодо опанування кінематографом власної сутності. Слід ви-

знати, що зроблене Р. Канудо, Р. Малле-Стівенсом та Е. Фором як теоретиками кіномистецтва в перші десятиліття його існування, в умовах сучасної гуманістики кваліфікується як «комунікативна природа гуманітарного знання» і використовується практично в усіх науках гуманітарного циклу, в тому числі в культурології і кінознавстві, формуючи те «концептуальне перехрестя», яке є об'єктом нашого аналізу.

Намагання якомога повніше реконструювати становлення європейського кінознавства, починаючи від першого десятиліття ХХ століття, на нашу думку, наштовхується на реальні труднощі, пов'язані із фактором часу, який «розчинив» частину тих публікацій, що з'являлися передусім у засобах масової інформації. Крім того, не можна не зважати на «феномен Малле-Стівенса», який заповів, щоб усі архівні матеріали, включно з тими, що пов'язані з його мистецтвознавчими напрацюваннями, було знищено. Та незважаючи на об'єктивні причини, які обмежують наші сьогоднішні можливості, має тривати дослідницька робота щодо максимальної уважної фіксації усіх імен, котрі можуть якоюсь мірою заповнити існуючі лакуни.

Серед тих, хто, безперечно, заслуговує бути збереженим у «персоналізованій історії кінознавства» перших трьох десятиліть ХХ століття, є ще два імені французьких кінематографістів, а саме: Жан Мітрі (1907–1988) — історик кіно, укладач всесвітньої кінокартотеки та Олександр Арну (1884–1973) — письменник, сценарист і художній критик.

Прагнення Ж. Мітрі до своєї «багатопротилічності» дало йому можливість реалізувати себе і як асистент режисера на зйомках стрічки «Париж-Сінема» (1928), і як автор музичного супроводу експериментальних фільмів, і як актор — виконавець епізодичної ролі у фільмі Ж. Ренуара «Ніч на перехресті» (1932), і як рекламист — популяризатор поточного кінорепертуару. Паралельно з окресленими сферами діяльності він займався найважливішими справами свого життя: з одного боку, укладав всесвітню кінокартотеку, фіксуючи зміст фільмів, їх «структуру» та «стильову належність» (сьогодні кінокартотека налічує 30 томів); а з другого, — починаючи від 1924 року, працював над створенням чи відновленням мережі кіноклубів.

Відштовхуючись від картотеки фільмів, Ж. Мітрі сформував, теоретично осмислив і представив читачеві власне бачення процесу становлення й розвитку кінематографа — семитомну «Історію кіно», над якою працював близько двадцяти років. Особливу значущість розробкам Мітрі надає той факт, що в площину його теоретичних інтересів потрапили не лише фільми, зняті упродовж 10–40-х років, а й кінопродукція 40–60-х. Це уможливило в монографії «Естетика і психологія кіно» (1963) досить об'єктивно відтворити «естетико-психологічний простір», який вдається створити авторам окремих фільмів.

Щодо постаті О. Арну, то наголосимо, що він активно співпрацював з кінематографістами, пропагуючи «сьоме мистецтво» на сторінках очолюваного ним щотижневика «*Pour vous*». Це видання було підтримано в середовищі тодішніх кінодіячів, а по завершенні Першої світової війни вважалося найбільш професійним. Вихід друком монографії О. Арну «Кіно» (1929) сприяв тому, що його ім'я потрапило до переліку визнаних теоретиків нового мистецтва. Така висока оцінка остаточно закріпилася за ним у 1946 році, коли Арну оновив і переробив свою книгу під новим кутом зору, а саме: «Від німого до звукового: спогади свідка». Осмислення «руху» кінематографа від 1929 до 1946 року дало змогу дослідникові відстежити «процесуальність» кінематографа, виокрепивши тих, кого згодом зарахують до «класиків» німого кіно, та з'ясувати специфіку півстолітньої історії «сьомого мистецтва».

Сучасний погляд на історію перших трьох десятиліть у розвитку теорії кіно як складової частини кінознавства дає підстави визнати, що як теоретичні напрацювання О. Арну, так і його видавничо-редакторська діяльність виконали специфічну роль «пластичного мосту» між двома орієнтаціями щодо окреслення сутності кінематографа. Перша довела, що теоретики кіно чітко фіксували тематичну спрямованість фільмів та почали — хоча й досить обережно, але все ж опановувати їх естетико-художню специфіку. До вироблення другої — своїх колег спонукав саме Арну, котрий упритул наблизився до визначення соціально-ідеологічного потенціалу кінематографа. Цю орієнтацію доцільно розглядати в контексті тих проблем, які привнесе в теорію кіно позиція Л. Муссінака.

Підсумовуючи досвід становлення кінознавства на початку 10-х — кінця 40-х років, слід наголосити, по-перше, на теоретичній перспективності оцінки цього періоду з урахуванням дослідницького потенціалу культурології, по-друге — на доцільності актуалізувати подальше виявлення специфіки взаємодії «культурологія — кінознавство». І, нарешті, по-третє, — аналізуючи наступні десятиліття у розвитку кінознавства, доречно враховувати ті ознаки «кінематографічної самотності», які оприявлені у фільмах означеного періоду і так чи інакше зафіксовані в тогочасних теоретичних напрацюваннях, а саме: становлення специфічної «кіноестетики» й форми кінотвору, запозичення та трансформація у процесі творчості досвіду інших видів мистецтва, побутування «кінопластики» як засобу естетико-художньої виразності.

Спираючись на здійснений аналіз розвитку кінематографа початку 10-х — кінця 40-х років, який є підґрунтям щодо подальшої реконструкції становлення як кінознавства, так і виявлення фактів «концептуального перехрестя» «культурологія — кінознавство», слід ще раз виокремити особливу цінність спадщини О. Арну, котрий був сучасником Леона Муссінака (1890 — 1964) — історика та теоретика кіно, авторитет котрого визнано переважною більшістю європейських кінознавців і який, власне, реалізував другу орієнтацію, на початках формування якої стояв Арну. Важливо підкреслити і той факт, що два кінознавчі збірники статей Л. Муссінака «Кіно — соціальне явище» та «Панорама кіно» вийшли друком у 1929 році, тобто тоді, коли побачила світ і монографія О. Арну «Кіно», а отже — виникла реальна можливість ознайомитися з різними підходами до осмислення цього феномена.

У своєрідний професійний діалог «Арну — Муссінак» дещо несподівано втрутився третій учасник — журналіст і романіст Робер Бразійак (1909–1945) — автор дослідження «Історія кіно» (1935), яке з доробками й доповненнями тричі перевидавалося упродовж 1943–1953 років.

Ця чергова модель історії кіно, що її неоднозначно оцінюють фахівці, з'явилася на теренах французького кінознавства у 30–40-х роках XX століття, коли «молода наука» дедалі активніше «набирала обертів». Ця робота цікава тим, що її автор пра-

цював літературним редактором у праворадикальному журналі «L'Action française» і позиціонував відповідні політичні погляди. Таким чином, у середині 30-х років розвиток французького кінознавства визначали прихильники різних ідеологій, котрі підтримували і свідомо політизували спочатку — теорію кіно, а під час Другої світової війни — і творчість кіномитців.

Аналізуючи ситуацію, яка складалася у французькому кінознавстві в період між 1929–1935 роками, слід відзначити поступове зростання авторитету Л. Муссінака саме як теоретика кіно. Його позиція помітно змінювалася, адже на відміну від попередніх теоретичних робіт назва першого збірника статей «Кіно — соціальне явище» одразу ж продемонструвала бажання автора дослідити кінематограф як «явище», здатне втрутитися в суспільні процеси і спрямувати їх рух. Не заперечуючи необхідності розглядати естетико-мистецтвознавчу сутність нового мистецтва, Муссінак наголосив на його функціональній природі. Для кінознавця це було цілком логічно, оскільки він атрибутував себе прихильником марксистської естетики, яка, сприйнявши ідеї передусім французького просвітництва, надавала функціональності мистецтва першорядного значення.

Л. Муссінак не лише поділяв засадничі принципи марксистської естетики в її, так би мовити, теоретико-методологічному значенні, а й публічно маніфестував своє захоплення радянським кінематографом. Саме він організував показ у Парижі фільму С. Ейзенштейна «Панцерник Потьомкін» (1926), заснував кіно клуб «Друзі Спартака» (1928), діяльність якого переслідувалася за політичними мотивами.

Другу половину свого життя Л. Муссінак продовжував займатися дослідженнями на теренах кінознавства, оприлюднивши монографію із симптоматичною назвою «Перехідний вік кіно» (1946). Зазначимо, що у роботах французьких кінознавців «подорожує» думка про вплив Муссінака на зміст і форму «Історії кіномистецтва» Садуля. Не заперечуючи і не спростовуючи цю тезу, звернемо увагу на інше: і Л. Муссінак, і Ж. Садуль акцентують на 1946–1948 роках як «перехідному періоді» в європейському кінематографі, із завершенням якого почнеться його наступне півстоліття.

Оцінюючи стан європейського кінознавства до середини ХХ століття, слід наголосити на, сказати б, міжнаціональній природі перших наукових розвідок, адже до теорії кіно та кінокритики, а дещо пізніше і до історії європейського кінематографа, «хронологічно» долучилися данці, італійці та французи. У 1925 році до цієї наукової спільноти впевнено увійшов Бела Балаш (1884–1949) — угорський поет-символіст, сценарист, теоретик кіно, критик, доктор філософських наук.

Сьогодні біографію Б. Балаша, насичену драматичними подіями, вивчено достатньо. Отримавши ґрунтовну освіту в Будапештському та Берлінському університетах, Балаш увійшов у коло угорської інтелектуальної еліти, серед представників якої були композитори Бела Барток, Золтан Колдай, відомий філософ-марксист Дьйордь Лукач, котрий був керівником політично зорієнтованого «Недільного гуртка». Усі вони сповідували комуністичні ідеї, а Балаша обирають до «Директорії революційних письменників». Послідовний прихильник Угорської радянської республіки, він — після її розгрому — емігрує спочатку до Австрії, а пізніше до Німеччини.

У роки еміграції Б. Балаш продовжує активно займатися теоретичною роботою на теренах літературознавства та занурюється у широке коло питань, пов'язаних із специфікою розвитку кінематографа. Результатом цих дослідницьких пошуків стала монографія «Видима людина: начерк драматургії фільму» (1925), на сторінках якої поняття «драматургія», що в царині літератури має значно ширший обсяг, ніж «жанр літератури», застосовується до кінематографічного твору і, як стане очевидним згодом, приймається у теорії кіно [16].

Помітними були й праці Б. Балаша «Культура кіно» (1925) та «Дух фільми» (1930), при цьому особливу увагу звернемо на назву монографії, оприлюдненої у 1925 році, де, значно випереджаючи свій час, автор наголошує на понятті «культура», пов'язуючи його безпосередньо з кінематографом. З огляду на час цю позицію Балаша можна інтерпретувати подвійно: або він «вписує» кіно у простір культуротворення, або підкреслює, що кінематограф до 1925 року ще не став галуззю «культури», і кінознавець прогнозує його подальший рух. Та яке б пояснення ми не прийняли, воно у будь-

якому разі «працює» і на позитивну оцінку Балаша-теоретика, котрий висунув, вочевидь, перспективну гіпотезу і на поглиблення знань щодо природи кінематографа.

Наріжною для першої половини ХХ століття виявиться і позиція Б. Балаша щодо «тріади», яка визначає специфіку кінематографа: 1. Крупний план; 2. Ракурс; 3. Монтаж. Цю тріаду Г. Авенаріус кваліфікує як «горезвісну», оскільки, на його думку, представлення «характерних рис кіномистецтва недостатньо підкріплено аналізом їх зв'язку з рішенням епізоду або фільму в цілому», а отже, «дана концепція автора не може вважатися доведеною» [2, с. 11]. На нашу думку, цю тезу Г.Авенаріуса навряд чи можна прийняти, адже теоретик — наразі це Б.Балаш — продукує нову ідею, що, вочевидь, має творчо-пошуковий характер, перекладаючи її подальше осмислення та концептуалізацію на інших фахівців. Такий дослідницький прийом є одним з аспектів спадкоємності в становленні кінознавства і — на відміну від Авенаріуса — оцінюється нами позитивно.

Загострення політичної ситуації в Німеччині на межі 20–30-х рр. змусило Балаша емігрувати до СРСР, де він перебував упродовж 1931–1945 років. Увесь цей час учений, зокрема, займається також проблемами кіномистецтва, власне бачення та розуміння яких зафіксував у монографії «Мистецтво кіно» (1945). Через три роки після оприлюднення дослідження про природу «сьомого мистецтва» друком виходить «Історія кіномистецтва» Ж. Садуля, до окремих положень якої ми вже зверталися раніше на сторінках нашої монографії. Хоча відстань між названими роботами незначна, змістове відмінність досить помітна: Балаш пише теорію кіно, а Садуль його історію.

На нашу думку, робота Ж. Садуля є доволі оглядовою із свідомим наголосом на науково-технічній та «індустріальній» природі кінематографа. Її зміст переважно стосується стислих характеристик стану розвитку європейської кінематографії перших чотирьох десятиліть ХХ століття. Згодом праця Садуля перетвориться на багатотомне видання, в контекст якого потраплять кінематографи більшості країн світу. Наразі нас цікавить його позиція лише стосовно тих здобутків чи прорахунків кіно означеного періоду, які мали місце на європейських теренах.

Як відомо, російськомовне видання «Історії кіномистецтва» Ж. Садуля вийшло друком у 1957 році і загалом було підтримане й позитивно оцінене кінознавцями. Водночас Г. Авенаріус, котрий вважався фахівцем з історії європейського кіно, звернув увагу на окремі прорахунки як у самій концепції французького кінознавця, так і у фактологічному матеріалі, використаному ним. Сьогодні теоретично плідною може виявитися спроба «подивитися» на позицію Ж. Садуля крізь призму його дослідницьких огріхів, окреслених іншим фахівцем.

Серед критичних зауважень Авенаріуса виокремимо ті, які не мають вузькопрофесійного значення, а навпаки, уможливають проводити певні паралелі з історико-культурними традиціями, тобто «збагачують» наше уявлення про становлення «концептуального перехрестя» в процесі взаємодії «культурологія — кінознавство». В означеному контексті особливої ваги набуває таке, наприклад, критичне зауваження Авенаріуса: «Ми аж ніяк не можемо погодитися з тим, що, приділяючи ... велику увагу взаємозв'язку театру та кіно, Ж. Садуль майже не торкнувся одного з найбільш цікавих у цьому плані моментів: відміни “блокади” кінематографа театральними робітниками й приходу провідних діячів театру в кіно (.....Рейнгардт, Моїссі, Бассерман у Німеччині; Цакконі та Дузе в Італії; Антуан у Франції та ін.)» [2, с. 9].

Це надзвичайно цікаве зауваження Г. Авенаріуса важливе не стільки з огляду на виявлення «огріхів» у роботі Ж. Садуля, скільки для розуміння наявних протиріч між двома видами мистецтва — театром та кінематографом. При цьому носіями цих протиріч виступали «персоналізовано окреслені» Авенаріусом театральні режисери та актори. Принагідно зазначимо, що проблема адаптації діячів театру до кінематографа і до сьогодні залишається неоднозначною, оскільки далеко не всі актори театру виявляються здатними сприйняти вимоги кінематографічної гри і «страждають» на так звану театральність. Окрім цього, є помітна відмінність у характері творчої діяльності режисера театру та кіно, через що далеко не всі театральні режисери, хто випробував власні професійні навички на знімальному майданчику, досягали успіху.

Водночас дана проблема приховує й інший підтекст, адже йдеться про осмислення специфіки більш ширшого естетико-художнього простору, пов'язаного з видовою структурою мистецтва, з логікою становлення його нових видів та поступового «виховання» митців, котрі здатні у ньому працювати. Слід визнати, що з історичної відстані такий комплекс питань у перше десятиліття ХХ століття міг бути проаналізований на перетині мистецтвознавства та кінознавства, проте в означений період це було доволі важко зробити, оскільки кінознавство знаходилося на початковому етапі становлення, а мистецтвознавство ще «не прийняло» кінематограф в історично сформовану систему видів мистецтва. Через сто років — на межі ХХ–ХХІ століття — усі виявлені протиріччя, нестиковки, деформації, що виникали між різними видами мистецтва чи зразками художньої діяльності, достатньо впевнено у теоретичному плані долає культурологія. Ця потужна складова гуманітарного знання пояснює суперечливі процеси, що виникають у динаміці культуротворення, специфікою художнього мислення — вкрай неоднозначного феномена, здатного діяти творчопошуково і стосовно часу, і стосовно простору становлення певних мистецьких явищ.

В означеному контексті показовими є факти, якими оперує В. Головський — упорядник збірника «Зірки німого кіно» (1968). Людині, яка вихована на фільмах, знятих на межі ХХ–ХХІ століть, важко уявити те кількісне «нагромадження» кінопродукції, яке відбувалося в роки існування «німого кіно». Так, Головський реконструє «ритм» та «умови» роботи данської кіностудії «Нордиск», що її створив Оле Ольсен — режисер та власник мережі кінотеатрів. Як зазначає Головський, ця кіностудія «в період від 1909 до 1915 років випускала близько ста фільмів на рік» [35, с. 221]. Напруженість, з якою працювали актори німого кіно, також не вкладається в сучасні межі, адже за рік тодішній популярний актор мав змогу знятися у 50–70-ти фільмах.

Досить неоднозначною була також проблема ставлення акторів кіно до театру. Саме бажання наголосити на інтересі акторів кіно до театральної сцени і примусило Г. Авенаріуса звернути увагу на факт бойкотування кінематографа театральними акторами і, в такий спосіб, акцентувати, що справа не лише в тому,

що «театр» — у широкому розумінні — міг не сприйняти «сьоме мистецтво», а й в тому, що актори кіно створювали реальну конкуренцію своїм театральним колегам. Яскравим підтвердженням такої тези є творча доля Асти Нільсен (1881–1972) — видатної дансько-німецької зірки німого кіно, яку кінознавець В.Кісунько вважає «першою кіноактрисою» [63, с. 21]. Як відомо, вона зробила також непогану театральну кар'єру, оскільки «...у 1926 році, як кінозірка першої величини, Аста Нільсен зіграла у Відні в кількох театральних виставах при повних аншлагах. І серйозні люди, котрі рецензували ці гастрольні вистави Асти Нільсен, переконливо говорили про безперечно значний талант, відточену майстерність та справжню театральність, які вирізняли роботу актриси» [63, с. 21].

Якщо творча кар'єра Асти Нільсен є прикладом досить вдалої трансформації кінематографічних напрацювань у театральний досвід, то Макс Офюльс (1902–1957) — відомий французький режисер німецького походження — блискуче відтворив, так би мовити, зворотний шлях. Десять років він працював у Німеччині та за кордоном як театральний режисер, згодом успішно здійснив постановки п'єс Шекспіра, Мольєра, Ібсена і, захопившись звуковим кінематографом, зробив кар'єру кінорежисера.

Свою кінокар'єру М. Офюльс розпочав у Німеччині — «Продана наречена» (1932), «Флірт» (1933), а з моменту приходу фашистів до влади Офюльс — єврей за національністю — емігрує до Франції, де знімає фільми «Викрали людину» (1934), «Божественна» (1935) та низку «коротких» стрічок. Після окупації Франції він досить активно працює в Італії, Нідерландах та США. До речі, Офюльс постійно удосконалював кінематографічну техніку, одним з перших продемонструвавши у своїх картинах переваги зйомок «рухливою» камерою.

На нашу думку, своєрідним «теоретичним розподілом» між першою і другою половинами ХХ століття є наукові розвідки Андре Базена (1918–1958) — видатного французького кінокритика, котрий у молоді роки мріяв стати вчителем і отримав досить ґрунтовну освіту в педагогічному інституті в місті Сен-Клу. Згодом він захоплюється як феноменом кінематографа взагалі, так і його виховним потенціалом зокрема. Загальновідомо, що просвітницька

діяльність у популяризації кіномистецтва стимулювала Базена до створення кіноклубів, проведення конференцій, дискусій, презентацій, аналізу та оцінки на сторінках різних мистецтвознавчих видань поточної кінопродукції. У 1951 році А. Базен разом з відомим кінокритиком Жаком Доніоль-Валькросом (1920–1989) заснував журнал «Cahiers du cinéma», яким керував до кінця життя.

На відміну від своїх попередніх кінознавчих робіт у подальших розвідках Базен помітно змінив ракурс теоретичних орієнтирів. Так, він посилив філософське обґрунтування аналізу й оцінок як конкретних фільмів, так і перспектив розвитку французької кінематографії. Річ у тім, що Базен — католик за віросповіданням — майже тридцять років свого життя був прихильником «персоналізму» Емануїла Муньє (1905–1950), котрий, як відомо, визнаючи особистість первинною творчою реальністю, вважав її найвищою духовною цінністю. При цьому увесь навколишній світ, на думку Е. Муньє, є вираженням божественної творчої волі. Послідовне наслідування певних філософських ідей зазвичай розширює тематичну спрямованість мистецтвознавства взагалі і кінознавства зокрема, адже в поле зору науковця потрапляють такі проблеми, як світогляд, ідеологія, соціально-політична спрямованість творчості, історико-культурні та художні цінності.

Виокремлена нами тенденція показово позначилася і в кінознавчій моделі Базена, котрий, аналізуючи, наприклад, проблему художнього смаку, по-перше, свідомо применшив роль глядача, який не здатен вплинути на якість фільму, а по-друге, увесь зміст виховної функції кіно поклав на авторів стрічок. Така позиція французького кінознавця враховує, принаймні, два моменти: якщо глядач безпосередньо не впливає на якість фільму, то опосередковано — приймаючи чи бойкотуючи ту чи іншу картину — виявляє рівень власного художнього смаку. Щось подібне відбувається і з виховною функцією фільму, яку, ясна річ, визначають її творці, проте можуть корегувати політико-ідеологічні настанови суспільства, до якого належать автори конкретної стрічки.

Досить своєрідно, опираючись на засади персоналізму, Базен обґрунтував появу кінематографа та його реалістичну природу. На його думку, підґрунтям фільму є фотографія — своєрідний від-

биток світу, що набуває нових властивостей у процесі кінематографічного «руху»: а) зображення; б) тривалість; в) уречевлення. У контекст розмислів теоретика входить також ідея розподілу реалізму на «фотографічний» та «стилістичний», який «будується» на змісті і формі фільму. Така дещо штучна конструкція спричинила вироблення певних вимог до технічного аспекту кінострічок, на яких науковець наполягав, а саме: обов'язковість «тривалих», «послідовних» планів, «глибина кадру», яку оператори досягали завдяки контрасту білого й чорного кольорів (Базен був прихильником чорно-білого зображення), заперечення «подрібнення» монтажу та підтримка «наївності» сюжету. Зрештою, базенівські теоретичні настанови прийняла група молодих режисерів — фундаторів французької «нової хвилі», котрі поділяли принципи «авторського кіно». Пізніше, у контексті аналізу цієї кінознавчої концепції ми знову звернемося до ідей Базена — непересічного французького кінознавця.

Реконструкція історії становлення європейського кінознавства засвідчила, що в перші десятиліття розвитку кінематографа теоретичними проблемами нового виду мистецтва намагалися займатися переважно режисери, критики та журналісти у різних країнах. Це створювало ефект взаємодії кінознавчих моделей, у «побудові» яких — прямо чи опосередковано — віддзеркалювалися не стільки традиції національних культур, скільки територіальна приналежність автора тієї чи іншої розробки. Більше того, побудований на основі науково-технічних здобутків, кінематограф, так само як і перші зразки кінознавства, формувався у загальнолюдському просторі. Розширюючи, поглиблюючи та опановуючи естетико-художні можливості кінематографа, свободу тематичного вибору, потенціал колективної творчості, митці поступово усвідомлювали фактор національної самобутності кіно, стимулюючи і кінознавство осмислювати роль «сьомого мистецтва», по-перше, у формуванні національної свідомості людини, а по-друге, у його можливості втручатися й корегувати соціально-політичні чи ідеологічні процеси життя суспільства,

На межі першої і другої половини ХХ століття стає очевидною слухність позиції Л. Муссінака, котрий вбачав у кінематографі «соціальне явище». Значною мірою її правомочність підтвердив

Зігфрід Кракауер (1889–1966) — німецький кінокритик, історик кіно, соціолог, письменник, публіцист, — у праці котрого «Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера» (1947) запропоновано іншу модель кінознавства, значною мірою відмінну від тих зразків, які були напрацьовані упродовж кількох десятиліть після перших узагальнених спроб чи то оцінки процесу розвитку кінематографа, чи то накреслення його подальшого руху.

З. Кракауер, який народився й провів юнацькі роки в заможній єврейській родині, у 1907–1913 роках вивчав архітектуру в Дормштаті, Берліні та Мюнхені. Отримавши диплом інженера, він кілька років працює архітектором у різних містах Німеччини, паралельно вивчаючи філософію та соціологію. На початку 20-х років Кракауер зближується з Вальтером Беньяміном (1892–1940) — істориком культури, літературознавцем, Ернстом Блохом (1885–1977) — філософом, соціологом, громадським діячем, автором концепції «філософія надії» та, частково, приймає філософську орієнтацію Дьєрдя Лукача, під впливом ідей котрого, як ми зазначили раніше, перебував і Балаш.

Це оточення — особливо В. Беньямін — не тільки мало значний вплив на З. Кракауера, а й узагалі — переорієнтувало його професійні інтереси: у тридцятирічному віці він починає займатися журналістикою, співпрацює з мистецтвознавчими виданнями, поступово відкриваючи для себе світ кінематографа. Оскільки життєво-творчу позицію В. Беньяміна відображено у нашій монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017), наголосимо лише на такому: німецький кінознавець чітко відокремлює процес створення фільму від його сприймання, розглядає дилему «кіно як експеримент» та «експеримент у кіно», акцентує увагу на творчо-пошуковій роботі оператора і актора в процесі створення кінострічки та ін. [71, с. 225–227].

У контексті означеного цілком доцільно звернути увагу на роздуми Беньяміна, що зіграли позитивну роль у посиленні фактора «фотографія» в об'єктивній оцінці новаторської сутності кінозйомки — феномена настільки ж науково-технічному, наскільки й естетико-художньому [162]. Спираючись на відтворену сьогодні історію розвитку кінознавства, слід віддати Беньямінові належне і щодо введення ним у широкий теоретичний ужиток

проблеми «реальність у кіномистецтві». На це свого часу звернув увагу Бертольд Брехт (1898–1956) — видатний німецький драматург, театрознавець, поет та прозаїк, запропонувавши своїм сучасникам поміркувати з приводу того, чи існує відмінність між репродукцією реальності та самою реальністю, адже «фотографія заводів Крупа чи AEG нічого не розкриває про ці інституції» [75, с. 293]. Таким чином, проблеми, що їх порушив Беньямін у перші десятиліття розвитку кінематографа і дещо пізніше прокоментував Брехт, до сьогодні, вочевидь, залишають певний простір для дискусій.

Упродовж 1925–1927 років З. Кракауер — паралельно з В. Беньяміном, який оприлюднює кілька літературознавчих робіт, — занурюється в літературну творчість і випробовує себе як прозаїка, видаючи друком «Детективний роман» (1925). Кінознавець Р. Юренев зазначає, що З. Кракауер, «регулярно відгукуючись на явища європейського і особливо німецького кіно ... займається і соціологією (книги “Соціологія як наука”, 1925; “Службовці”, 1930), демонструє власні творчі сили у белетристиці (роман “Гінстер”, 1928). Широта літературних інтересів знаходить свій відбиток і у кінознавчих статтях, у яких значну увагу приділено філософським і літературним зв’язкам фільмів, соціальним і психологічним умовам їх появи» [19, с. 5–6].

У 1933 році Беньямін і Кракауер емігрують до Парижа, де працюють кілька років, а згодом французька влада інтернує їх як підданих ворожой держави (1939). Врешті-решт, Беньямін, переслідуваний гестапо, покінчить життя самогубством, перебуваючи на кордоні «Франція — Іспанія» (1940), а Кракауер емігрує до США, де від «Фонду Рокфеллера» отримуватиме стипендію на дослідження німецького кінематографа. Власне наслідком такої співпраці і стає монографія Кракауера «Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера».

Будь-які спроби аналізувати й оцінювати дослідження німецького кінознавця мають спиратися на чітке усвідомлення тих завдань, які він сам сформулював, починаючи реалізовувати свою концепцію: «Мене зовсім не цікавить німецьке кіно як таке. Ця книга повинна збагатити наші уявлення про догітлерівську Німеччину. Я вважаю, що аналіз німецького фільму допоможе

охарактеризувати глибинні психологічні процеси в свідомості німців від 1918 року до 1933-го. Не можна не вбачати зв'язку масової психології з розвитком історичних подій означеного періоду» [75, с. 11].

Хоча Кракауер і заявляє про відсутність у нього інтересу до німецького кіно, однак саме він пробує відтворити хронологію його історії, обгрунтувавши чотири періоди: 1. Архаїчний (1895–1918); 2. Післявоєнний (1918–1924); 3. Час стабілізації (1924–1929); 4. Догітлерівський (1930–1933). Окрім цього, він — хоча в у дещо метафоричній формі — все ж окреслив тематичну спрямованість німецького кінематографа, виокремивши чотири категорії: 1. Галерея тиранів; 2. Повія та юнак; 3. Пісні та ілюзії; 4. Національний епос.

Характеризуючи теоретичні напрацювання Кракауера, слід особливо акцентувати, по-перше — на доцільності використання у кінознавчих дослідженнях надбань психологічної науки, а по-друге — на констатації широти функціональних можливостей кінематографа.

Задля адекватної інтерпретації концепції Кракауера варто звернути увагу на те значення, що надається ним поняттю «Aufbruch» — вибух, — яке «у той час ... передбачало зречення вчорашнього розкиданого світу й устремління до завтрашнього дня, побудованого на твердому фундаменті революційних ідей» [75, с. 45]. Саме ці настрої спричинили захоплення режисерів німецького кіно виражальними засобами експресіонізму, авангардистськими експериментами, передусім у живопису та «про роцьких драмах», що сприймалися німцями як «нове євангеліє всезагального братства» [75, с. 46].

Якщо «архаїчний період» допоміг німцям усвідомити кінематограф як повноцінний вид мистецтва, здатний відповідати на нагальні проблеми сучасності, то третій період — «Час стабілізації (1924–1929)» — це відкриття як соціально-політичного, так і естетико-художнього значення тематичної спрямованості кінематографа. Водночас саме в ці роки Кракауер фіксує й активізацію інтересу фахівців до суто кінознавчих проблем, а саме: з'ясування природи «нового реалізму» та поступове досягнення потенціалу монтажу.

«Новий реалізм» німецького кіно 1924–1929 років вартий особливої уваги, оскільки виявився, з одного боку, досить суперечливим феноменом, а з другого — показовим щодо інтерпретації поняття «реалізм». Окрім позиції самого Кракауера, у монографії «Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера» подано позиції Г. Хартлауба та М. Шапіро — тогочасних німецьких теоретиків, котрі намагалися дослідити специфіку «нового реалізму», оскільки від 1925 року почали з'являтися фільми, автори яких асоціювали себе саме з цим напрямом.

На думку Густава Хартлауба (1884–1965) — директора Маннгеймського музею, живопис — це перший вид мистецтва, де випробовувались можливості «нового реалізму», що пізніше трансформувався у кінематограф. Зрештою, як зазначає З. Кракауер, саме Г. Хартлауб ототожнив «новий реалізм» з поняттям «*neue sachlichkeit*» — «новий речовізм».

Аналізуючи теоретичні розмисли автора про поняття «новий речовізм», Кракауер зазначає, що Хартлауб передусім виокремлював настрої цинізму й покірності долі, які формували «негативний бік нового речовізму», а його «позитивний бік виявлявся в тому, що до безпосередньої дійсності ставилися з підвищеним інтересом, оскільки у митців виникло велике бажання сприймати реальні речі такими, які вони є, поза будь-якими ідеалізуючими чи романтичними фільтрами» [75, с. 168].

«Новий реалізм» і сам по собі, і в інтерпретації Хартлауба як «новий речовізм» мав потужне психологічне підґрунтя, що наснажували такі почуття, як «аморфність» та «невизначеність». «Основна якість нового реалізму, — зазначає Кракауер, — його небажання опікуватися будь-якими запитаннями, долучитися до якоїсь позиції. Дійсність зображувалася у мистецтві не задля того, аби із реальних фактів витягувати їх потаємний зміст, а для того, аби втопити будь-яке їх значення в океані конкретних явищ...» [75, с. 168–169].

Проте існувало й інше тлумачення «нового реалізму». Так, мистецтвознавець Мейер Шапіро (1904–1996) вважав, що окремі представники «нового реалізму» близькі до «соціалістичних ідей» і їхні творчі шукання відкривають шляхи «безболісного переходу до соціалізму» [75, с. 169].

Незважаючи на неоднозначність інтерпретації «нового реалізму», саме цьому напрямку Кракауер у своїй монографії приділяє значну увагу. На нашу думку, це пояснюється тим, що безпосередньо в логіці ідей «нового реалізму» зняв частину своїх фільмів Георг Вільгельм Пабст (1885–1967) — відомий австрійський театральний режисер, котрий успішно працював у німецькому кінематографі. Як вважає Кракауер, теоретичні орієнтації «нового реалізму» найадекватніше представлені в стрічці Г.-В. Пабста «Безрадісний провулок» (1925), де «...зображувався Відень часів інфляції, при цьому особливо підкреслювалося збідніння дрібнобуржуазного класу. Реалістична суворість Пабста, котрий відтворив це збідніння на екрані, неприємно вразила його сучасників» [75, с. 170].

Чи не вперше за тридцятирічну історію кіномистецтва «Безрадісний провулок» було заборонено до показу в Англії, а такі країни, як Австрія, Італія та Франція, про що зазначає Кракауер, цензурували фільм, скорочуючи окремі епізоди. Починаючи з «Безрадісного провулка», практика цензурування, скорочення, зміни назви чи перемонтування фільмів поступово стане загальноєвропейським явищем.

Успіх фільму Г.-В. Пабста значною мірою забов'язаний творчим поєднанням «нового реалізму» з «новим речовізмом», у процесі якого і поняття «реалізм», і поняття «речовізм» інтерпретувалися в їх безпосередньому значенні, а це означало, що вони не суперечать одне одному, сприяючи естетико-художній виразності певних епізодів цієї стрічки.

Особливий наголос Кракауер робить на взаємозв'язку «збідніння — мораль», вважаючи, що Пабст надзвичайно виразно представив на екрані процес збідніння. Він повільно, але неухильно показує процес «розмивання» моральних цінностей людини, її уявлення щодо «можна» чи «не-можна» в повсякденному житті. На думку Кракауера, фільм «Безрадісний провулок» засвідчив, що Пабст відчуває «матерію життя», об'єктивно реконструюючи тодішній «моральнісний сумбур». Це дає йому можливість відтворити «кінематографічну реальність» на рівні вимог документального кіно.

Саме в контексті утвердження естетико-художніх засад «реа-

лізм — речовізм» наприкінці 20-х років XX століття кінознавство починає з особливою увагою ставитися до постаті оператора і його ролі в «донесенні» художньої «винахідливості» (терміни Кракауера) режисера. Адже значною мірою реалізувати чинники, що формували засади «реалізм — речовізм», Пабсту «допомагав» оператор його стрічок Фріц Арно Вагнер (1884–1958), якого з часом буде визнано кращим оператором 20–50-х років XX століття.

Аналізуючи специфіку манери Ф.-А. Вагнера, Кракауер підкреслював, що він «працював при природному освітленні, а також вільно маніпулював камерою», а кінознавець Пол Рот, оцінюючи творчість оператора, вважав, що його камера «шастає кутками, наступає на п'яти акторам...» [75, с. 179]. Водночас, на думку і Кракауера, і Рота, будь-яку зйомку здійснює цілеспрямовано, кожний ракурс чи рух співвідносить з реальним матеріалом і виражає певний настрій. Таким чином, «відштовхуючись» від творчості оператора, який своїм професіоналізмом значною мірою сприяв успіху фільмів Пабста, в теоретичний обіг входить поняття «розкріпачена камера» і в європейському кінознавстві починається — цілком свідомо — персоналізація професії «оператор» та розуміння значущості операторської майстерності в успіху фільму.

У поле зору Кракауера потрапляє й проблема творчого потенціалу монтажу, що раніше вже було окреслено в кінознавчих публікаціях Балаша, що виступив як сценарист фільму «Пригоди десятимаркової асигнації» (1926). Як Балаш, так і Бертольд Фіртель (1885–1953) — австрійський письменник, театрознавець і режисер, який здобув популярність, відкривши у Берліні «Театр сучасного репертуару» (1923), під час знімання цього фільму виявляли ставлення до зображуваної дійсності за принципом «поперечного перетину». Цей принцип вимагав від митців у відтворенні «реальності» не займати чіткої позиції та не ставати на чийсь бік. Задля досягнення ефекту «поперечного перетину» необхідно було значно розширити технічні засоби щодо виразності кожного епізоду, оскільки, на думку Кракауера, досягти його повноцінного втілення у стрічці «Пригоди десятимаркової асигнації» не вдалося: «Послідовність епізодів у фільмі обумовлена двома тенденціями, одна з яких відповідає принципу «поперечного перетину», а друга — суперечить йому» [75, с. 185].

Зрештою, прорахунки фільму Фіртеля не зупинили подальші експерименти, і вже у стрічці німецького художника і режисера Вальтера Рутмана (1887–1941) «Берлін, симфонія великого міста» (1927) вимоги «поперечного перетину» втілювалися більш послідовно: замість павільйонів більшість епізодів знімалася на натурі, сюжети добиралися з реального життя, що дозволило спробувати «повернути від зображення внутрішніх психологічних процесів до відтворення зовнішніх...» [75, с. 186]. Саме фільм Рутмана стимулював активізацію інтересу до монтажу як яскравого чинника донесення до глядача авторського задуму, а режисер, відповідно, атрибутувався як автор «ритмічного монтажу».

Аналіз, здійснений у монографії Кракауера, підсумував творчі досягнення кінематографа, та, систематизувавши його приблизно по десятиліттях, визначив їх сутність. Предметом аналізу й оцінки стають такі естетико-мистецтвознавчі поняття, як «ритм», «динаміка», «калейдоскоп кадрів», «чистий рух», «глядацькі аналогії», «соціальний контраст», теоретичне опрацювання яких, безперечно, сприяло розвитку кінознавства. Дещо пізніше теорія кіно починає осягати феномени «розкріпаченої камери», «поперечного перетину» у зображенні реальності, специфічні можливості монтажу як «суто» кінематографічного чинника. На межі XX–XXI століть частина цих нових понять та естетико-художніх відкриттів активно задіюється як у процес вивчення широкого кола проблем авангардистського мистецтва, так і в «дешифрування» творів, виконаних у просторі постмодерністської естетики.

Відтворений нами процес становлення кінознавства — єдність історії, теорії кіно та кінокритики — в умовах першої половини XX століття засвідчив як нагромадження теоретичного кінознавчого матеріалу, так і його концептуалізацію. Водночас в історико-кінознавчому русі почали окреслюватися проблеми, які логічно «вписуються» і у культурологічний контекст: кінематограф і проблема «діалогу» видів мистецтва, «професійна орієнтація» кіно як процес становлення нових професій і — відповідно — завдання науки та освіти щодо їх підготовки, розширення феномена «творчість» та «творчий процес», опанування новими сферами науки і техніки, — що актуалізує виявлення «концептуального перехрестя» між культурологією та кінознавством.

1.2. Персоналізація в контексті біографічного методу

Оскільки нарізним завданням нашої монографії є відтворення персоналізованої історії європейського кінематографа, цілком слушним видається зосередження уваги на кількох важливих аспектах, а саме: фіксація персоналізації — структурного елемента біографічного методу — як чинника культурологічного аналізу та окреслення теоретичних підходів до її осмислення. До того ж, важливо виявити сутнісні ознаки персоналізації в процесі визначення місця і ролі цього феномена в логіці розвитку гуманістики загалом і кінознавства зокрема, показавши на прикладі життєтворчого шляху деяких європейських митців кінознавчий потенціал персоналізації.

Аналіз персоналізації «провокує» дещо неоднозначну ситуацію: її виокремлення як самодостатнього і самоцінного структурного елемента біографічного методу є теоретичним напрацюванням саме української культурології на межі XX–XXI століть. Цей «дослідницький орієнтир» дістав підтримку фахівців і закріпився на теренах національної гуманістики. Водночас філософи, зокрема О. Валевський та В. Менжулін, ґрунтовно опрацьовують історико-філософську традицію формування «біографізму», літературознавчу модель якого послідовно і чітко обґрунтовав у середині XIX століття відомий французький письменник та літературознавець Ш.-О. Сент-Бев.

Враховуючи ситуацію, що склалася, спробуємо екстраполювати напрацювання сучасної культурологічної науки в кінознавство, залучаючи досвід теоретичного осмислення тандему «культурологія — кінознавство» щодо творчих біографій низки відомих діячів кіно, стрічки яких визначали динаміку європейського кінопроцесу.

Окресливши персоналізацію як предмет теоретичного аналізу, розглянемо її на тлі саме тих засад, які є якісними ознаками сучасного етапу розвитку українського кінознавства: використання потенціалу культурологічного аналізу, одним з потужних чинників якого є міждисциплінарний підхід та застосування біографічного методу, структурним елементом якого, власне, і виступає персоналізація.

На нашу думку, виокремити у контексті дослідницького простору української гуманістики феномен «персоналізація» — засіб, що здатний поглибити уявлення про природу кінотворчості, специфіку дії у кінопроцесі чинника колективності та значення особистісного зрізу в здійсненні творчого задуму, виявилось можливим завдяки помітним трансформаціям, які відбулися у кінознавстві. Рухаючись за логікою дослідницьких завдань цієї монографії, намагатимемося і далі виділяти приклади «концептуального перехрестя» культурології та кінознавства.

Визначивши три засадничі теоретико-методологічні принципи культурологічного аналізу, наголосимо на тому, що міждисциплінарний підхід почав формуватися у 80–90-х роках ХХ століття і сьогодні його досить широко використовують представники гуманітарних наук, хоча активне залучення міждисциплінарного підходу в сучасне дослідницьке поле не знімає низки дискусійних питань, що його супроводжують. Це переконливо засвідчили матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) «Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє» [51], у якому взяли участь відомі українські науковці, які професійно займаються естетикою, культурологією та історією культури.

Учасники круглого столу передусім констатували термінологічну розбіжність, що простежується в дослідженнях сучасних науковців, котрі — як тотожні — використовують поняття «міждисциплінарний», «міждисциплінарний» та «міжпредметний». Окрім цього, важливим виявилось питання щодо можливості існування в сучасних умовах «чистих» гуманітарних наук. На прикладі естетики вчені довели, що упродовж усієї своєї історії гуманітарні науки тяжіли до вироблення єдиного простору або за рахунок взаємодії, або завдяки виявленню дотичних сфер знання [51, с. 27–29].

У контексті означеного суть міждисциплінарного підходу — ми є прибічниками саме цього терміну — полягає у взаємодії кількох гуманітарних наук й послідовному використанні їх дослідницьких надбань у розв'язанні конкретних проблем сучасного кінознавства, якщо йдеться про цю сферу гуманітарного знання. Відповідно, інші науки — естетика, культурологія, психологія, педагогіка, етика, історія, літературознавство, музикознавство — в межах означеного підходу — мають змогу опертися і на надбання кінознавства.

Актуальність питань, які і в середині другого десятиліття XXI століття постають у контексті міжнаукового підходу, підтверджує стаття Л. Левчук «Теоретичний потенціал міжнаукового підходу» (2015), на сторінках якої увагу автора звернено на мистецтвознавство, яке само по собі є «сукупністю трьох частин — історії мистецтва, теорії мистецтва і художньої критики». До того ж, мистецтвознавство активно взаємодіє з естетикою, яку Дмитро Кучерюк (1932–2009) розглядав як «метатеорію мистецтва» [78, с. 121]. Наведений приклад учергове показує складність процесу формування сучасної гуманістики.

Стосовно ж міжнаукового підходу, який досить активно використовують у кінознавчих дослідженнях, здійснених на межі XX–XXI століть, слід зазначити, що в низці робіт останніх років він яскраво виявив властивий йому теоретичний потенціал, надавши науковим розвідкам М. Братерської-Дронь, І. Зубавіної, С. Тримбача, Г. Черкова послідовно сучасного забарвлення. У кінознавчі дослідження названих авторів постійно залучаються актуальні наукові надбання з широкого кола проблем культурології, філософії, етики й естетики.

У потенціалі морально-етичного знання яскраво виявлено тенденцію опертя як на загальнотеоретичний потенціал етики (М. Братерська-Дронь), так і на більш вузькі її проблеми, зокрема окремі зрізи професійної етики в творчому процесі конкретних митців (С. Тримбач). На нашу думку, міжнауковий підхід позитивно вплинув і на реконструкцію історії становлення професійної — кінематографічної — освіти в Україні, а це означає, що в аналіз «суто» кінознавчої проблеми залучено дослідницький потенціал педагогіки. Підтвердженням цього можуть бути роботи О. Безручка, І. Єгорова, Л. Наумової, А. Пасічника, О. Пашкової, Р. Росляка.

Водночас розвідки названих нами авторів відобразили ще одну важливу ознаку. На межі XX–XXI століть українське кінознавство сприйняло і творчо інтерпретувало тенденцію, якою позначений сьогодні увесь простір гуманітарного знання, а саме: початок опанування різними гуманітарними науками чинників культурології, яка формується завдяки потужному фундаменту історії європейської культури. Така тенденція, що її можна пред-

ставити як ще один засадничий теоретико-методологічний принцип, почала формуватися у другій половині ХХ століття і спочатку була своєрідною відповіддю на постмодерністську манеру філософування, що ставила під сумнів перспективність класичної гуманістики, висувачи на перші позиції «авторський» погляд на світоглядні проблеми. Виникла необхідність посилити теоретичний фундамент подібних орієнтацій, і таким досить потужним підґрунтям виявилися історія та теорія культури, остаточна концептуалізація яких відбулася в культурології.

Отож специфіка культурологічного аналізу, який спирається на міжнауковий підхід, обумовила як досить активне використання в кінознавстві потенціалу мистецтвознавства в цілому, так і його продуктивну взаємодію з філософією, культурологією, естетикою, етикою, а подекуди і з педагогікою. Усе означене дало змогу, спираючись на вирішення вузько кінознавчих питань, переконливо «відпрацювати» самотність культурного простору, який упродовж століття формувався на європейських теренах.

Теоретичне опрацювання поняття «персоналізація» показує, що його зміст активно «співпрацює» з біографічним методом, теоретичний потенціал якого послідовно досліджують та плідно використовують такі українські науковці, як О. Валецький, Л. Дабло, Т. Добіна, Т. Ємельянова, Н. Жукова, В. Менжулін, О. Оніщенко, Ю. Сабадаш, К. Семенюк, Л. Стеценко, М. Тернова, С. Холодинська та ін. Низка аспектів, так чи інакше дотичних до біографічного методу, виступає об'єктом теоретичного аналізу і в європейській гуманістиці. Підтвердженням цієї тези є дослідження англійських культурологів Т. Месієна, Д.Дж. Вріджена [161] та С. Броу, Д. Коллінсона, Р. Вілкінсона [163].

Послідовний наголос на значенні біографічного методу і використання його засад задля з'ясування дотичних проблем — це об'єктивний процес. Тому ще раз наголосимо: персоналізацію доцільно розглядати в контексті такої складної структури, як «біографічний метод», інтерпретуючи її одним з його елементів.

Зазначимо, що, не зважаючи на досить активну присутність біографічного методу в роботах вітчизняних дослідників, окремі його аспекти залишаються або дискусійними, або творчо-пошуковими, а отже — потребують подальшого опрацювання. Наразі до

дискусійних слід віднести термінологічні розходження, оскільки в наукових розвідках означених нами авторів присутні поняття «біографічний метод», «біографіка», «біографізм». Саме тому в подальшому проблема уніфікації термінології має постати як нагальна.

До творчо-пошукових ідей ми б віднесли позицію К. Семенюк, котра, аналізуючи світоглядні засади творчості відомої української письменниці О. Кобилянської, вводить у теоретичний ужиток поняття «буттєвої» та «творчої» біографії митця. На думку дослідниці, «...більшість образів, створених Ольгою Кобилянською, є проекцією її авторського “Я”» [124, с. 149–160].

Отже, «буттєва» біографія митця здатна певним чином визначати його «творчу» біографію, а тандем «буттєва — творча» біографія є приводом до персоналізації як творчості, так і етапів творчого процесу. Позиція К. Семенюк містить низку важливих теоретичних аспектів. Якщо ми погоджуємося із значенням «буттєвої» біографії й саме з неї «виводимо» «творчий» рівень у процесі створення художнього твору, то необхідно зафіксувати й інше, а саме — «персоналізовану» сутність «буттєвого» зрізу у творчій біографії митця. Залучення персоналізованого підходу в контекст розкриття природи «буттєвості» послідовно відтворює ті вимоги, які Ш.-О. Сент-Бев і закладав у підґрунтя «біографічного методу».

Загалом підтримуючи запропонований розподіл, необхідно розширити простір дослідження творчого процесу інших митців, аби стверджувати заявлену ідею як об'єктивну ознаку художньої творчості. У такому контексті слід позитивно оцінити практику самоаналізу кінематографістів, яку достатньо широко представлено у низці видань зразка «Трюффо про Трюффо» (1987), «Бунюель про Бунюеля» (1989), «Вісконті про Вісконті» (1990) чи «Уеллс про Уеллса» (1990), що містили найбільш виразні приклади як «буттєвої», так і «творчої» біографії видатних діячів європейського кіномистецтва.

Ми вже зазначали, що основні ідеї біографічного методу Ш.-О. Сент-Бев обґрунтував у середині XIX століття. За півторасторічну історію він, як відомо, зазнав серйозних змін та доопрацювань, проте основні вимоги «біографізму» залишилися незмінними. На думку Ш.-О. Сент-Бева, здійснювати дослідження життя і твор-

чості митця необхідно з урахуванням низки складників, а саме: батьки й родинне коло, умови виховання, освіта, релігія, оточення (друзі і вороги), особисте життя, уподобання, географія пересувань та ін. Серед джерел, що відкривають шлях до з'ясування усіх цих складників, на перші позиції виходять листування, щоденники, спогади, сповіді, мемуарна література.

В українській культурології показовим прикладом багатоаспектного використання засад біографічного методу можна вважати дві монографії О. Оніщенко: «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (2011) та «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» (2017), на сторінках яких основними об'єктами аналізу стають паритет між творчо-теоретичною діяльністю цих видатних особистостей і епістолярієм — «зібранням листів», а також літературний жанр, що до нього належить твір, який «побудовано» за принципом листування. В історії культури поняття «епістолярій» традиційно поглиналося більш широким поняттям — «епістолярна література», «зміст якого зумовлювали два складники: листи приватного характеру що вийшли друком, та твори, що використовують форму листів, які звернені до іншої особи» [104, с. 12–13].

Реконструкція і творчої, і теоретичної діяльності означених представників європейської літератури не можлива, зазначає О. Оніщенко, поза розглядом й урахуванням феномена біографізму. Завдяки такій позиції читач занурюється у факти біографії, зокрема Т. Манна, що виступили «підмурівком літературознавчого та мистецтвознавчого аспектів» його доробку [105, с. 77–93]. У межах вимог біографічного методу розглянуто також «секрети» біографізму та самоаналізу І. Франка [105, с. 160–175].

Наголошуючи на такому чиннику біографізму, як листування, О. Оніщенко підкреслює, що «...потенціал епістолярної спадщини дозволяє відтворити безпосередній, зафіксований у конкретному просторі і часі, процес спілкування: “автор листа — адресат”. Вони — свідомо чи інтуїтивно — обмінюючись, по-перше, 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» [104, с. 16].

Не викликає жодних сумнівів те, що називаючи листування обов'язковим чинником «біографічного методу», Ш.-О. Сент-Бев впритул підійшов до «схоплення» того змістовного начала, яке пізніше дасть змогу науковцям сформуванати поняття «персоналізація», адже кожний лист щось додає до виявлення особистісної природи, передусім певного «Я» — автора листа, опосередковано розкриваючи і суть другої особистості — адресата. Так, «персоналізація» допомагає збагнути мотиви, причини, зміст, емоційне забарвлення учасників листування і — в історичному зрізі — у процесі культурологічного аналізу відкриває можливості для об'єктивного відтворення логіки певних культуротворчих процесів. Саме таке враження виникає під час осмислення листування братів Гонкур, братів Манн, Е. Золя — Б. Байля, З. Фрейда — К. Юнга та інших славетних «авторів листів», які зверталися до не менш відомих адресатів. Принагідно зазначимо, що обидві монографії О. Оніщенко «побудовані» на аналізі західноєвропейських культуротворчих процесів, а серед «письменників-теоретиків» та «авторів листів», котрі фігурують у монографіях, принаймні, дев'ятеро — брати Манн, А. Франс, І. Франко, З. Фрейд, С. Цвейг, М. Равель, П. Елюар, Ф. Кафка — були сучасниками виникнення та становлення кінематографа, про який деякі з них не оминули увагою у своїх листах.

Широке коло питань, пов'язаних з проблемою біографічного методу, виступає предметом і наших наукових інтересів, що, зокрема, підтверджує стаття «Біографізм: кінематографічна модель втілення» (2005), на сторінках якої було проаналізовано основні аспекти цього методу, а це сприяло виробленню різних моделей кіноінтерпретації творчих біографій видатних особистостей в історії науки, мистецтва та політики. У названій статті виокремлено ті факти в історії європейського кінематографа, коли роль конкретної історичної особи — завдяки практиці рімейку — виконували різні актори. Наразі відкривається можливість оперувати кількома модифікаціями персоналізації, що, у свою чергу, поглиблює наше уявлення стосовно логіки чи алогізму творчого процесу.

На нашу думку, продуктивність біографічного методу спирається, з одного боку, на його достатньо складну внутрішню «будову», а з другого — на динамічність властивих йому структурних елементів. Одним з елементів біографічного методу, як ми вже зазначали, і виступає персоналізація.

Різні модифікації латинського поняття «*persona*» — особистість — досить широко використовуються в гуманітарних науках, проте, так би мовити, професійне опрацювання воно отримує в сучасній психології, яка, передусім, трансформує означене поняття у термін «персоналізація», підкреслюючи його активний «творчий» характер, а саме: «...це процес отримання суб'єктом загальнолюдських суспільно-значимих, індивідуально-неповторних ознак й якостей, що дозволяють оригінально виконувати певну соціальну роль, творчо будувати спілкування з іншими людьми, активно впливати на їх сприймання й оцінки власної особистості та діяльності» [113].

Окрім того, психологи вважають за необхідне наголосити на ролі професійного колективу, де функціонує особистість, адже саме професійна діяльність — як і професійне оточення — дає суб'єктові змогу досягти вищого рівня персоналізації, тобто самостійності у вираженні власного «Я».

Психологічна наука, розглядаючи потенціал феномена «персоналізація», активно співвідносить його з процесом самореалізації, який спонукає до максимального виявлення можливостей внутрішнього «Я» особистості, вважаючи при цьому, що кожне внутрішнє «Я» є самобутнім і неповторним. У самореалізації людина, по-перше, усвідомляє власні можливості, а по-друге, виявляє виразні індивідуальні ознаки у тій сфері діяльності, якою вона займається. Зрозуміло, що персоналізація як предмет теоретичного аналізу в сучасній психології не може автоматично переноситися у галузь кінознавства чи іншої гуманітарної науки. Водночас його інтерпретація в межах психологічної науки може стати свого роду базовою моделлю у виявленні її теоретичного потенціалу в суміжних сферах гуманітарного знання.

Трансформуючи персоналізацію у контекст кінознавства, необхідно обґрунтувати два важливих аспекти: по-перше, наголошувати на специфіці творчого процесу в кінематографі, а по-друге,

вкрай зважено здійснювати кінознавчий аналіз цієї специфіки, враховуючи колективну природу творчості в кіномистецтві. У такому форматі персоналізацію буде представлено найбільш повно й послідовно, а поступове нагромадження досвіду її осмислення значно розширить межі кінознавства та продемонструє якісно новий рівень взаємодії гуманітарних наук.

Намагаючись розглянути «персоналізацію» як чинник успішної реалізації кінопроцесу, доцільно звернути увагу на історико-культурний досвід самого кінематографа, адже від середини 10-х років ХХ століття на теренах як європейської, так і американської кінотеорії періодично постає питання про необхідність «закріплення» і ґрунтовну «розробку» концепції «антропології кінематографічної» (запис О. Рутковського), де штучно створене грецьке поняття антропологія — людина + слово, думка, вчення, розум — здатне окреслити мету і завдання кіномистецтва, які полягають у «репрезентації людської природи, духу, внутрішнього світу свідомого та підсвідомого, чуттєвого та інтелектуального» [18, с. 10].

Реконструючи процес входження «антропології кінематографічної» у кінознавчий простір першої половини ХХ століття, О. Рутковський посилається на позицію італійця Р. Канудо, котрий порівнював кіно з «хороводом світла й звуку довкола незрівняного вогнища — нашої сучасної душі», та американця Г. Мюстенберга, для якого кінотвори були «ментальним дзеркалом» автора. Посилаючись на монографію американського кінознавця «Фотоп'єса: психологічне дослідження» (1916), Рутковський підкреслює, що для Мюстенберга автор фільму — це людина, котра в процесі творчості «самовиявляється», керуючи при цьому «пам'яттю та уявою глядача». Між 1923 та 1932 роками «антропологію кінематографічну» прийняли Б. Балаш, С. Ейзенштейн, О. Вознесенський.

Упорядковуючи розрізнені думки з цього приводу, французький кінознавець Е. Морен у своїх працях «Кіно, або Уявна людина» (1956) та «Дух часу» (1962) стверджував, що «кінотворчість певним чином зливається з людським буттям, а наука про кіно є наукою про людину, тобто власне антропологією» [18, с. 10]. Хоча і викладений строкато — відповідно до вимог словника — матеріал, представлений О. Рутковським, має значну теоретичну

перспективу саме в логіці утвердження «персоналізації» на теренах українського кінознавства, оскільки «біографічний метод», «персоналізація», як його структурний елемент, та «антропологія кінематографічна», фокусуючи увагу на людині — і як автори фільму, і як глядачеві, — сприяють формуванню цілісної моделі кінематографа, що її серцевиною є людина.

Було б дещо спрощеним представити означену проблему лише на рівні словника, тому слід зосередитися на більш розгорнутих розвідках О. Мусієнко, які стосуються спадщини Б. Балаша саме у вимірі кіноантропології. Високо оцінюючи професійний рівень досліджень угорського кінознавця, О. Мусієнко підкреслює інтерес Балаша, по-перше, до «ліризму крупного плану», в якому «знаходить свій вираз емоційний і поетичний дар режисера», а по-друге, — «прямий жест», що є «первісною матерією, поетичною субстанцією фільму» [99, с. 98]. Зокрема, науковець наголошує на крупному плані як фіксаторі деталей, адже вихоплена з екрана вона «набуває надзвичайного і естетичного, і психологічного значення». Деталізуючи цю тезу, дослідниця вважає, що «виникає також свого роду антропоморфізм, коли речі забарвлюються людськими якостями. Проте зображення крупним планом обличчя людини мало ще більше значення, ніж відкриття нового вигляду речей, то був перехід у інший вимір» [99, с. 98–99].

На думку Балаша, цей «інший вимір» доцільно називати «фізіономікою», а двох визнаних зірок актрис німого кіно — Асту Нільсон та Ліліан Гіш — вважав такими, хто повністю відповідає вимогам як фізіогностики, так і більш об'ємному феномену — кіноантропології. Слід зазначити, що О. Мусієнко високо оцінює і чинник «німого діалогу», який, з одного боку, є послідовним виявленням «змісту» кіноантропології, а з другого — фіксацією очевидних переваг «німого діалогу» в кінематографі, порівняно з його можливостями на театральній сцені. На нашу думку, звернення О. Мусієнко та О. Рутковського до феномена «кіноантропологія» — це і данина історії кінознавства, і звернення до сучасних науковців, котрі мали б зорієнтувати увагу, передусім сьогоденного покоління режисерів, на естетико-художній аспект, який властивий кіноантропології, і може бути внесений — у модифікованому вигляді — у практику кінозйомок.

Загальновідомо, що кінематограф належить до колективних видів мистецтва. Проте це специфічна колективність, де кожний її представник має змогу реалізувати власну творчу індивідуальність через — як фіксує психологічна наука — «творчо побудоване спілкування з іншими людьми». Кінотворчість, виявляючись у межах конкретного колективу, не заважає втілити ще одну, визначену психологією, ознаку персоналізації, а саме — «максимально виявити можливості внутрішнього «Я». Поєднуючи в процесі створення фільму представників різних кінематографічних професій — сценарист, режисер, оператор, художник, композитор, актор та ін., — які володіють «виразними індивідуальними ознаками», самобутнім і неповторним творчим почерком, кінематограф відкриває специфічні обрії для кінознавства.

При цьому слід враховувати, що у теоретика-дослідника є реальна можливість подивитися на кінотворчість крізь призму кількох неординарних внутрішніх «Я», порівняти й оцінити їхні позиції і — за умови створення успішного фільму — показати процес формування естетико-художньої довершеності, підґрунтям якої стала згармонізована діяльність різних митців. Якщо ж фільм виявився невдалим, причин, зазвичай, є чимало, але серед них професійний кінознавець обов'язково виокремить «дегармонізацію» творчих можливостей та позицій, і, зокрема, заважить, що «дегармонізація» обумовлена «де-персоналізацією» творчого колективу чи творчого процесу.

Зазначимо, що персоналізація сприяє аналізу самовияву та самореалізації митця — досить складних і суперечливих творчих станів, до аналізу яких ми ще звернемося. Персоналізація, розкриттю змісту якої сприяє самовияв та самореалізація, дає змогу говорити про формування унікальної творчої особистості, котрій притаманне неповторне художнє мислення. Отже, розглядаючи персоналізацію в контексті біографічного методу, слід водночас визнати, що вона дотична і до проблеми художньої творчості, поданої в найширшому її розумінні, а саме: особа митця, специфіка творчого процесу й самовияв митця на різних його етапах, причини виникнення задуму художнього твору, вибір засобів його реалізації, відповідність чи протиріччя в наслідуванні вимог професійної етики митця тощо.

Окреслені нами аспекти проблеми художньої творчості, з одного боку, вважаються недостатньо дослідженими, а з іншого — різні їх нюанси, подекуди на дискусійному рівні, є об'єктами зацікавленості науковців. Дотичним до означеного вважаємо і феномен творчих династій — «низка поколінь, що передає від покоління до покоління професійну майстерність та традиції» [45]. Династія, яка найяскравіше реалізується в акторській професії, достатньо виразно виявляє, принаймні, три вимоги до «персоналізації»: 1. Професійний колектив; 2. Професійне оточення; 3. Професійна діяльність.

Яскравим прикладом, що підтверджує нашу тезу, можуть бути кілька поколінь Редгрейвів, творчість яких є свідченням талановитого й відданого «служіння» (загальновідомо, що цим поняттям користуються на театральному кону ще з кінця XVIII століття) як англійській сцені, так і екрана. Засновниками означеної акторської династії вважають Роя Редгрейва та Маргарет Скудомор — англійських акторів німого кіно. Їхній син Майкл Скудомор Редгрейв (1908–1985), який деякий час попрацював вчителем літератури, з 1934 року розпочав акторську кар'єру, ставши згодом відомим театральним і кіноактором, режисером, театрознавцем, письменником — автором чотирьох монографій, написаних на перетині психології і мистецтвознавства.

Кінокар'єру М. Редгрейв розпочав з невеликих епізодів у фільмах А. Хічкока і врешті-решт зіграв одну з головних ролей у класичному фільмі «Леді зникає» (1938). Регулярно знімаючись у кіно до кінця 70-х років XX століття, Редгрейв став причетним до створення таких непересічних стрічок, як «Траур до обличчя Електрі» (1947), «Версія Браунінга» (1951), «Безжалісний час» (1957), «Самотність бігуна на довгу дистанцію» (1962), «Битва за Британію» (1969), «Поема про старого моряка» (1975).

Акторами стали і троє дітей подружжя «Редгрейв — Кемпсон»; дружиною Редгрейва упродовж усього життя була відома англійська актриса і письменниця Рейчел Кемпсон (1910–2003). Доньки Ванесса (р. нар. 1937) і Лінн (1943–2010) та син Корін (1939–2010) присвятили життя мистецтву. Рання смерть через трагічний випадок на гірськолижній трасі обірвала досить вдачу кінокар'єру Наташі Річардсон (1963–2009) — доньки Ванесси

та відомого англійського режисера Тоні Річардсона (1928–1991). З кіно та театром пов'язане життя й інших онуків та правнуків «Редгрейв — Кемптон».

Ванесса Редгрейв — визнана зірка європейського кінематографа — брала участь у створенні таких стрічок, як «Уайльд» (1997), «Перерване життя» (1999), «Злочин і кара» (2002), «Міссіс Лаурі і син» (2019).

Аналізуюючи історію династії Редгрейвів, можна простежити функціонування різних «зрізів» персоналізації, окрім тих, що вже зафіксовані нами. Передусім маються на увазі професійна колективність та самостійність у вираженні власного «Я». Представляючи психологічний аспект персоналізації, ми підкреслили саме її значущість, яка, у випадку з Редгрейвами, ніби подвоювалась: професійна колективність для них існувала як у контексті «театрально-кінематографічної родини», так і в професійній роботі на сцені чи екрані.

Кожний з представників п'яти поколінь Редгрейвів, принаймні теоретично, мав змогу перебувати у творчій лабораторії один одного, консультуватися щодо інтерпретації ролі, а в процесі її опрацювання — «використовувати» професійно підготовлених родичів як партнерів, глядачів та ін. Важко уявити, щоб Наташа Річардсон не порадилася із славетними матір'ю, батьком, бабусею чи чоловіком — відомим американським актором Ліамом Нісоном — з приводу тієї чи іншої ролі. Список зіграних нею ролей сягає кількох десятків, серед яких виокремимо такі: «Історія служниці» (1989), «Нелл» (1994), «Біла графиня» (2005), «Вечір» (2007).

Досвід акторських династій, а Редгрейви не єдиний приклад такої творчої спільноти, уможливорює глибше збагнути сутність персоналізації як складника біографічного методу, передусім у тих випадках, коли представники династії спробували здійснити — як це зробив Майкл Редгрейв — самоаналіз творчого процесу. Серед чотирьох монографій, автором яких він був, особливий інтерес викликає книга «Mask of Face Reflections in an Actor's Mirror» (1958), на сторінках якої актор поділився «секретами» власної творчості. В означеній роботі матеріал, яким оперує Редгрейв, безперечно, має персоналізоване забарвлення, оскільки

йдеться про творчі прийоми конкретного актора. Так, аналізуючи свій емоційний стан у ті дні, коли він виходив на сцену в ролі Гамлета, актор зазначив, що зовсім необов'язково почувати себе нещасним і «мучити себе роздумами про власних батьків. Нічого подібного». Актор, на думку Редгрейва, може весело провести увесь день перед виставою і тільки «в ту хвилину, коли надягне свій чорний костюм, він, за контрастом, відчує увесь сум Гамлета» [174, с. 98–99].

Редгрейв фіксує чимало нюансів, що допомагають «вжитися» в роль: емоційні контрасти, різного роду зовнішні подразники, пригніченість або підвищена нервозність, нестабільність настрою, напруженість, які — свідомо чи інтуїтивно — «супроводжують» актора напередодні чи упродовж дня, коли виконується складна роль. Теоретичні розмірковування М. Редгрейва посилюються тим фактом, що він як театральний режисер працював одразу з кількома акторами, маючи змогу співставляти власний досвід з манерою та засобами «вживатися» в роль, які властиві іншим творчим особистостям. Це надає розмислам Редгрейва як ознак об'єктивності, так і аргументованості, а це, у свою чергу, «працює» на утвердження персоналізації як потужного чинника з'ясування «секретів» творчості засобами культурологічного аналізу.

В англійському кінематографі другої половини ХХ століття було чимало митців, творчість яких заслуговує на застосування персоналізованого підходу, серед них Алан Уільям Паркер (1944–2020) — режисер, сценарист, продюсер, відомий громадський діяч: голова Британської гільдії режисерів та засновник Британської комісії у справах кіно.

Життєво-творчий шлях Паркера за часом перетнувся з родиною Редгрейвів. Він вписав у європейський культурний простір ще одну яскраву сторінку. Визнання прийшло до режисера від фільму «Опівнічний експрес» (1978), що отримав два «Оскари». Через 7 років за фільм «Пташка» — кінознавці зараховують його до кращих робіт режисера — отримує Гран-прі журі Каннського кінофестивалю (1985). На нашу думку, практично всі стрічки Паркера — «Слава» (1980), «Серце янгола» (1986), «Міссісіпі в огні» (1987), «Евіта» (1996) — позначені професіоналізмом, який спирається на високу зображально-виражальну культуру, єдність

змісту й форми та постійну увагу до акторів, яким зазвичай вдається створювати цілісний ансамбль.

Саме в контексті потенціалу персоналізації доцільно розглянути також творчість видатного польського режисера Анджея Вайди (1926–2016), який знімав свої фільми у той період, коли соціально-політична та ідеологічна ситуація в країні була вкрай суперечливою і позначеною низкою чинників, що їх режисер мав враховувати, інтерпретуючи і національну історію, і стан польської інтелігенції після Другої світової війни. Розгляд творчої спадщини А. Вайди — визнаного класика польського кіно — в контексті проблеми персоналізації набуває особливого теоретичного значення, оскільки режисер написав і оприлюднив автобіографію, що дає кінознавцям можливість застосувати принципи «персоналізації», керуючись настановами й оцінками автора — інтерпретатора власного життєво-творчого шляху.

Автобіографія, яку Вайда влучно назвав «Кіно і решта світу», досить чітко відтворює особистісну позицію режисера — створюючи «власне кіно», існувати у просторі кінотворчості. При цьому, в теоретичному аспекті, на початку своєї професійної кар'єри Вайда, по суті, виконував першу вимогу «персоналізації», а саме: проєкція авторського «Я» на матеріал, з яким у кожному конкретному фільмі працює режисер.

«Закодований» на «самоаналіз» та «самореалізацію», що також є ознаками «персоналізації», Вайда був переконаний, і це яскраво засвідчує його автобіографія, що «решта світу» його не стосується. Проте цю ілюзію було зруйновано після зйомок першого фільму режисера «Покоління» (1954), який не прийняла офіційна польська влада. Відтворюючи події початку 50-х років ХХ століття, які супроводжували становлення післявоєнної польської кінематографії, Вайда зазначає: «Якщо фільм схвалювався, тоді його брали до демонстрування в кінотеатрах, якщо не схвалювався, фільм закривали, тому приймання фільму попереджалося закулісними переговорами цензури з відділом культури Центрального Комітету. Саме тут визначалося вирізання політично небажаних епізодів і доля фільму в цілому» [28, с. 90].

Під тиском влади і цензури опинився не лише заборонений фільм «Покоління», а й «Канал» (1957) та «Попіл і діамант»

(1958) — найбільш відомі фільми початкового періоду в творчості режисера, що вийшли на екран і набули широкого розголосу завдяки успіху на Каннському та Венеціанському фестивалях. «Попіл і діамант» подивився Рене Клер, котрий написав Вайді, що він «щасливий висловити колезі-режисерові своє захоплення». Більше того, цей фільм включив до показу в європейських країнах директор Венеціанського кінофестивалю Амманаті, котрий вважав, що знята Вайдою картина гідна входити до десятка кращих пововоєнних фільмів: «...хоча фільм представляє “польську справу”, проте його ідея зрозуміла всім мислячим людям світу» [28, с. 105]. Вайда належив до тих щасливих режисерів, «персоналізація» котрих, передусім у професійному середовищі, відбувалася із перших творчих кроків, хоча політико-ідеологічне оточення аж ніяк цьому не сприяло. У автобіографічних нотатках — книга «Кіно і решта світу» написана саме у такому форматі — Вайда фіксує безліч важливих і дрібних фактів гальмування його творчості людьми, по суті, далекими від мистецтва.

«Канал» та «Попіл і діамант» — фільми, що «вписали» персоналію Вайди як у європейський культурний простір, так і в контекст післявоєнної «школи польська» — «художнього напрямку в польській кінематографії 50–60-х років, засновниками якого були А. Мунк, А. Вайда, Є. Кавалерович, Є. Пассендорфер, К. Кутц, Т. Конвіцкі, С. Ленартович, Т. Ружевич та ін.». За словами кінознавця В. Авксентьевої, «центральною темою фільмів “школи польської” були війна і гітлерівська окупація. Режисура відзначалася романтичним, експресивним стилем, а витоки романтизму — у головній традиції польського мистецтва» [4, 302]. «Школа польська» — це значне явище в пововоєнному європейському кінематографі, що, окрім «Каналу» та «Попелу і діаманту», ототожнювалося із такими фільмами, як «Битва на рейках», «Поїзд», «Мати Іоанна від янголів», «Ніхто не кличе», що привернули до себе увагу і фахівців, і глядачів.

Повертаючись до автобіографії Вайди, слід віддати йому належне в його здатності подивитися на свої фільми «з боку» і об'єктивно та чесно оцінити їх. У книзі «Кіно і решта світу» режисер так висловився з приводу «Весілля» (1972): «Подивився у проєкції готову копію “Весілля”. Це — жах. Я пригнічений цим не-

ймовірно. Мені здавалося, що у мене не було ніякої ідеї відносно цього фільму. Ніякої. Я сидів отерплий і здерев'янілий від жаху, що до такої міри допровадив свій, зрештою, неабиякий талант...» [28, с. 148]. Ніщівна критика Вайдою власного фільму дещо нагадує позицію В. Винниченка, котрий закликав митців бути «чесними з собою». Та принагідно акцентуємо, що критика не завадила режисерові нагадати читачам про його «неабиякий талант».

Визначивши засадничі позиції «персоналізації», яким, на нашу думку, повною мірою відповідає постать Вайди, не можна оминати увагою суспільне значення, створеного «персоною», та індивідуально-неповторний характер її діяльності. Вайда, як відомо, або знімав фільми, або працював у різних театрах, постійно перебуваючи у творчому процесі. Коли режисер упродовж творчого життя знімає 5–6 десятків фільмів, не всі вони виявляються гідними його таланту, про що чесно зізнався режисер у своїй «Автобіографії». Серед фільмів митця, знятих у різних жанрах, а також серед численних екранізацій як польської, так і російської класики, є чимало таких, що вважаються безперечним надбанням європейського кіно. На нашу думку, окрім «Каналу» (1957), «Попелу і діаманту» (1958), слід назвати «Дантон» (1982), «Корчак» (1990), «Катинь» (2007).

Водночас у творчій біографії Вайди стався випадок, що свідчить про неоднозначне ставлення самих митців до факту «персоналізації». Так, у 1968 році Вайда знімає картину «Усе на продаж», що, за його словами, була «не про акторів, а про творців кіно»: «Не випадково герої мають імена виконавців. Навіщо їм було давати інші імена, якщо я наказую їм промовляти від себе власні думки і вони говорять те, що хочуть розповісти. З самого початку я знав, хто буде грати у цьому “розпродажу”» [28, с. 124].

Найбільш цікавим і складним у фільмі «Усе на продаж» є «проблема ролі режисера», яку мав би виконати сам Вайда. Це, вочевидь, надало б фільму «остаточної об'єктивності» щодо відтворення специфіки знімального процесу. Стосовно проблеми, яку ми аналізуємо у цьому підрозділі, фільм «Усе на продаж» міг би підтвердити доцільність використання «персоналізації» і, з одного боку — значно поглибити окремі аспекти щодо інтерпретації творчого процесу, а з іншого — цілісно реконструювати життє-

во-творчу біографію конкретного митця. Експеримент з фільмом «Усе на продаж», де передбачалося, що актори і режисер у процесі зйомок матимуть змогу «самореалізуватися», було здійснено лише частково, оскільки Вайда, як він зазначив, «не наважився» зіграти роль режисера.

Отож зауважимо, що «персоналізація» і сьогодні значно яскравіше представлена, так би мовити, «ззовні», тобто з позиції науковців, проте її уникають самі митці, котрі не поспішають ділитися «секретами» власної творчості.

Ми зупинилися лише на двох прикладах, які дають змогу продемонструвати як теоретичний, так і практичний вимір персоналізації. Проте таких прикладів може бути значно більше, адже даний феномен чи його окремі елементи «присутні» в низці статей й інших українських науковців, які зосереджують увагу на самоцінності й самобутності творчого процесу конкретних митців, осмислюючи їхній досвід у контексті розвитку європейського кінематографа в цілому.

Підсумовуючи зазначимо, що в останні десятиліття українське кінознавство значно оновлюється завдяки використанню потенціалу різних чинників культурологічного аналізу, зокрема міжнаукового підходу та біографічного методу, який є складною структурою, де кожний з елементів може так чи інакше сприяти розкриттю природи творчості. У простір цих теоретико-методологічних засад органічно «вписується» досвід персоналізації, що його слід розглядати, з одного боку, як елемент біографічного методу, а з іншого — як складний психолого-мистецтвознавчий чинник.

1.3. Європейський кінематограф у динаміці культуротворчих процесів: від становлення до сучасних практик

Розглянуті у попередніх підрозділах питання співвіднесення «культурологія — кінознавство», виявлення «концептуального перехрестя» у логіці опрацювання наріжних проблем, що формуються у просторі цих двох гуманітарних наук, персоналізація як засадничий принцип культурологічного аналізу актуалізують інтерес до феномена «європейський кінематограф» узагалі. Цей інтерес, з одного боку, дотичний до вже розглянутого нами матеріалу, а з другого — дає поштовх до «суто» кінознавчого розкриття специфіки персоналізації — структурного елемента біографічного методу.

Розгляд «європейського кінематографа» дає змогу залучити до аналізу як теоретичні шукання європейського, так і — частково — американського кінознавства, оскільки саме на його теренах виникла проблема «авторського кіно», що виявилася суголосною шуканням низки європейських митців і теоретиків кіно, відкриваючи новий аспект у наукових розвідках та розширюючи дослідницький простір нашої монографії.

«Європейський кінематограф» — складна і багат шарова структура, яка об'єднує різний за рівнем розвитку кінематограф різних країн. Так, Мальта, Люксембург чи Кіпр часто-густо надають кінематографістам інших країн «середовище для зйомок» або вкладають кошти у створення французьких та італійських стрічок. В умовах ХХІ століття у доволі маргінальній ситуації перебувають кінематографи Португалії, Греції, Хорватії, Словаччини, хоча формально вони володіють базами кіновиробництва. Такий стан речей зумовлений багатьма чинниками, серед яких визначальними, вочевидь, є науково-технічні, фінансові та кадрові можливості конкретної країни.

Митці та кінознавці європейських країн досить уважно й прискіпливо ставляться до творчо-теоретичних надбань колег, зокрема до досвіду американського кіно. На нашу думку, поняття «європейський кінематограф» доцільно структурувати задля систематизації теоретичних напрямків, які «працюють» на досягнен-

ня різних його зрізів, на відтворення цілісності цього феномена. «Європейський кінематограф» — у його теоретичному аспекті — потребує наголосів і на «персоналізації», і на «авторському кіно», адже кожний з цих зрізів має свою специфіку, що доповнює наше розуміння сутності діяльності тих, хто залучені до створення фільму. Здійснивши теоретико-практичний аналіз «персоналізації» у попередньому підрозділі, наразі зосередимося на «авторському кіно».

Ідея «авторського кіно», як відомо, почала окреслюватися в європейському та американському кінознавстві наприкінці 40-х років XX століття, проте і в наступні десятиліття науковці всебічно «відпрацювали» цей специфічний об'єкт теоретичного дослідження та представили його цілісну концептуалізовану модель. Це відбувається тому, що певні стрічки, створені представниками європейського кінематографа, слід, на нашу думку, розглядати у просторі «авторського» культуротворення.

Напрацювання щодо сутності та специфіки «авторського кіно» дають змогу досить чітко відтворити «історико-мистецтвознавчі» етапи становлення цієї — за висловом українського кінознавця О. Рутковського — «теоретико-творчої концепції» та виокремити ті дискусійні моменти, що «супроводжують» її теоретичне обґрунтування [18, с. 6]. При цьому слід враховувати, що, на думку кінознавця, спочатку фахівці оперували поняттям «авторська критика», а це пізніше уможливило «виокремити складові авторського стилю»; тоді як наступний крок передбачався в «умоглядному реконструюванні того унікального персонального мікрокосму, що його створює кіномитець» [18, с. 7].

Таким чином, О. Рутковський вважає «першим імпульсом для виникнення теорії “авторського кіно” “ідею нічим не обмеженого самовияву засобами кіно”», яку висунув французький режисер, актор і теоретик кіно, засновник клубу «Об'єktiv–49» Олександр Астрюк (1923–2016). Своє бачення процесу «самовияву», що є однією з наріжних ознак «авторського кіно», Астрюк представив у статті «Народження нового авангарду: камера — стіло» (1948), наголосивши, що завдання кінострічок 50-х років полягає у звільненні режисури від «розповідального» зображення дійсності, яке властиве кінематографу першої половини XX століття. Так,

Астрюк вважав помилковою своєрідну канонізацію «розповіді», що «будувалася» за схемою «початок — розвиток — розв'язка», і пропонував перенести наголос на творчі пошуки режисера в процесі створення фільму, підтримавши його право на «самовияв».

Поняття «самовияв» на початку ХХ століття всебічно відпрацював майбутній класик абстрактного мистецтва Василь Кандинський (1866–1944) і трансформував його у процес створення «безпредметного» живопису. Для Кандинського «самовияв» став підґрунтям творчого процесу і, по суті, давав право на «розкріпачення» внутрішнього світу митця. Та не можна не враховувати, що засновник «безпредметного» живопису, котрий, власне, і був його теоретиком, постійно опрацьовував понятійний апарат, який «забезпечував» інтерпретацію абстрактних картин чи абстрактної музики. Так, паралельно із «самовиявом» у теоретичний ужиток введено поняття «самозаглиблення», «самоаналіз», «самооцінка», які — сукупно — відтворювали «процесуальність» (поетапність) появи твору, що відповідав вимогам абстрактного мистецтва.

Серед теоретичних напрацювань В. Кандинського для аргументації «авторського кіно» в нагоді могла б стати ідея типологізації творчого процесу в образотворчому мистецтві через введення «імпровізаційного» та «композиційного» типу. Оскільки безпредметне (абстрактне) мистецтво є прикладом «авторської» творчості, ідею «імпровізаційності» можна було б трансформувати у шукання представників «авторського кіно».

О. Астрюк досить вдало «трансформував» принцип «самовияву» — початковий варіант концепції «самовияву» є вже в першому варіанті праці Кандинського «Про духовне в мистецтві» (1911) — до кінематографічного простору, надавши, таким чином, особливої ваги постаті режисера. Однак Астрюк запозичив і спробував творчо втілити в концепцію «авторського кіно» лише початковий зріз розмислів засновника абстракціонізму, а це, по суті, загальмувало продуктивний діалог між образотворчим мистецтвом і кінематографом щодо осягнення специфіки творчого процесу як у класичному мистецтві (живопис), так і в новому (кінематограф), що міг би відбутися ще наприкінці 40-х років минулого століття.

Дотичним до «самовияву» видається поняття «самототожність», підґрунтям теоретичного змісту якого є відношення між

об'єктами, що оцінюються як «одне і те саме». Оскільки поняття «тотожність» охоплює предмети «реальності, сприймання, думки», то «самовияв» — завдяки «самототожності» — сприяє появі такого культуротворчого простору, де режисер і фільм, який він створює, стають «одним і тим самим». Тому в цьому просторі дилема «режисер — фільм» стає одним цілим і в естетико-художньому, і в стилізовому, і в образному вирішенні, і у «формуванні» постатей героїв, коли стрічка — фактично — стає віддзеркаленням особистісної суті режисера. Використання Астрюком концепції «самовияву» значно увиразнило його теоретичну позицію на шляху відпрацювання засад теорії авторського кінематографа.

Як ми вже зазначали, наприкінці 40-х років О. Астрюк не лише виступав теоретиком, а й намагався втілити на практиці свої ідеї щодо створення «не-розповідального», «не-канонізованого» зображення дійсності. Як режисер він зняв кілька коротких експериментальних стрічок, а в 1953 році дебютував повнометражним художнім фільмом «Багряна завіса», що отримав приз Каннського фестивалю та премію імені Луї Деллюка. Така висока оцінка картини Астрюка засвідчила підтримку його новаторських шукань та авторській теорії. Проте у творчій кар'єрі самого Астрюка фільм «Багряна завіса» є фактично єдиним прикладом, коли теоретичні настанови, що відстоювали особливі права режисера, зівпали з практикою їх втілення на екрані. Низка наступних картин успіху не мали, хоча наприкінці 60-х Астрюк знімає стрічки «Колодязь і маятник» та «Еварист Галуа», які позитивно зустріла критика і які активізували інтерес до його теоретичних ідей.

О. Рутковський, розглядаючи своєрідність теоретико-практичного паритету у творчості Астрюка, не лише вважає за доцільне «відраховувати» історію становлення «авторського кіно» починаючи з його пошуків, а й аргументує свою думку так: «Підставою для формування такої позиції (мається на увазі позиція О. Астрюка — *Т.К.*) була певна стереотипізація прийомів у тогочасному французькому кіно, що переважно орієнтувалося на театральні оповідні традиції. Іншим фактором було зростаюче домінування у прокаті стандартної голлівудської кінопродукції» [18, с. 7].

Новаторські ідеї Астрюка викликали неабиякий інтерес у науковців, виступаючи теоретичним підґрунтям дослідження окре-

мих стрічок, знятих у 60 — 70-ті роки XX століття. Це підтверджує аналіз його ідей, що здійснив Ж. Дельоз на сторінках монографії «Кіно», яка вийшла друком у середині 80-х років. Оскільки теоретичну позицію цього французького науковця буде розглянуто в наступному розділі, ми зосередимо увагу лише на окремих тезах, які, на нашу думку, доречно навести саме в контексті розгляду питань, пов'язаних з концепцією «авторського кіно».

Відштовхуючись від положення, згідно з яким «вираження думки — це фундаментальна проблема кіно», Ж. Дельоз розширює «культурний простір» присутності ідей Астрюка і здійснює порівняльний аналіз позицій «Астрюка-теоретика» і «Астрюка — режисера фільму “Багряна завіса” із творчо-пошуковими здобутками видатного італійського режисера Паоло Пазоліні. При цьому Ж. Дельоз не опікується проблемою «авторського кіно» як такою, а фіксує увагу на тих естетико-художніх виражальних засобах Астрюка, Годара, Пазоліні, Арто, що уможливлюють виокремити роль режисера саме як автора тієї чи іншої стрічки [18, с. 488–490].

Отже, визначний внесок Астрюка в розробку концепції «авторського кіно» дістав високої оцінки і широкого розголосу, однак статус її офіційного теоретика, беззаперечно, закріплено за французьким кінокритиком Андре Базеном (1918–1958).

Заснувавши у 1951 році журнал «Cahiers du cinema», Базен, на думку французького кінознавця Жан-Лу Пассека, привніс у середовище європейських кінематографістів «пристрасне захоплення кіно», дух експериментаторства, спонукаючи молодих митців до подальших пошуків у виявленні можливостей кіномистецтва. Вважаючи, що фільми здатні розвивати смак глядачів, Базен увів у широкий ужиток авторське поняття «смак до компетентності». Його сутність, з одного боку, була спрямована на формування у середовищі кінематографістів «активної еліти», а з іншого — підкреслювала необхідність залучення частини глядацької аудиторії до фільмів, що є «творами мистецтва», а не «засобами розваги» [15, с. 44–45]. На європейському кінематографічному ґрунті теоретичні ідеї О.Астрюка та А.Базена мали яскравий практичний вияв, зумовивши появу низки самотутніх кінематографічних явищ.

Аналізуючи закономірності історико-хронологічного процесу становлення концепції «авторського кіно», слід відзначити, що вона (концепція) має не тільки європейський, але й досить потужний американський досвід відпрацювання, що спонукало об'єднати їх потенціал у прагненні теоретично обґрунтувати «експеримент» як шлях оновлення та розширення меж кінематографічної виразності. Зокрема, увагу привертають розвідки відомого американського кінокритика, професора Колумбійського університету Ендрю Карріка (1928–2012), котрий у своєму дослідженні «The American Cinema. Directors and Directions» (1968) систематизував дотичні до «авторського кіно» проблеми, що певний час дискутувалися на сторінках кінознавчих журналів «Cahiers de cinema» та «Movies».

Зрештою, він сформулював перелік нагальних теоретичних проблем щодо «авторського кіно», серед яких виокремимо такі:

1. Обґрунтування паритету між кіноіндустрією та кінематографом як творчим «продуктом», адже саме у період 50–60-х років ХХ століття частина кінознавців наполягала на чіткому протиставленні «кіноіндустрія — кіномистецтво».

2. Необхідність розподілу кінематографа на «масовий» та «елітарний» з акцентом на «творчо-індивідуальному» характері останнього. Наголос на «творчо-індивідуальній» сутності кіномистецтва сприяв, по-перше, введенню у кінознавчий контекст поняття «інтелектуал», яке у просторі кінематографа мало «охопити» прибічників високохудожнього мистецького твору, а по-друге, «підтримував» тих режисерів, котрі знімали «не-масові» фільми, що зазвичай не мали комерційного успіху.

3. Доцільність більш чіткого опрацювання низки дотичних до «інтелектуала» понять, зокрема «професіонал», «автор», «авторський» — та фіксування як спільних, так і відмінних ознак. Певного теоретичного значення набувало також виявлення власне кінознавчого потенціалу даних термінів, оскільки їх зміст досить специфічно трансформується у творчому процесі на теренах кінематографії.

Наразі зауважимо, що в американському дослідницькому просторі формувалася не лише самостійна концепція «авторського кіно», але й здійснювалися організаційно-технічні заходи за-

для виокремлення «авторських стрічок» із загального потоку кінопродукції і доведення їх до більш широкої глядацької аудиторії. Саме у США упродовж 50–60-х років особливої популярності набуває кінотеатр, розрахований лише на «інтелектуального глядача», і він отримує назву «Art-Hause». А його синонімом стає визначення «Будинок мистецтва», що об'єднувало певну категорію глядачів, створюючи у них відчуття власної винятковості, належності до елітарної спільноти. У залах таких кінотеатрів відбулися перші покази експериментальних стрічок «Нью-йоркського авангарду», зокрема фільми Йокаса Менаса, Стена Брекхейджа, Кена Джейкобса, Кеннета Енгера [8].

У контексті аналізу історії становлення «авторського кіно» доцільно звернути увагу і на постать американки українського походження Майї Дерен (1917–1961) — режисера, хореографа, етнографа, теоретика авангарду, яка в 40-х роках активно спілкувалася з діячами французького авангарду — Анаїс Нін, Андре Бретоном, Марселем Дюшаном, «вибудовуючи» спільний простір задля експериментального мистецтва взагалі і кінематографа зокрема. Водночас М. Дерен цікавилася психоаналітичними ідеями, проблемою естетико-художніх можливостей сюрреалізму, а її кінострічка «Опівденні тенета» (1943) мала значний успіх як серед професійних кінокритиків, так і в середовищі «інтелектуальних» глядачів, які високо оцінили її вплив на становлення художньо-емоційних засад «авторського кіно».

Нетривала, але достатньо активна творча діяльність «Нью-йоркського авангарду», якому присвячували свої праці сучасні англо-американські кінознавці (Е. Леві, А. Ріс, Ф. Холл), спровокувала певну дискусійність щодо чіткості термінологічних визначень. Так, у теоретичних розвідках європейських науковців процеси, що відбувалися в тогочасному американському кінопросторі, тлумачилися як «авторське кіно». Однак американські дослідники паралельно з цим теоретичним визначенням активно оперували поняттям «незалежне кіно», переносячи наголос з творчо-пошукових проблем на структурно-організаційні питання. На початку XXI століття окремі діячі американського кінематографа намагаються реанімувати — і роблять це досить успішно — «незалежне кіно». В означеному контексті слід звернути увагу на

експерименти режисера Джереда Хесса (р. нар. 1979) та його дружини — сценариста Джеруші Елізабет Хесс (рік нар. 1980). Їхня спільна робота над фільмами «Суперначо» (2006), «Дон Верден» (2015), «Призвідники» (2016) показала правомочність такого шляху розвитку кіномистецтва.

Проте на початку XXI століття достатньо активно про себе заявило «інноваційне кіно», що фактично ототожнюється з європейським кінематографічним процесом, передусім французьким, представники якого (Жан-Марі Штрауб, Даніель Юїє, Марсель Ханун, Філіпп Гаррель та ін.) продовжують традиції «класичного» «авторського кіно».

У контексті матеріалу цього підрозділу на особливу увагу заслуговує подружжя Штрауб — Юїє, котре найбільш виразно «проілюструвало» у низці своїх стрічок орієнтацію саме на «авторське кіно», але трансформоване крізь їхнє власне світобачення. Жан-Марі Штрауб (рік нар. 1933) навчався в Страсбурзі та Нансі, опановуючи професію філолога, водночас організовуючи розважальні вечори в кіноклубах. У 1954 році він переїздить до Парижа і згодом працює асистентом на зйомках короткого фільму «Витівки вівчаря» у режисера Ж. Рівета, що сприяло його входженню у французькі кінематографічні кола.

Ж.-М. Штрауб і його дружина Д. Юїє (1935–2006), яка співпрацювала з чоловіком як режисер, сповідували ліворадикальні погляди, що позначилося на політико-ідеологічній спрямованості їхньої моделі «авторського кіно». Так, виступивши проти війни в Алжирі, подружжя емігрує до Німеччини. Працюючи на мюнхенській кіностудії, Ж.-М. Штрауб створює короткий фільм «Махорка Муфф» (1963), що спричинює досить широкий розголос серед критики і оцінюється як досить вдала екранізація специфічного літературного стилю творів Генріха Бьолля (1917–1985) — видатного німецького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури (1972).

Саме від 1963 року починають формуватися наріжні чинники «авторського кіно» Штрауба: «авторська кіномова» та «авторський стиль». Далеко не всі європейські кінокритики прийняли новачки франко-німецького режисера, визначаючи його творчість як «виклик інтелектуала». Зберігаючи все, що було напрацьовано

в «авторському кіно» до них — інтерес до непрофесійних акторів, байдуже ставлення до комерційної цінності стрічок, заперечення «індустріального» характеру кіномистецтва — подружжя Штрауб-Юїє привнесли в теорію «авторського кіно» багато нового, зокрема «закон відсторонення» — вільна, імпровізаційна поведінка акторів у кадрі, яка здійснюється «поза або всупереч» творчому баченню режисера. Специфіка «закону відсторонення» полягала в тому, що він мав наблизити «реальність», а не штучно створену в декораціях імітацію життя, відповідаючи, таким чином, кінематографічним реаліям.

Не можна залишити поза увагою і той факт, що саме Штрауб усвідомив значення феномена «імпровізація», якому ще на початку XX століття надавав потужного значення Кандінський. При цьому французький режисер пов'язав потенціал імпровізації з акторською складовою кінопроцесу, чітко виокремивши його у творчому процесі — гра конкретного актора та колективу акторів, залучених до створення імпровізаційної стрічки.

Частина прибічників «авторського кіно» свідомо не «включалася» у систему кіноіндустрії, відстоюючи «чистоту» кіномови і переважно працюючи з непрофесійними акторами, а це, вочевидь, спонукає помірковувати щодо можливості розширення спектру понять: «авторське кіно — незалежне кіно — інноваційне кіно». Зазначимо, що під впливом тези Р. Барта щодо смерті автора відбувалися досить продуктивні, переважно культурологічні, дискусії щодо низки принципових питань, дотичних до «авторського кіно».

Європейський кінематограф не може не враховувати позицію Барта, авторитет якого, передусім як виразника постмодерністського світосприймання, дуже високий. Водночас ще раз наголосимо, що в контексті колективного типу творчості «смерть автора» може сприйматися лише умовно, адже приблизно від 70-х років XX століття в європейському кінематографі відбувався активний процес «перекваліфікації авторства»: режисери писали сценарії, актори знімали фільми як режисери, а режисери виступали і як постановники фільмів, і як актори.

Низка означених нами проблем ставала об'єктом теоретичного аналізу і на теренах українського кінознавства в публікаціях О. Доброскок, І. Зубавіної, О. Мусієнко, Г. Погребняк, О. Рут-

ковського, В. Скуратівського, С. Тримбача, Г. Чміль. Зазвичай більшість кінознавців позитивно оцінюють уведення в широкий теоретичний ужиток поняття «авторське кіно». Але є й ті, хто, з одного боку, визнає категорію «авторське кіно» «семантично розмитою», а з другого — вважає, що ця категорія «позначена швидше негативними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [128, с. 147].

Думка В. Скуратівського, вочевидь, заслуговує на увагу, оскільки — за вимогами «строкої науки» — «авторське кіно» до цього часу не має чіткого загальноприйнятого визначення. Розходження починаються вже з його окреслення за вимогами логіки: слово, термін, поняття чи категорія. Зазначимо, що для більшості науковців це «поняття», для Скуратівського це «категорія», а для автора даної монографії це «формально-логічна структура». Отже, пошуки на теренах «авторського кіно», цілком імовірно, триватимуть у різних напрямках, а саме: формально-логічних та змістових.

Доцільно звернути увагу і на інше бачення феномена «авторське кіно», представленого у статті О. Доброскок «Кіно і його засоби» (2000). На її сторінках аргументовано тезу, згідно з якою «авторським» вважається «кіно, що створює відчуття повної реальності життя на екрані, життя з усіма його недоречностями і бридотою, красою прихованою і явною...» [46, с. 8]. О. Доброскок вважає, що режисерові, задля отримання статусу очільника «авторського кіно», достатньо «надати силою свого генія знятому “шматку життя” смислу і змусити глядача повірити в існування цього смислу» [46, с. 8].

Ми вважаємо, що наразі запропоновано дещо спрощену інтерпретацію даного феномена, адже зняти «шматок життя», надати йому «смислу» і захопити цим глядача вдається багатьом режисерам. При цьому досить гострим залишається питання, чи здатні ці представники режисерської професії «протримати» низку своїх фільмів на емоційно-художньому рівні окремого «шматка», чи мають вони сталі світоглядні, естетичні, морально-психологічні уявлення, завдяки яким лише окремим з них вдається долучитися до «авторського кіно», створивши власний «кінопростір».

В українському кінознавстві присутні і спроби пояснити сут-

ність «авторського кіно», використовуючи певні загальнотеоретичні естетико-мистецтвознавчі категорії. Так, Г. Погребняк «вибудовує» контекст «символ — авторське кіно», вважаючи «символ» засадничим чинником «авторства». Таку творчо-пошукову ідею можна використати стосовно аналізу творчості тих режисерів, художнє мислення яких «уможливило» оперувати символами, адекватно інтерпретуючи їх.

Специфічність такої ситуації, вочевидь, розуміє і Погребняк, яка, зокрема, зазначає: «...тлумачення символу, як правило, позбавлене формальної чіткості точних наук (причому його відмінність від них носить принциповий і змістовний характер). Зміст символу реально існує тільки тоді, коли він занурений у певний контекст, міститься в середині ситуації спілкування, за межами котрих можна спостерігати лише порожню форму символу» [115, с. 138].

Наголосимо на тому, що ці дискусії та публікації торкалися як суто теоретичного аспекту, так і внеску тих, хто створює «кінематографічну практику», зосереджуючись передусім на понятті «автор», оскільки концепція «авторського кіно» вступала у протиріччя із колективною специфікою творчості у кіномистецтві, адже елементи «авторських» засад виявляються в ставленні до творчого процесу різними членами кінематографічного колективу.

У цьому контексті інтерес викликає розвідка українського кінознавця І. Чхатарашвілі-Петраш «Авторство художника фільму», котра відтворює етапи становлення цієї кінематографічної професії упродовж усієї історії розвитку кінематографа. Зокрема, науковець посилається на дослідження С. Козловського та Н. Копіна, котрі ще в 30-ті роки відстоювали «авторський» характер професії художника фільму, атрибуючи його як «художника-архітектора» [27, с. 158].

Незважаючи на те, що дослідження ролі і значення творчості художника фільму відбулося вже у перші десятиліття існування кінематографа, специфіку цієї професії, як слушно зазначає І. Чхатарашвілі-Петраш, й до сьогодні ще не осмислено належним чином, хоча саме художник «допомагає глядачам проникнути в той чи інший образ, епоху, зрозуміти і полюбити героя» [155, с. 158].

Зауважимо, що колективний характер творчості у кінематографі зумовлює неабиякі складнощі у процесі відтворення суті кінематографічних професій узагалі. Адже все те, що І. Чхатарашвілі-Петраш щедро «віддає» художникові, можна «приписати» і оператору, і акторам, які так само «допомагають глядачам проникнути в той чи інший образ, епоху, зрозуміти і полюбити героя».

У контексті матеріалу цього підрозділу важливою є не сутнісна характеристика професії художника фільму, а її «авторський потенціал». Саме тому увагу привертає акцент І. Чхатарашвілі-Петраш на «зображенні як першооснові мови кіно» і наголос на переконанні О. Довженка, що «кіно взагалі ближче до живопису, ніж до драми». Та посиляючись як на зацікавлене ставлення українського режисера до живопису, так і на розуміння ним ролі художника фільму, І. Чхатарашвілі-Петраш робить досить симптоматичне зауваження: «О. Довженко вимагав від декорацій образності, художнього рішення у стилі режисерського задуму» [155, с. 160]. Ключовим у цій тезі є наголошення на факті існування творчої роботи художника фільму у «стилі режисерського задуму». Це зауваження має низку похідних, зокрема: 1. Художник фільму є підпорядкованим режисерові, оскільки до зйомок тієї чи іншої стрічки його запрошує саме він. 2. У режисера є право заперечити ескіз декорації, яку пропонує художник, або взагалі здійснити зйомку на натурі. 3. Потенціал художника фільму ніколи не реалізується повною мірою, оскільки обмежений «стилем режисерського задуму».

Значущість, з одного боку, самої проблеми «авторського кіно», а з іншого — неоднозначність її оцінки фахівцями робить актуальним звернення до розвідок інших кінознавців, які так чи інакше осмислюють «авторський» характер творчості оператора, актора, композитора, проте висновок є одним і тим самим: представники всіх кінематографічних професій працюють на втілення режисерського задуму. Через це проблема «авторського кіно» зазвичай ґрунтується на визнанні ролі режисера, котрий, власне, і є автором фільму. Це «авторство» повною мірою реалізується за допомогою представників інших кінопрофесій, але всі вони «запрошені» режисером до співтворчості і діють у творчо-професій-

ному чи творчо-ремісничому просторі, визначеному ним самим.

Ототожнення «авторського кіно» з «авторською режисурою» дає змогу спрямувати усю низку понять, що визначають суть «авторського кіно» — «автор», «професіонал», «інтелектуал», «самовияв», «самототожність», — на розкриття специфіки художнього мислення та логіки творчого процесу тих, кого кінознавство зараховує до представників «авторського кіно». Ця теза цілком слушна і набуває особливого забарвлення, якщо зіставити її з тим визначенням поняття «автор», яке вважається найбільш прийнятним в сучасному кінознавстві: «Автор (від грец. автоургос)...той, хто робить сам, власними руками, творець;...(автоургікос техне) — мистецтво виготовляти справжні речі, а не їхні зображення ... творець; той, хто виготовив предмет мистецтва (автор фільму) чи якусь складову його частину, що має самостійне значення (автор діалогів....автор сценарію....) [18, с. 6].

На нашу думку, процитоване визначення навряд чи можна беззастережно прийняти, хоча, як певний орієнтир, воно може бути використане для побудови початкової моделі та її подальшого осмислення й корекції. Так, окрім «автора фільму», до тексту цього визначення потрапляють лише представники літературної складової стрічки, а саме: автор діалогів та автор сценарію. Якщо врахувати, що найчастіше автор сценарію того чи іншого фільму і є автором діалогів, то коло «авторів» за цим визначенням звужується до двох осіб, що, вочевидь, викликає питання, коли йдеться про такий «багатоавторський» вид мистецтва, як кінематограф. Зрозуміло, що в означеному контексті «актора», «оператора», «композитора» не вважають «авторами фільму», а з цим погодитися важко. Тому і на сьогодні в досить дискусійному феномені «авторського кіно» проблема «автора» залишається, по суті, відкритою.

Представлені нами в історичному вимірі як етапи становлення проблеми «авторське кіно», так і сучасні теоретичні орієнтири її осмислення, можуть виступити своєрідним підґрунтям аналізу творчості Інгмара Бергмана (1918 — 2007) — видатного шведського режисера театру й кіно, сценариста й письменника, приналежність фільмів якого до «авторського кіно» визнають ледь не всі науковці.

Творчий шлях майбутнього режисера складався досить неоднозначно. Виховуючись у родині лютеранського священика, І. Бергман перебував у середовищі, де постійно звучали слова «гріх», «кара», «прощення», «миłosердя», а застосування тілесних покарань сприймалося як цілком допустимий засіб засвоєння конкретних істин. Важливо, що і сам Бергман, і його брат та сестра ставилися до такого стилю життя й виховання цілком спокійно, вважаючи його справедливим та припустимим.

Від 1937 року Бергман стає студентом Стокгольмського університету, вивчає літературу та історію мистецтв і, водночас, захоплюється діяльністю студентського театру, випробовуючи власні сили у написанні п'єс. У 1942 році одну з них поставлено в студентському театрі, яка отримала позитивну оцінку й підтримку шведської критики. Саме це спонукало Карла-Андерса Дюмлінга — керівника студії «Svensk Filmindustri» — залучити молодого драматурга до роботи в кіноіндустрії.

Досить швидко Бергман виявився активно задіяним у виробництві стрічок як сценарист, зокрема фільму «Цькування» (1944). Г. Погребняк зазначає, що важливе місце у формуванні самобутнього творчого простору режисера займала адаптація його кіносценаріїв до театральної сцени. На її думку, доцільно говорити саме про «сценарій «Цькування», що знайшов своє сценічне втілення в Норвегії та Великобританії» [114, с. 119].

Фільм «Криза» (1945), що його самостійно зняв Бергман за п'єсою данського драматурга Лека Фішера «Мати-тварина», провалився у прокаті, але наступні стрічки — «Дощ над нашим коханням» (1946) та «Корабель до Індії» (1947) — мали успіх і відкрили режисерові шлях до подальших творчих пошуків. Керуючись сучасними знаннями стосовно логіки руху європейського кінематографа, фільм «Дощ над нашим коханням» слід розглядати як «учнівське» наслідування естетико-виражальних засобів «поетичного реалізму» — досить популярного свого часу експерименту відомого французького режисера Марселя Карне.

Упродовж 1947–1955 років Бергман знімає 12 картин, які оцінюються сьогодні як засоби удосконалення професії кінорежисера, освоєння природи кіножанру та технічного потенціалу кіновиробництва загалом. Він збагачує також свою практику спілку-

вання з акторами та здійснює пошуки «свого» оператора — ним з 1960 року стане Свен Нюквіст. Слід наголосити, що Бергман тривалий час продуктивно опановував режисерську професію, а також театральну та кіноспецифіку.

На нашу думку, до 1955 року немає жодних підстав говорити про «авторське кіно» Бергмана, адже зняті ним фільми не є цілісними ані з огляду на їх тематику та естетико-художню виразність, ані у зв'язку з оцінкою цілісності жанру, ані щодо чіткості світоглядної позиції. Переорієнтація режисера у бік формування «авторського кіно» починається після стрічки «Посмішки літньої ночі» — комедії, яка мала значний глядацько-прокатний успіх та позитивну критику. Відштовхуючись від такого «перспективного трампліна», Бергман у досить стислі терміни випускає на екран низку справді «авторських» фільмів: «Сунична галявина», «Сьома печатка» (обидві 1957 року), «Обличчя», «Дівоче джерело» (1958), «Причастя» (1962), «Мовчання» (1963), «Персона» (1966). Усі ці стрічки засвідчили про існування особливого «кіносвіту Бергмана», що його він постійно збагачував кожною новою роботою.

Аналізуючи спадщину режисера, Г. Погребняк наголошує на її «авторському» характері, а одним з чинників, що роблять фільми Бергмана яскравим прикладом «авторського кіно», називає його паралельну роботу в театрі та кіно. Саме ця робота «сприяла виникненню визначних кінотворів, котрі об'єдналися в авторський кінематограф», зробивши водночас «значний вплив на авторську театральну й телевізійну режисуру видатних митців (окрім творчості І. Бергмана авторка статті аналізує також стрічки Л. Вісконті, А. Вайди та А. Тарковського — *Т.К.*), котрі вирізнялися цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак» [114, с. 121].

Загалом приймаючи і позитивно оцінюючи наукові розвідки Г. Погребняк, ми все ж вважаємо досить дискусійним розглядати проблему «авторського кіно», так би мовити, загальним списком, адже «зараховувати» до спільноти «авторське кіно» можна лише в індивідуальному порядку.

Говорячи про творчий шлях Бергмана, слід підкреслити, що він, з одного боку, починає формувати «авторське кіно» від славетного фільму «Сунична галявина», а з другого — опановує наявні

та потенційні можливості кінематографа із свідомим наголосом на тих чинниках, які будуть постійно засвідчувати «авторство» його стрічок. Це передусім проблема морально-психологічного конфлікту, вирішення якого, зрештою, знищує героя. На таку спрямованість творчості Бергмана звернула увагу Л. Левчук у своїх публікаціях початку 80-х років XX століття: «...смісл творчості Бергмана як раз і полягає в утвердженні неможливості виходу з кризових моментів. Саме в силу цього в фільмах Бергмана зазвичай гинуть усі світлі сили: в страшних муках згорає на вогнищі молода дівчина (“Сьома печатка”), зігвалтована бандитами, помирає юна Карін (“Джерело”), хвороблива, рахітична дитина з повними жаху очима заглядає до зали, заповненої мерцями (“Персона”), пробудившись від “моральнісної летаргії”, помирає професор Борг (“Сунічна галявина”)» [82, с. 146]. Підсумовуючи стислий екскурс у стрічки видатного режисера, Л. Левчук зазначає: «Майже усім фільмам І. Бергмана властива гранична жорстокість, а страх, розгубленість — це ті почуття, які поглинають не тільки героїв його фільмів, але стають емоційним настроєм аудиторії» [82, с. 146].

Слід враховувати й інший чинник, який «забезпечував» Бергманові чітко окреслений «авторський» простір, а саме: психоаналітичні ідеї Зігмунда Фрейда (1856–1939), послідовним прибічником котрого режисер був у 50–60-ті роки, коли знімалися означені фільми. Та й у переважній більшості стрічок, знятих у 70–80-х роках, «присмак» психоаналітичних мотивів щодо тих чи інших вчинків героїв також відчутний доволі виразно. Достатньо згадати такі картини видатного майстра, як «Шепіт та крики» (1972), «Сцени з подружнього життя» (1973), «Осіння соната» (1978), «Фанні та Александр» (1982), які є продовженням «побудови» та «демонстрації» особистісного — бергманівського — світобачення, підґрунтям якого є фрейдівська модель людської психіки. Цю модель побудовано на фіксації, по-перше, потужної ролі «позасвідомого», яке за певних умов здатне «керувати» поведінкою людини, по-друге, значному потенціалі символіки сновидінь, «дешифрування» яких може виявити мотиви і стимули вчинків тієї чи іншої людини, по-третє, З.Фрейд наголошував не лише на значенні сексуально-еротичних переживань, а й на їх творчо-спонукальних функціях.

Стосовно творчості Бергмана доцільно також акцентувати на фрейдівській ідеї «потягу до смерті», яка багато що пояснює в психології людини. Не можна заперечувати того, що різні модифікації феному смерті наскрізно проходять через переважну низку стрічок режисера, набуваючи концептуального значення в бергманівській моделі «авторського кіно».

Повертаючись до розгляду фільмів 60–70-х років, слід констатувати цілісність світоглядних засад, на які вони спираються. Оскільки в переважній більшості стрічок Бергман виступав не тільки режисером, а й сценаристом, він мав змогу «вибудовувати» власний — бергманівський — світ, структурними елементами якого виступали психологічна та моральнісна орієнтація самого режисера. Свідомо, навіть дещо педантично, він «проробляв» епізоди, які давали змогу «зануритися» у внутрішній світ героїв, у найпотаємніші чи найінтимніші закутки душі чоловіків та жінок. На такому гранично емоційному подразнику побудовано стрічку «Сьома печатка». У епізоді спалення за вироком інквізиції молоді дівчини середньовічний лицар, котрому за роки його мандрів «пощастило» зіграти в шахи зі Смертю, наполегливо допитується, що палаюча, вже напівжива дівчина бачить «за межею» — тобто там, де господарює Смерть.

У фільмі «Сунічна галявина» Бергман спирається на потенціал «позасвідомого», яке «підштовхує» професора Борга відновити в пам'яті неоднозначні події свого життя. Режисер при цьому використовує специфічний художній прийом, дозволяючи Боргу, роль якого блискуче виконав видатний шведський актор Віктор Шьостром, «відчинити двері» у своє минуле й спостерігати за давніми подіями. З цього приводу Л. Левчук підкреслює, що саме під тиском колишніх подій, усвідомивши аморальність власної «моральнісної летаргії», герой бергманівської стрічки помирає.

«Сьома печатка» і «Сунічна галявина» були зняті у 1957 році, коли митцеві виповнилося 39 років. На цей свій вік він уже був сформованою особистістю, яка впевнено відстоювала свої світоглядні орієнтири. Відштовхуючись від тези, що однією із засад «авторського кіно» є чіткість й цілісність світоглядної позиції митця, слід визнати, що картини Бергмана повністю відповідають цій вимозі. У фільмах режисера переважає загальнолюдське тло,

зіткане із самотності, страждань, страху, розгубленості, передчуття чогось драматичного. Переконаність в об'єктивності психоаналітичних засад дослідження людської природи та застосування прийому виділення із спільноти «суб'єкта», психічний стан якого піддається «дешифруванню», — це ті засади, що і формують «авторське кіно» режисера.

Доцільно, на наш погляд, звернути увагу і на такий чинник бергманівського «авторського кіно», як здатність режисера тривалий час працювати із однією групою акторів, створюючи таку атмосферу, що дозволяє їм і зрозуміти, і адекватно зреалізувати режисерські задуми. Успішно були втілені вкрай складні авторські ідеї у таких стрічках, як «Мовчання» та «Персона». Цілком успішно склалися й долі «бергманівських акторів» — Бібі Андерсон, Інґрід Тулін, Лів Ульман, Макса фон Сюдов, Сіґґ Фурст. Подолавши шведські кордони, вони здобули європейське визнання, чим значною мірою завдячують режисерові. Адже поза художнім мисленням Бергмана з його дивовижною фантазією та уявою, з його прагненням до всебічного «опрацювання» кожного кадру та вмінням зробити «осмисленим» крупний план навряд чи означені актори посіли особливе місце в історії європейського кіномистецтва. Принагідно зауважимо, що працюючи з іншими режисерами, вони не змогли досягти тих творчих вершин, які з легкістю підкорювали завдяки Бергману.

У дискурсі сучасного українського кінознавства до представників «авторського кіно» науковці, зокрема, відносять Л. Вісконті, М. Антоніоні та А. Вайду. Проте перелік цих імен варто доповнити, передусім за рахунок представників творчих моделей, сформованих уже на межі ХХ–ХХІ століть. Водночас наголос, зроблений нами на постаті саме Бергмана, зумовлений тим, що його творчість найповніше відповідає теоретичним розмислам про проблему «авторського кіно».

Віддаючи належне всім, хто працює над заявленою проблемою, намагаючись якомога об'єктивніше й повніше відтворити сучасний стан її опрацювання, вважаємо за необхідне констатувати, що осмислення проблеми «авторське кіно» знаходиться, так би мовити, в русі. Саме тому ми свідомо досліджуємо і «принципи персоналізації», і «авторське кіно», оскільки ці дві теоретичні по-

зиції «породжені» єдиним дослідницьким простором і межі між ними досить умовні. Це, з одного боку, впливає на необхідність враховувати «персоналізацію» в процесі аналізу творчості представників «авторського кіно», а з другого — демонструє певний суб'єктивізм у відборі персоналій.

На необхідність зафіксувати увагу на протиріччях чи дискусійних моментах, які стосуються феномена «авторське кіно», нас стимулювала експериментальна творчість відомого грецького кінорежисера М. Какоянніса, який не лише упродовж кількох десятиліть гідно представляв національну кінематографію, п'ять разів номінувався на Оскар як режисер, але й послідовно — від фільму до фільму — створював «авторське кіно», однак у його контексті науковці ніколи не згадують прізвище цього митця.

Михаліс Какоянніс (1922–2011) — актор, режисер, сценарист і продюсер. Задля отримання ґрунтовної гуманітарної освіти батьки відправили його до Англії, де майбутній режисер закінчив мистецьку школу «OLD-VIC» і розпочав театральну кар'єру. Проте пізніше він захопився кінематографом і на грецьких теренах зняв свою першу стрічку «Щастя в Афінах» (1954), а через десять років на екрани вийшов фільм «Грек Зорба», який приніс Какояннісу світову славу.

На відміну від інших зразків європейського кінематографа 60-х років XX століття, що сьогодні сприймаються як приклади тогочасних творчих шукань і залишаються міцно «прив'язаними» до часу свого створення, «Грек Зорба» надзвичайно сучасний фільм, що «не постарів» ані з погляду естетико-художніх засад, ані концептуально, ані за манерою акторської гри, і не лише Ентоні Куїнна — виконавця ролі Зорба, а й численних епізодичних ролей.

Віддаючи належне режисерській майстерності Какоянніса, авторській кіноінтерпретації ним фольклорно-етнографічних засад національної культури та самобутності його художнього мислення, слід визнати і той факт, що фільм «Грек Зорба» знято за мотивами однойменного роману Нікоса Казандзакіса (1883–1957) — поета, прозаїка, драматурга, перекладача, творчість якого сьогодні вважається чи не найяскравішим надбанням грецької літератури XX століття. Принагідно зазначимо, що згодом за романом Н. Казандзакіса знято ще один фільм, який став об'єктом

гострих дискусій наприкінці ХХ століття. Йдеться про стрічку «Остання спокута Христа» (1988) — робота видатного італійського режисера Мартіна Скорсезе (рік нар. 1942).

Повертаючись до розгляду творчості Какоянніса, котрий, на нашу думку, є яскравим представником «авторського кіно», варто проаналізувати його експерименти щодо перенесення на екран класичних грецьких трагедій, а саме — «Електра» (1962), «Троянки» (1971), «Іфігенія» (1977).

Артикулюючи екранізацію давньогрецьких сюжетів як важливий у розвитку європейського кінематографа експеримент Какоянніса, вважаємо за необхідне зафіксувати увагу на роках створення ним означених стрічок, що охоплюють період від 1962 до 1977 років. Це вкрай важливо, оскільки і в перші десятиліття ХХІ століття проблема інтерпретації як давньогрецької міфології, так і створених професійними драматургами класичних трагедій естетико-художніми засобами кіно, залишається дискусійною. Деякі приклади внутрішньої суперечливості означеної проблеми відтворено у нашій статті «Міфічні сюжети: досвід кіноінтерпретацій» (2018).

Аналізуючи приклади «перенесення» міфічних сюжетів на екран, а підґрунтям практично усіх класичних грецьких трагедій, як відомо, є міфи, кінознавець стикається з низкою «суто» дослідницьких проблем. Серед них виокремимо такі:

1. Необхідність реконструкції історико-культурних традицій осмислення як становлення «міфічних сюжетів», так і їх ролі у «виробленні» засад європейської моделі культури.

2. Специфіка опрацювання «міфічних сюжетів» різними видами мистецтва, кожний з яких значно розширює потенціал засобів художньої виразності.

3. Практика інтерпретації того чи іншого міфу в авангардистському мистецтві, оскільки кінематограф і авангардизм у європейському культурному просторі розвивалися паралельно.

4. Персоналізація як мистецтвознавчого, так і кінематографічного досвіду «роботи» з «міфічними сюжетами».

5. Систематизація, аналіз та оцінка тих спроб перенесення чи «міфічних сюжетів», чи класичних грецьких трагедій на екран, які мали місце до експериментів Какоянніса.

Ще раз наголосимо на тому, що завдання, які постали перед Какояннісом на межі 60–70-х років XX століття, були не просто складними, вони вимагали високого професіоналізму, творчої сміливості і віри у доцільність «перенесення» грецької культурної спадщини у простір кіномистецтва.

Як відомо, екранізуючи «Електру» (1962), Какоянніс мав змогу порівняти власне бачення кіноверсії грецької трагедії з фільмом «Антігона», який у 1961 році зняв його співвітчизник Йоргос Цавеллас. Обидві стрічки «спиралися» на талант Ірен Папас (р. нар. 1926) — видатної грецької актриси кіно, театру та телебачення, котра на початку 60-х років була вже досить відомою актрисою і співачкою, а згодом активно знімалася у фільмах, створених у країнах Європи та США. Творчий дует «Какоянніс — Папас» виявився плідним і сприяв трансформації специфічного давньогрецького світобачення в емоційно-чуттєвий простір людини другої половини XX століття, довівши доцільність оперування поняттям «загальнолюдське» саме тоді, коли йдеться про вірність, відданість, страждання чи зраду.

Три фільми, що їх створив Какоянніс на основі класичних грецьких трагедій, у плані художнього мислення суголосні із стрічкою «Грек Зорба» й позначені стилістичною єдністю. При цьому режисерські естетико-художні засоби передбачають використання кращих традицій європейського експресіоністичного кінематографа. Принагідно зазначимо, що і останній фільм Какоянніса — екранізація чехівського «Вишневого саду» (2009) — не лише закріпила, а й розвинула найкращі професійні напрацювання митця.

Матеріал, представлений у цьому підрозділі, з одного боку, підкреслює і актуальність проблеми «авторського кіно», і її творчопошуковий характер, а з іншого — досить яскраво демонструє її, так би мовити, теоретичну нестабільність. Адже, по-перше, установилося, що про «авторське кіно» можна говорити лише стосовно тих режисерів, котрі вже завершили кар'єру, оскільки такі ознаки, як професіоналізм, цілісність світоглядних орієнтацій чи стилістична єдність, знаходяться «у русі» і у творчому процесі зазнають тих чи інших змін. По-друге, остаточно неопрацьованими залишаються «ознаки», спираючись на які конкретний режисер здобуває

статус представника «авторського кіно», привносять занадто очевидний суб'єктивний присмак у простір цієї «кваліфікації».

Отож означену проблему слід продовжувати досліджувати, виявляючи її перспективу, наприклад у творчості англійця П. Грінуея, данця Л. фон Тріера, іспанця П. Альмодовара, італійців Дж. Торнаторе та П. Соррентіно, француза М. Гондрі, котрі, постійно знімаючи, створюють світоглядно зорієнтований, філософсько окреслений, професійний та стильово цілісний кінематограф. І чи не вони варті того, щоб уже сьогодні поповнити лави персоналій «авторського кіно» — визначного надбання європейського кінематографа?

Розділ 2

ІСТОРІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА: ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

2.1. Естетико-мистецтвознавчі орієнтири європейських кіномитців: хронологія змін (40–70-ті роки XX століття)

У попередньому розділі монографії наголошено на тому, що кінознавство першої та другої половини XX століття має специфічні ознаки, що обумовлено процесами, які відбувалися в європейському кінематографі на межі 40–70-х років. Сучасне кінознавство переконливо реконструює історико-культурну практику функціонування кінопродукції у низці європейських країн. Оскільки ця практика мала місце принаймні упродовж п'яти десятиліть, можна зробити такий висновок: в означений період кінодіячі Німеччини, Італії, Франції, Англії — країн, які в середині XX століття посіли провідні позиції в європейському кінопросторі, зіткнулися з феноменом «соціальне замовлення», що значною мірою позбавило права самостійно визначати спрямованість власної творчості. Цей факт досить виразно розглянуто в монографії відомого польського історика кіно та кінознавця Єжі Теплиця (1909–1995).

Аналізуючи стан кінематографа в конкретних європейських країнах, науковець закладає підвалини, що дають підстави сучасному кінознавцеві показати модифікації такої потужної політико-ідеологічної структури, як «соціальне замовлення», теоретичний потенціал якої виявляє відмінність між станом національних кінематографій, наприклад Англії та Італії, починаючи від 1939 року — року нападу Німеччини на Польщу, що офіційно визнано початком Другої світової війни.

Так, уряд Англії спочатку висунув на перші ролі фінансовий аспект, а тому було вирішено, що у «військових умовах не обов'язково дотримуватися пропорційності, встановленої законом про кіно 1938 року. Інакше кажучи, захист, яким користувалася національна кінематографія, мав бути відмінений до завершення конфлікту» [135, с. 6].

Для британського кінематографа таке рішення виявилось катастрофічним, оскільки увесь прокат віддавався американській кінопродукції, з якою британці не змогли б конкурувати. Згодом — після зміни уряду — квоти були повернені. Водночас кіномитці, як і інші діячі культури, відгукнулися на події 1939 року заявою про створення «загальнонаціонального фронту боротьби з гітлерівською Німеччиною».

Як зазначав Є.Теплиць, сигнал до цієї кампанії спротиву подав відомий англійський кінорежисер Олександр Корда (1893–1956), який усього за п'ять тижнів зняв антивоєнний фільм «У лева є крила». Критика оцінила стрічку стримано, оскільки її робилося, по-перше, нашвидкоруч, по-друге — окрім О. Корда, було залучено ще трьох режисерів, що спричинило, так званий полістилізм, по-третє — авторам картини було важко органічно поєднати художній, документальний та пропагандистський аспекти цього твору. Проте фільм виконав своє головне завдання — англійські кінематографісти, розробляючи антивоєнну тематику, втілили нагальне «соціальне замовлення».

Упродовж 1941–1945 років на екрани країни виходять такі стрічки, як «Горда долина» (1940), «Ціль на сьогоднішню ніч» (1941), «Пожежа розпочалася» (1943), «Це щасливе покоління» (1944), «Дорога до зірок» (1945). У їх створенні взяли участь відомі майстри кіно — А. Асквіт, Х. Дженнінг, Д. Лін, Дж. Мілле, М. Редгрейв, П. Теннісон, Г. Уотт. Т. Хоуард, які публічно продемонстрували свою громадянську позицію.

У повоєнні роки англійські кінематографісти, з одного боку, продовжили розробляти військову тематику, поступово створюючи, за висловом Є.Теплиця, «нову школу англійського ігрового кіно, присвяченого війні», а з іншого — намагалися «перевести» кінопродукцію на «мирні рейки». У 1945–1960 роках глядачі і критика уважно стежили за творчістю Ріда Керола (1906–

1976) — режисера, котрий яскраво заявивши про себе екранізацією літературних творів, пізніше значно розширив тематичну спрямованість своїх картин, знявши такі стрічки, як «Справжня слава» (1945), «Грішний ідол» (1948), «Третя людина» (1949), «Ключ» (1958), «Наша людина в Гавані» (1960).

В означений період цілком вдалою виявилася екранізація творів Шекспіра — «Генріх V» (1945), «Гамлет» (1948), «Річард III» (1955), що її здійснив Лоуренс Олів'є (1907–1989) — видатний англійський актор, який виступив не лише режисером, а й виконавцем головних ролей.

Кінець 50-х років позначився «рухом розгніваних», серцевину якого становили режисери Т. Річардсон, К. Рейш, Л. Андерсон. Усупереч позиції окремих кінокритиків та фінансовим негараздам, вони зняли стрічки «Озирнись у гніві» (1958), «Смак меду» (1961), «У суботу ввечері, в неділю зранку» (1960), «Це спортивне життя» (1962), «Самотність бігуна на довгу дистанцію» (1962), які «поеднували достовірність на межі натуралізму з глибоким осягненням внутрішнього світу людини» [137, 60]. Фільми, зняті «розгніваними», мали значний розголос у європейському культурному просторі, значно посиливши професійний статус англійського повоєнного кінематографа.

На нашу думку, особливу сторінку в історії кінематографа Британії займає творчість Девіда Ліна (1908–1991), фільм якого «Міст через річку Квай» (1957) став справжньою європейською сенсацією, що завершилася присудженням режисеру цілком заслуженої премії «Оскар». Через кілька років Д. Лін знімає історичну драму «Лоуренс Аравійський» (1962), яка вводить його до спільноти провідних європейських режисерів і приносить другого «Оскара». Блискуче виконання ролі Лоуренса Аравійського визначило на початковому етапі становлення акторської кар'єри Пітера Шеймуса Лоркана О'Тула (1932–2013) — видатного англійського актора ірландського походження, серед безперечних творчих досягнень котрого стрічки «Ніч генералів» (1967), «Лев взимку» (1968), «Останній імператор» (1987), «Троя» (2004). Сьогодні П.О'Тул має світове визнання, оскільки його численну фільмографію наповнено стрічками, знятими у різних країнах Європи та США. Кінокар'єра Ліна розвивалася строка-

то, подекуди із значними перервами. Наразі масштабна картина «Подорож до Індії» (1984), знята за однойменним романом класика англійської літератури Е.-М.Форстера, оприлюдненого у 1924 році, підтвердив високий статус режисера.

На відміну від кінематографістів Британії італійські митці перебували під важким гнітом фашистської ідеології, оскільки від початку війни, в яку Італія вступила 10 червня 1940 року, національним кіно керували прибічники Муссоліні, передусім його син Вітторіо, котрим вдалося чітко зорієнтовувати своїх співвітчизників у відповідному напрямі: «...уряд має намір підтримувати лише ті фільми, які носять беззастережно італійський характер. Виявлятися ж цей характер повинен у вигляді героїв, місцях дії і взагалі у душі розповіді» [135, с. 158]. Поступово вимоги розширювалися, і кіномитці мали зосереджуватися на зображенні поточних подій із життя країни і робити це в «реалістичній манері». Відтворюючи стан італійського кінематографа 40-х років ХХ століття, Є. Теплиць зауважує: «Шеф фашистської пропаганди був настільки “ліберальний”, що погоджувався навіть на зображення тіньових сторін дійсності, аби остаточно перемагала ідея суспільної користі» [135, с. 158].

Слід зазначити, що у роки війни керівники кінематографа Італії робили значний наголос на розвиток документального кіно, відповідальність за яке було покладено на Франческо Де Робертиса — представника «Морського міністерства». Саме в цьому «проекті» розпочалася кар'єра видатного італійського режисера Роберто Росселліні (1906–1977), котрого долучили до створення документальних фільмів із використанням ігрових епізодів, які повинні були посилити «психологічність» хронікального матеріалу. У такому «змішаному варіанті» Р.Росселліні зняв стрічку «Білий пароплав» (1942), де в ігрових епізодах працював лише з непрофесійними акторами. Паралельно він знімає художній фільм «Пілот повертається» за сценарієм Вітторіо Муссоліні. І хоча в титрах стрічки сценарист значився під псевдонімом Тіціо Сільвіо Мусіно, кінематографічне оточення Р. Росселліні чітко уявляло, з ким він працює і яку «модель патріотизму» слід закладати в майбутню картину.

Коли в кінознавчій літературі відтворюють і аналізують по-

чаток 40-х років, увагу дослідників зазвичай засереджено на проблемі кінематографа періоду фашистської окупації. Такий підхід цілком зрозумілий та виправданий. Проте в європейському культурному просторі мала місце й інша тенденція, яку артикулював А. Базен. Уявлення про неї нам дають теоретичні нотатки «На гребені “нової хвилі”». Продовження розповіді» видатного режисера Ф. Трюффо (Франція), котрий, зокрема, зазначав, що вже у 1943 році Базен, констатує кризу європейського кінематографа, у своїх перших статтях наголошував: «Нехай нам не говорять, що потрібне кіно на всі смаки, поки що воно не може задовольнити жодних смаків. Криза кінематографа значно менше торкається естетичного, ніж інтелектуального аспекта. У першу чергу кіновиробництво страждає від глупоти, і до того ж настільки волаючої, що будь-яка естетична полеміка посувається на задній план» [138, с. 161]. Тож і француз Базен, і італійські кінематографісти розуміли, що кіномистецтво має змінити напрям свого розвитку та почати освоювати нові естетико-художні засади. Перший крок на цьому шляху в середині 40-х років і зробили італійці.

Зазначимо, що експерименти з документальними фільмами і спроби налагодити виробництво художніх не врятували кінематограф Італії часів війни, який перебував у кризовому стані і потребував докорінних змін. Це добре розуміла як група кінематографістів на чолі з молодим режисером Джузуппе де Сантісом (1917–1997), котрий згодом стане одним із провідних представників італійського кіномистецтва, так і «каліграфісти» — Л. Кьяріні, Р. Кастеллані, М. Сольдаті, А. Латтуаді, які заявили про себе на межі 30–40-х років, наголошуючи на значенні «кінематографічної мови» як найвиразнішого чинника будь-якого фільму.

Намагаючись втілити нові художньо-виражальні засоби, які були б ознакою саме «кіномови», «каліграфісти» надавали основного значення класиці італійської літератури, вважаючи її зразком довершеності: вони активно екранізували твори таких відомих італійських письменників, як А. Фогадзаро, Е. Де Маркіо, Р. Де Сан Секондо.

Саме в надрах окреслених нами процесів почав формувати-

ся новий «суто» італійський кінематограф, відомий сьогодні як «неореалізм», що «відраховує» час своєї появи від фільму Р. Росселліні «Рим — відкрите місто» (1945). Упродовж наступних кількох років на екрани вийде низка картин, серед яких «Земля дрижить» (1948) Лукіно Вісконті (1906–1976) — згодом видатного режисера театру і кіно.

Свою кінокар'єру Л. Вісконті, як відомо, розпочав асистентом Ж. Ренуара у фільмі «Сніданок на траві» (1937). Відтворюючи цей період його біографії, Є. Теплиць зауважив, що саме тоді Вісконті «зблизився з інтелектуалами лівого спрямування та прогресивно налаштованими митцями, пов'язаними з Народним фронтом», а це означало, що він почав контактувати з тими, хто перебував «у внутрішній опозиції до фашистської системи» [135, с. 173].

Осмислюючи початок власної творчої діяльності, Вісконті пізніше особливо наголошував на двох правилах. У першому йшлося про те, що ніколи не слід нехтувати своїми попередниками; це стосувалося і кінематографа, і театру, оскільки все своє життя він не полишав роботи і на італійській сцені. Згадуючи ранні фільми, зокрема «Одержимість» (1943), режисер писав: «Навчаєшся завжди в когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно перебуваєш під сильним впливом когось, а особливо, коли робиш свою першу річ» [135, с. 167].

Друге правило, якого дотримувався майстер, виходило з навичок, набутих ним на театральній сцені: «Якщо відволіктися від нашого кінематографічного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм доти, поки це було можливо» [33, с. 393]. Цей принцип розширює межі «неореалізму як за рахунок театрального мистецтва», тобто не робить означений мистецький напрям привілеєм лише кінематографа, так і за рахунок фактора часу, адже зауваження Вісконті стосовно того, що «театр плекав неореалізм доти, поки це було можливо», дає право стверджувати, що на театральній сцені неореалізм протримався довше, ніж на екрані.

Як відомо, серед засновників «неореалізму», поряд з іменами Росселліні та Вісконті, фігурували прізвища Вітторіо Де Сіка (1901–1974) — режисера, актора театру та кіно і Чезаре

Дзаваттіні (1902–1989) — сценариста, прозаїка та драматурга, одного з провідних теоретиків «неореалізму». Хоча більшість кінематографічної спільноти Італії і визнавала «своєрідним художнім маніфестом неореалізму» фільм Росселліні «Рим — відкрите місто», присвячений «зображенню життя італійського народу в час визволення від фашистської диктатури й переходу до нового життя» [33, с. 323], проте наприкінці 40-х років XX століття певну упередженість кінематографістів викликала постать режисера, котрий у роки війни співпрацював з фашистським режимом Муссоліні.

Відданість засадам «неореалізму» і відверту переорієнтацію своєї ідеологічної спрямованості Росселліні показав у наступному фільмі «Пайза» (1948) — побудованому на низці оповідань, що відтворювали процес звільнення Італії від фашизму. Ж. Садуль надає фільму «Пайза» особливого значення як в історії становлення «неореалізму» загалом, так і в особистісній творчій долі Росселліні зокрема.

На думку Садуля, своєрідну полеміку щодо правомочності панування на екранах 40-х років естетико-виражальних засобів «німого» кіно режисер розпочав ще у фільмі «Рим — відкрите місто», коли «відкинув майже повністю мізансцену і заперечив прийоми Мельєса, проповідуючи повернення до Люм'єра», а у стрічці «Пайза» засновник «неореалізму» відмовився «від послуг кіностудії та акторів, від костюмів і навіть від сценарію. Все необхідне для своєї драми він черпав безпосередньо з бесід та зустрічей з різними людьми. ... вербував виконавців на вулиці. Пропонував їм той чи інший діалог, але вимагав, щоб вони самі надавали цьому діалогу кінцевої форми у звичних для них висловлюваннях» [123, с. 353].

Подібний прийом мав довести певні епізоди художнього фільму до хронікально-документальної достовірності, оскільки, як наголошує Садуль, «сцени з партизанами, чистильниками взуття, американськими солдатами або монахами знімалися безпосередньо у казармах, на вулицях, у монастирях». Слід визнати, що окремі елементи «методу Росселліні» — саме так деякі кінознавці кваліфікують експерименти режисера — частково випробовувалися в інших «неореалістичних» стрічках, про-

те досить швидко цей метод виявив і свої негативні аспекти. Осмислюючи перші фільми Росселліні, зазначимо, що їх найбільш уразливою складовою, імовірно, стала «підвищена увага» до непрофесійних акторів, які могли зіграти епізод, яскраво «спрацювати» у масовці, але, за деякими винятками, не здатні повноцінно «провести» складну роль, яка передбачає певний професійний досвід.

Запропонований нами культурологічно-кінознавчий контекст навряд чи буде повним, якщо ми залишимо поза увагою тих акторів, які поділяли наріжні засади «неореалістичної» естетики і своєю неординарністю сприяли успіху перших кінематографічних зразків такого типу відтворення реальності. «Неореалістична» естетика значно «модернізувала» художнє мислення акторів, надавши їхнім професійним прийомам нового емоційного забарвлення. У плеяді яскравих творчих особистостей, які заявили про себе саме в період становлення «неореалізму», виокремимо постаті А. Маньїні, В. Гассмана, Л. Бозе, Р. Валлоне, М. Джіротті.

За своє досить драматичне 65-річне життя Анна Маньїні (1908–1973), котра виросла у найбідніших римських нетрях, змогла не лише здобути освіту у драматичній школі, змінити дешеве вар'єте на театральну сцену та кіномайданчик, а й стати одним із символів італійського кіномистецтва. Загальновідомо, що фахівці визнали Маньїні найвидатнішою трагікомічною актрисою XX століття: цей титул і до сьогодні, імовірно, не змогла забрати собі жодна актриса європейського кіно, у тому числі — і Софі Лорен (р. нар. 1934), манера гри та акторський темперамент якої — йдеться насамперед про фільм «Чочара» (1960) — співзвучні засобам кіновиразності, які асоціюються з кращими ролями Маньїні.

У творчій біографії Маньїні, на нашу думку, два «естетичні факти» є найціннішими, а саме: актриса перебувала біля витоків «неореалізму», зігравши одну з кращих своїх трагічних ролей у стрічці Росселліні «Рим — відкрите місто», а також зіграла, без перебільшення, велику роль у фільмі «Мама Рома» (1962) видатного італійського режисера П'єра Паоло Пазоліні.

В історії не лише італійського, а й світового кінематографа

особливе місце, поза сумнівом, посідає Вітторіо Гассман (1922–2000), котрий багато працював за межами Італії, знімаючись у таких визнаних режисерів, як Р. Олтман, А. Рене, П. Мазурські, К. Зануссі — і здобув визнання не тільки як актор, а й режисер та засновник кількох театральних труп. Однак цей митець, який «зламав» усі традиційні вимоги щодо національної належності, народившись у шлюбі німця та єврейки, врешті-решт здобув статус видатного італійського актора.

Починаючи від фільму Дж. де Сантіса «Гіркий рис» (1949), В. Гассман закладав у манері акторської гри ті ознаки «італійськості», які упродовж наступних десятиліть або творчо наслідувалися, або механічно тиражувалися багатьма кіноакторами, передусім — в Італії. Гассман успішно працював у кіно до 1998 року, коли зіграв свою останню роль у фільмі «Вечеря», знятого відомим італійським режисером Етторе Скола (1931–2016).

Переважно з добою «неореалізму» пов'язана також творчість Лючії Бозе (1931–2020) — відомої італо-іспанської актриси, прізвище якої асоціюється з фільмами Дж. де Сантіса «Нема миру під оливками» (1950) та «Рим, 11 годин» (1952). Л. Бозе яскраво підтвердила «позитивні винятки» «методу Росселліні», оскільки стала зіркою європейського кінематографа, не маючи професійної освіти. На конкурсі «Міс Італія», який вона виграла у 1947 році, її побачив Дж. де Сантіс і поступово сформував з красивої дівчини драматичну актрису, яка, не маючи жодної акторської підготовки, володіла, за свідченням колег, надзвичайно розвиненою інтуїцією щодо органічної поведінки в кадрі. Серед безперечних творчих надбань актриси слід назвати стрічки Антоніоні «Дама без камелій» (1953), «Хроніка одного кохання» (1959) та головна роль у фільмі «Смерть велосипедиста» (1955), знятого відомим іспанським режисером Хуаном Антоніо Бардемом (1922–2002).

Активну кінокар'єру актриса перервала в 1961 році після фільму «Заповіт Орфея» — екранізації п'єси Ж. Кокто. Причиною такого рішення Бозе став шлюб з відомим матадором Луїсом Мігелем Домінгеном (1958) та народження трьох дітей. Після закінчення кар'єри вона періодично знімалася у другорядних ролях чи епізодах у фільмах Ф. Фелліні, братів Тавіані,

Ф. Розі, Л. Кавані, П. Альмодовара та інших відомих режисерів. Принагідно підкреслимо, що життєво-творчий шлях Лючії Бозе доцільно розглядати і в контексті феномена «династія», адже її син, дві доньки та онука успішно працюють у різних сферах іспанського мистецтва, передусім у театрі та кіно [22].

До зірок європейського кіно, вочевидь, належать Раф Валлоне (1916–2002) і Массімо Джіротті (1918–2003) — талановиті актори, котрі розпочали свій творчий шлях у добу «неореалізму» і вражали глядачів нестандартною зовнішністю, яка помітно виділяла їх серед тогочасних італійських акторів. Вони перетнулися на зйомках картини «Гіркий рис» (1948), після якого близько десяти років знімалися у фільмах «неореалізму», що вважаються класикою європейського кіно.

Раф Валлоне — актор, режисер театру та кіно, журналіст, учасник руху Опору, котрий певний час успішно працював у Голлівуді, — для італійських глядачів кінця 40 — початку 50-х років був символом впевненої, фізично сильної людини, здатної відстоювати справедливість навіть ціною власного життя [30].

Після картин доби «неореалізму», керуючись професійним досвідом, Валлоне дещо розширив спрямованість своїх акторських робіт. Це, зокрема, підтверджує яскраве виконання ролі Лорента Леклер у стрічці «Тереза Ракен» (1953), де головну жіночу роль зіграла видатна французька актриса Сімона Сіньоре (1921–1985). Критика неоднозначно сприйняла цю екранізацію однойменної повісті Е. Золя, здійсненої М. Карне, проте у подальшій акторській кар'єрі Валлоне вона відіграла, вочевидь, позитивну роль.

Дещо інший аспект морально-психологічних чинників доносили до глядача герої Массімо Джіротті, котрий яскраво виявив свій акторський потенціал у стрічках Л. Вісконті «Одержимість» (1943), Дж. де Сантіса «Трагічне полювання» (1947) та М. Антоніоні «Хроніка одного кохання». Усі наступні десятиліття — аж до 2003 року, коли актор пішов з життя, — він постійно знімався, залишивши після себе вражаючу фільмографію [43].

На нашу думку, реконструкція історії становлення «неореалізму», що трансформована в перспективі часу, має спиратися як на творчість його провідних представників, так і на теоре-

тичне осмислення цього феномена в цілому. Слід констатувати, що сучасні українські кінознавці не мають єдиної позиції щодо визначення сутності «неореалізму». Так, С. Безклубенко вважає, що «неореалізм» — це «стилістична течія в італійському кінематографі (і драматургії) середини 40–50-х років XX ст.» [18, с. 323], конкретизуючи свою тезу шляхом розкриття тематичної спрямованості фільмів, а саме: «після серії стрічок на тему переходу від військового стану до мирного життя — “Пайза” Р. Росселліні, “Сонце ще сходить” А. Вергано, “Небезпечно, бандити” К. Лідзани — кіномитці взяли за художнє дослідження уже повоєнного життя народу» [18, с. 323].

Варто визнати, що «підключаючи» до розкриття суті «неореалізму» проблему тематичної спрямованості італійських фільмів кінця 40 — початку 50-х років, автор процитованого нами фрагменту дещо корегує свою позицію, оскільки «стиль» і «тема» — це самостійні структурні елементи художнього твору. Вочевидь, для розкриття сутнісної природи «неореалізму» — непересічного явища європейського кінематографа межі 30–50-х років — необхідно, ясна річ, «рухатися» за фільмами, знятими «неореалістами», що ми — зрештою — і зробимо.

Водночас, на нашу думку, слід враховувати позиції й інших дослідників щодо інтерпретації «неореалізму», зокрема І. Зубавіної, котра має рацію, зазначаючи: «Зруйнована війною Італія постає ідеальною декорацією світу, в якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм — напрям, вкрай стурбований пошуками втраченої реальності» [57, с. 109].

Повністю поділяючи досить плідну теоретичну тезу щодо перехрестя у «неореалізмі» «соціального з естетичним», ми водночас вважаємо, що італійські «неореалісти» не стільки «шукали» втрачену, скільки «констатували» існуючу реальність. На нашу думку, між поняттями «шукати» та «констатувати» є очевидний водорозділ і для повоєнних італійських глядачів «констатація» їхнього існування у безробітті, злиднях, жалюгідних домівках, реальними господарями яких виступають таргани й щурі, виступила потужним спонукальним чинником.

Тому об'єднавши нашу позицію із орієнтирами двох україн-

ських кінознавців щодо сутності «неореалізму», наголосимо на його вкрай важливих компонентах — стиль, тема, соціальне, естетичне, пошук, що слід пов'язати із сюжетною спрямовністю фільмів, які осмислюють проблеми повоєнного життя Італії, показують стан безробітних, що існували на межі злиденності та відчаю. І справжніми художніми проривами «неореалістичного» кінематографа стають стрічки В. де Сіка «Шуша» (1946), присвячена життю маленьких чистильників взуття, пригоди яких на вулицях Рима завершуються тюремними ґратами, та «Викрадачі велосипедів» (1948) — пронизлива історія безробітного батька, котрий разом із сином усіма силами намагається утриматися на «поверхні життя».

Як відомо, з приводу інтерпретації «Викрадачів велосипедів» написано чимало, проте нам видається доцільним навести позицію Ж. Садуля, котрий, аналізуючи цю стрічку, наголошує на темі «самотності» людини, яка прагне не зникнути в життєвому вирі. На сторінках «Історії кіномистецтва» Садуля читаємо: «Було б помилкою пояснювати успіх “Викрадачів велосипедів” з позиції експресіоніста Кафки. Щоправда, самотності людини приділено більше уваги, ніж солідарності людей, але безробітний зовсім не живе у якомусь-то надчуттєвому, незбагненому світі: він бачить перед собою реальну дійсність, і це має пробудити в ньому свідоме до неї ставлення» [123, с. 354–355].

Віддаючи належне Ж. Садулю, який зробив чимало корисного задля систематизації й упорядкування історичних етапів розвитку європейського кінематографа, ми все ж повинні звернути увагу як на суперечності, так і на відверті недоречності його тверджень. Контраргументами до позиції Садуля можуть бути такі тези:

1. Навряд чи правомочним є наголос на темі «самотності», який робить Ж. Садуль. Безробітний — головний герой фільму «Викрадачі велосипедів» — зовсім не «самотній», адже в нього є родина, а найголовніше — упродовж усього фільму поруч з ним постійно перебуває його син, що визначає не тільки драматургічну, але насамперед — емоційно-психологічну атмосферу стрічки. Французькому кінознавцеві можна закинути вкрай поверхове розуміння стану самотності, оскільки самотньою може

бути і «солідаризована людина». А те, що в повоєнні роки мільйони італійців у всіх регіонах країни змушені були власними силами боротися з голодом, злиднями, розрухою, які придушували або взагалі руйнували людську гідність, автоматично не трансформуються у солідарність.

2. Ж. Садуль намагається, як однолінійні, розглядати поняття «самотність» та «солідарність», що, вочевидь, є дискусійним, оскільки «самотність» — це сфера морально-психологічного стану людини, а «солідарність» — політико-ідеологічного, і намагання їх «зіткнути», пояснюючи зміст художнього твору, призводить до деформації ідеї, яку автори закладали у фільм.

Як і інші історики кіно та кінознавці, Ж. Садуль був прибічником концепції, що будувалася на соціально-ідеологічній сутності «неореалізму» і де треба і не треба підкреслювалася ліва орієнтація його представників. Ніхто, ясна річ, не заперечував ані в період становлення «неореалізму», не заперечує і сьогодні, що від 40–50-х років на італійських теренах склалося соціально загострене, ідеологічно чітке мистецтво, проте «строга наука» вимагає обережного оперування поняттями, неухва до яких окремих теоретиків призводить до прикрих помилок чи зумовлює свідоме маніпулювання матеріалом.

3. Остання теза стосується дещо несподіваного включення у контекст аналізу стрічки «Викрадачі велосипедів» прізвища видатного чесько-австрійського письменника Франца Кафки (1883–1924), який для Садуля став своєрідним арбітром щодо розуміння стану самотності людини.

Безсумнівно, французький історик кіно знав кафкіанську спадщину, однак можна припустити, що він не знав про унікальний вияв епістолярію письменника — «Листом до батька», написаний в листопаді 1919 року. Детально відтворюючи зміст цього унікального документа, О. Оніщенко констатує: «...цей розгорнутий лист, текст якого сягає більш як сорок друкованих сторінок, ніколи не був прочитаний адресатом, оскільки не дійшов до нього, натомість сьогодні, на думку Д. Затонського, розглядається як одне з найважливіших свідчень боротьби і поразок славетного письменника» [104, с. 246].

«Лист до батька», що його написав Кафка за п'ять років до

смерті, дає право стверджувати, що поняття «самотність» він оцінював через низку дотичних понять — страх, сором, тремтіння, ущиплива тілесність. Завдяки ним письменник передає і власний морально-психологічний стан, і переживання героїв своїх оповідань та романів, оскільки всі його твори, як зазначає Д. Затонський «це сповідь»: «Кафка завжди писав для себе, зовсім не думаючи про читача» [55, с. 12].

На нашу ж думку, коли йдеться про стрічку «Викрадачі велосипедів», усі «вихідні установки» наразі зовсім інші, а саме: професійний режисер В. де Сіка знімав черговий у своїй кінокар'єрі фільм «Викрадачі велосипедів», який нічого спільного із сповіддю не має, адже його герой уособлює одного з мільйонів безробітних, що «подорожували» дорогами повоєнної Італії у пошуках роботи. Можна беззастережно стверджувати, що жодними складними, суперечливими чи смисложиттєвими внутрішніми шуканнями герой В. де Сіка не обтяжений, тож виявляти кафкіанські мотиви на теренах «неореалістичного» фільму «Викрадачі велосипедів» не тільки не доцільно, але й не коректно.

Після 1948 року — року виходу на італійські екрани фільму «Викрадачі велосипедів» В. де Сіка знімає такі стрічки, як «Диво у Мілані» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Золото Неаполя» (1954), «Дах» (1956), «Чочара» (1960). Означені картини, з одного боку, вже в умовах другої половини ХХ століття закріплюють «неореалізм» як естетико-художній феномен, а з іншого — демонструють певне корегування тих «кінематографічних прийомів», якими були позначені перші «неореалістичні» пошуки.

Наше зауваження стосується передусім факту відмови більшості режисерів-«неореалістів» від практики запрошення непрофесійних акторів. Водночас експерименти із використанням хронікально-документального тла в художніх фільмах тривали, створюючи в окремих випадках як життєву достовірність епізоду, так і його емоційність. В означеному контексті слід особливо виокремити фільм «Рим, 11 годин» (1952), знятому Дж. де Сантісом за сценарієм Ч. Дзаваттіні.

Картина Дж. де Сантіса — разом із стрічками «Найвродливіша» (1951), «Вокзал Терміні» (1953), «Пристрасть» (1954) та низкою інших є показовим прикладом шукань італійських кіне-

матографістів 50-х років ХХ століття. Оцінюючи «неореалізм» як непересічне явище європейського кіномистецтва, слід визнати, що як цілісна естетико-художня школа цей мистецький напрям протримався зовсім недовго, проте своєрідний відгомін нової тематичної та стилістичної специфіки кінобачення навколишньої дійсності та «побудови» образної структури фільму відчувався у творчості тих режисерів, які успішно продовжили професійну діяльність, сповнену яскравими художніми проривами.

Маємо на увазі передусім доробок Л. Вісконті в умовах 60-х років і вихід на європейські екрани стрічки «Рокко та його брати» (1960), що чітко розмежовує його фільми «неореалістичного» спрямування та картини нового естетико-художнього напрямку. Від фільму «Рокко та його брати» змінюються і морально-світоглядні орієнтири режисера, котрий відходить від «пролетарської ідеології» — саме так кінознавці традиційно оцінювали соціально-політичну орієнтацію режисера в повоєнні часи — і переходить на позиції фрейд-марксизму.

Спроба поєднання філософсько-моральнісних шукань К. Маркса та З. Фрейда була досить популярною серед тогочасних європейських інтелектуалів, до кола яких входив і Л. Вісконті. Проте далеко не всі визнавали правомочність такої теоретичної тези. На сторінках ґрунтового дослідження «Вісконті: оголене життя» (2019) Лоранс Скіфано цитує фрагмент виступу Пальміро Тольятті (1893–1964) — впливового політичного діяча, котрий стверджував: «Якщо розпочати з ідей Фрейда, то вони можуть завести вас дуже далеко — навіть у божевільню, але аж ніяк не приведуть ані до Маркса, ані до участі в нашій важкій боротьбі...» [127, с. 312].

Однак Вісконті настільки зацікавила ідея «фрейд-марксизму», що він ризикнув розглянути «родину» у контексті вседозволеності як чинника ідеології нацизму. Таке — вкрай складне — творче завдання сприяло створенню «Загибелі богів» (1969) — одного з кращих фільмів режисера, в якому на тлі панування фашистів «родина розпадається, молоді знищують старих, “поняття про особистісну моральність вмерло”. Це повість про суспільство обраних, яким дозволено все» [127, с. 517]. Вісконті інтерпретував «вседозволеність» не тільки як криваву

політичну оргію німецьких фашистів, але й як виправдання інцесту, конфлікту «батьки — діти», сексуальних збочень, насильства та вбивств. Беззастережно глибоким виявився також фільм видатного майстра «Смерть у Венеції» (1971) — екранізація новели Т. Манна — виразна «замальовка» морально-психологічного стану внутрішньо «дизгармонізованої» людини

До яскравих проривів Л. Вісконті на теренах пошуку естетико-художньої виразності кіномови слід віднести і «Леопарда» (1963), і «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965). Окрім високого рівня професіоналізму, який у 60–70-х роках поставить Л. Вісконті на чолі італійської режисерської школи, автор цих стрічок продемонструє свій «витончений стиль», що дасть блискучі мистецькі результати, доки не порушиться почуття «міри» — поняття, яке було введене в теоретичний ужиток ще в добу античності і впродовж усієї історії мистецтва зберігало своє регулятивне значення. Апофеозом «витонченості» у творчості режисера, що свідомо призводить до руйнації «міри», стає фільм «Людвіг» (1972), естетико-художню структуру якого режисер вибудовує у форматі «патологічного естетизму» задля демонстрації хворобливості і збоченості Людвіга Баварського. Каталізатором «патологічного естетизму» стає загальновідоме прагнення Людвіга створити царство краси. Усю міру оволодіння «витонченим стилем» режисер продемонстрував у своєму останньому фільмі «Невинний» (1976), знятому за мотивами однойменного роману Габріеле Д'Аннунціо (1863–1938) — одного з найсуперечливіших італійських письменників межі XIX–XX століття.

Принагідно зазначимо, що Г. Погребняк, аналізуючи творчість Вісконті у зрізі «авторського кіно», користується поняттям «вишукана культура», витоки якої пов'язує з тривалим інтересом режисера до театру загалом і до специфіки створення оперних вистав зокрема [114, 118]. З приводу позиції Г. Погребняк слід зауважити таке: по-перше, поняття «витонченість» та «вишуканість» не є суперечливими, вони, швидше, підкреслюють об'єктивність оцінки естетико-художньої орієнтації видатного митця; по-друге, витоки «вишуканої культури», що її власною творчістю як сповідував, так і створював Л. Вісконті, на нашу думку, слід шукати в родині, в умовах виховання, освіти, сімей-

но-побутовому оточенні, які підготували його до розуміння мистецтва, виробили небайдуже ставлення до відомих чи прихованих можливостей певного виду мистецтва. Для більш-менш переконливого окреслення витоків «вишуканої культури», якою позначена особистість Л. Вісконті, слід спиратися на такий важливий чинник культурологічного аналізу, як «біографізм», що дає змогу показати те, як режисер «переніс» вишуканість, властиву особисто йому, на італійський театр, а не навпаки, як на цьому наголошує Г. Погребняк.

Ще одну показову модель розвитку кінематографа в русі «воєнний — повоєнний» можна простежити, «вибудовуючи» історію французького кіно, яке дещо повільно зреагувало на події, що почали розгортатися з вересня 1939 року. Лише в березні 1940-го уряд починає створювати установи, що відповідатимуть за стан національної кінематографії в умовах війни, а професійні журнали починають друкувати списки пропагандистських антивоєнних фільмів, які або знаходяться у виробництві, або плануються до запуску. Однак ці плани з різних причин не були реалізовані, а низка вже готових стрічок — «На дні», «Людина-звір», «Правила гри», «Солідарність» цензура зняла з прокату. Серед стрічок цього періоду Є. Теплиць виокремлює картину Макса Офюльса (1902–1957) «Від Майерлінгу до Сараєва» (1940), у сюжеті якої поєднані дві реальні події — самогубство спадкоємця престолу Австро-Угорської імперії в селищі Майерлінг та вбивство ерц-герцога у Сараєво, що призвело до початку Першої світової війни.

Слід зазначити, що у своїй творчості М. Офюльс, маючи, як уже зазначалося, досвід роботи в театрі, докладав багато зусиль до вироблення нового стилю та відтворення у стрічках «самобутнього» бачення світу. Така орієнтація простежується і у фільмі «Від Майерлінгу до Сараєво», де романтизована історія кохання спадкоємця престолу великої імперії, що завершується подвійним самогубством закоханих, співіснує у фільмі М. Офюльса з жорстким реалізмом сараєвського вбивства.

Аналізуючи творчість режисера в естетико-художньому аспекті його шукань, слід зосередити увагу на понятті «виразність», яке виявлялося і на рівні стилістики його кінотворів, і

на рівні його власного «Я» не лише в названому фільмі, а й у стрічці «Вигнанник» (1947), знятій у США, куди, що вже зазначалося, у добу фашистської окупації емігрував митець.

На початку 50-х років, повернувшись до Франції, М. Офюльс знімає низку фільмів — «Карусель» (1950), «Задоволення» (1952), «Мадам де...» (1953), наголошуючи на феномені «виразність», який, на його думку, є вкрай важливим художнім чинником кожної стрічки. «Виразність» доповнюється, з одного боку, «динамізацією» зображення, а з іншого — прискіпливою увагою до «почуттєвості» — і стосовно гри актора, і стосовно реакції глядача на емоційний «екранний подразник». М. Офюльс був переконаний, що у процесі створення екранного образу естетико-психологічний потенціал «виразності» найбільш яскраво виявляється за принципом контрасту. Так, у фільмі «Мадам де...» відтворено чи не найповніший рух почуттєвих нюансів, що їх здатна пережити жінка: від легковажного водевільного стану до трагічного.

Ситуація з кінематографом на окупованій території Франції кілька років була досить складною, оскільки країну, як відомо, розділили між зоною, де панували німці, до неї входив і Париж, та територією під урядуванням маршала Петена, столицею якої призначили невелике містечко Віші.

Оцінюючи стан кінематографа в зоні німецької окупації, Є. Теплиць зазначав: «Парижем керувала німецька військова влада. Гітлерівські генерали, що користувалися довірою фюрера, самі встановлювали закони і самі слідували за їх виконанням. Одразу ж після окупації в колишній французькій столиці з'явився уповноважений фюрера у справах кінематографії доктор Дітрих» [135, с. 49], котрий розпочав свою діяльність з вимоги відкриття кінотеатрів, де демонструвалася німецька кінохроніка, адже пропагандистську функцію хронікально-документальних фільмів німецьке керівництво вважало наріжною. Окрім того, увага кінематографістів, котрі погоджувалися співпрацювати з окупаційним режимом, спрямовувалася на створення «легких, порожніх і — по можливості — безглузвих фільмів».

Щодо ситуації з кінематографом, яка склалася в «петенівській зоні», що — буде згодом, за виразом Є. Теплиця, «символом погоджувальної, колабораціоністської Франції 1940–1944

років», мала низку специфічних ознак: по-перше, «петенівці» знімали значно менше стрічок, ніж це робилося в окупаційній зоні, по-друге, зняті фільми мали відверто політико-ідеологічне спрямування, «експлуатуючи» тему боротьби з комуністами, масонами та євреями, по-третє, з «вішістським» кінематографом достатньо активно співпрацювала група французьких режисерів та акторів, котрі вважали, що працювати «на Віші» не так соромно, як створювати фільми на гроші німецьких окупантів.

Так, у «вішістській» зоні 9 квітня 1942 року в контексті заходів відкриття в Парижі виставки «Більшовизм проти Європи» був показаний документальний фільм, змонтований режисерами Ж. Морелем та Ж. Шаванном з епізодів хроніки «Французи, у вас коротка пам'ять!», матеріал якого спрямовувався проти прихильників «лівої» ідеології: «На екрані миготіли уривки з радянської хроніки, зйомки демонстрацій у догітлерівській Німеччині, "червоні марші" у Франції в період "Народного фронту". І тут у відповідності з традицією увінчував справу полум'яний заклик до французів — згуртуватися у національній єдності навколо маршала Петена» [135, с. 52].

У 1940–1944 роках були зняті різні за своєю тематикою картини, і саме тематична «розпорошеність» цієї кінопродукції не дає можливості систематизувати її більш-менш чітко. Так, на екрани вийшла стрічка «Окульти сили» (1943, реж. П. Ріш), у якій йшлося про історію французького масонства і, практично, водночас демонстрували фільм, присвячений генералу де Голлю — анонімна і досить уїдлива комедія «Пан Прапорець на даху», картина, що її зміст мав скомпрометувати французький рух Опору.

Ці та інші зразки французького кіно означеного періоду не мали нічого спільного з тими вимогами, які загалом висувуються перед художньою продукцією: усе було зроблено «на вимогу часу», нашвидкуруч й позбавлене ознак професіоналізму чи реального володіння кінематографічним «ремеслом».

Чотири року «окупаційної історії» французького кінематографа яскраво засвідчили сутність такого феномена, як «професія — професіонал», що й визначає якість кінопродукції. При цьому йшлося не лише — і не стільки — про сценаристів та режисерів,

а й про операторів, техніків звуку, монтажерів, акторів, значна частина яких емігрувала, не прийнявши тих політико-ідеологічних умов, що в них опинилася Франція. Саме на цьому факті наголошує Є. Теплиць, коли зазначає: «Майстри французької психологічної школи залишили країну. Жан Ренуар і Жюльєн Дювів'є опинилися в Сполучених Штатах, а Жак Фейдер шукав укриття в Швейцарії. Також у Голлівуді перебував Рене Клер, позбавлений вішістськими прихильниками нацизму громадянства. За океан вирушили не тільки режисери, але й актори, серед яких були Мішель Морган і Жан Габен. З провідних режисерів у Франції залишився один Марсель Карне» [135, с. 54].

Слід наголосити на тому, що відповідь на запитання, чому М. Карне — як інші тогочасні митці — не емігрував, і до сьогодні залишається остаточно не з'ясованою, проте завдяки його стрічкам кінематограф «вішістської» зони набув значущості саме в художньому аспекті.

Марсель Карне (1909–1996) — один з видатних режисерів європейського кінематографа від 17 років був пов'язаний із «Школою мистецтва і ремесла», отримавши диплом техника з фотографії, який дав йому змогу в середині 20-х років познайомитися з роботою кіностудій та поступово долучитися до операторської та режисерської професій: він стає асистентом оператора Жоржа Периналя, а пізніше — асистентом Жака Фейдера на зйомках фільму «Нове панство» (1929). Водночас із освоєнням професії режисера М. Карне займається журналістикою та кінокритикою, готуючись до зйомок свого першого документального фільму «Ножан, неділя в Ельдорадо» (1929), що привернув увагу Р. Клера, який запрошує молодого журналіста асистентом у свій фільм «Під дахами Парижа» (1930).

Слід зазначити, що і як журналіст, і як кінокритик, і як режисер Карне виступає прихильником експериментів експресіоністського кінематографа і досить послідовно «просуває» думку про потужне значення професії оператора, котрий впливає на художню зорієнтованість фільму, оскільки камера може виступати «персонажем драми». Відштовхуючись від цього, М. Карне почне розвивати свій стиль, що в кінознавстві атрибутовано як «поетичний реалізм», естетико-художній потенціал якого режи-

сер уперше розкриє у фільмі «Набережна туманів» (1938), що посів особливе місце і в творчій кар'єрі М. Карне, і в історії європейського кінематографа.

Висока оцінка фільму «Набережна туманів», на нашу думку, була зумовлена кількома чинниками:

1. Напрацювання, якими позначені документальні й художні фільми Карне, зняті між 1929 та 1938 роками, давали йому змогу відтворити особливу «атмосферу», що її формував особливий стан кінокадру, що досягався пластикою форми та чітко «відпрацьованою» композицією. Творчі орієнтації режисера підтримав Жак Превєр (1900–1977) — відомий поет, послідовний прихильник сюрреалізму, сценарист фільму «Набережна туманів», з котрим Карне співпрацював тривалий час. Успішний тандем «Карне — Превєр», з одного боку, увиразнив естетико-художні чинники «поетичного реалізму», а з другого — закріпив у свідомості кінематографістів 30–40-х років значення постаті сценариста.

2. «Набережна туманів» унаочнила те, що Карне не поділяв більшості настанов тих режисерів, асистентом яких працював. Так, Ж. Фейдер, котрого Карне визнавав своїм вчителем, наголошував на значенні технічного забезпечення фільму і всіляко підтримував науково-технічні новації, що сприяли удосконаленню кінопроцесу, а Р. Клер, за його власними словами, намагався інтерпретувати життя більш реально, «ніж реальність самого життя». Натомість обгрунтована Карне ідея «атмосфери», швидше, «утасмничувала» зображення, створюючи «видіння», які формували «підтекст» зображення.

3. Ще одним чинником, що зумовив високу оцінку «Набережної туманів», є актори фільму, які повною мірою реалізували творчий задум режисера. Розглядаючи розвиток кінематографа першої половини XX століття, ми так чи інакше зосередили увагу на творчості данських, англійських та італійських акторів, котрі саме в цей історичний період «вийшли» на великий екран.

Передвоєнний та воєнний період у французькому кіно також сприяв відкриттю нових акторських імен, і цим визначалася специфіка його розвитку. У 60-х роках XX століття на екранах з'явилися нові обличчя, що відповідали вимогам «нової

хвилі» — естетико-художньому напрямку, що сформувався наприкінці 50 — початку 60-х років.

Стосовно ж самого Карне — він, безсумнівно, належав до тих режисерів, котрі «відчували» актора, і цей вибір був фактично безпомилковим. На підтвердження цієї тези назвемо хоч би прізвища Мішель Морган (1920–2016), Жана Габена (1904–1976), Мішеля Сімона (1895–1975), котрі після «Набережної туманів» увійшли до когорти визнаних майстрів французького екрана.

Працюючи у «вішістській» окупаційній зоні, Карне знімає ще дві свої визначні картини 40-х років — «Вечірні відвідувачі» (1942), де його асистентом виступає Мікеланджело Антоніоні — майбутній класик італійського кіно — та «Діти райка» (1945), акцентуючи ті естетичні чинники, що дають підстави говорити про подальший розвиток «поетичного реалізму». Творчість Карне слід розглядати не лише в логіці руху французького кінематографа «довоєнний — воєнний» період, але й як завершальний, а отже, «провокаційний» етап, що спонукав появу принципово нового кінематографічного напрямку — фільмів «нової хвилі».

«Нова хвиля» наснажувалася тими процесами в розвитку французького кінематографа, які властиві кінцю 50-х — середині 60-х років, і зумовлювалася фільмами яскравих режисерів і акторів. Вони, з одного боку, наголошували на наріжній ролі індивідуального чинника, а з іншого — талант, самобутній естетичний смак, право творчого вибору, значення професійної підготовки, — уможливили виступити їм як певна спільнота, «споріднена сутнісно поглядів на перспективи національного кіно» [18, с. 324].

Переважає більшість режисерів «нової хвилі» — Ж.-Л. Годар, Л. Маль, Ф. Трюффо, К. Шаброль — дебютувала у 1958–1959 роках, і зняті ними стрічки, безсумнівно, стали для європейського кінематографа своєрідним творчим відкриттям. Серед перших «проривів» представників «нової хвилі» були картини К. Шаброля «Красунчик Серж» та «Кузени» (1958–1959), Л. Маля «Коханці» (1958), Ф. Трюффо «400 ударів» (1959), Ж.-Л. Годара «На останньому подиху» (1960).

Окреслюючи суть «нової хвилі», О. Рутковський зазначав, що програмними положеннями цього напрямку були: «...відмова від штампів театроцентричного кіно й від принципів комерційності у творчості; естетика достовірності кінозображення, імпровізаційні методи зйомки, що поєднують ігрові та документальні компоненти; пріоритет натурних сцен, непрофесійного виконавства, нетрадиційний («неправильний») монтаж та «відкрите» мізансценування; акцент на молодіжній проблематиці, скептичне ставлення до цінностей буржуазного суспільства» [18, с. 324].

Осмислюючи — у перспективі часу — програмні тенденції «нової хвилі», стає очевидним позитивне ставлення її представників до естетико-художніх засад «неореалізму», адже їхні італійські колеги були першими, хто проголосив культ достовірності, поєднуючи художні й документальні компоненти. Вони активно використовували натуру, вірили у творчий потенціал непрофесійних акторів. Водночас в естетико-психологічному аспекті, в орієнтації «нової хвилі» з'явилися також принципово нові тенденції, а саме: визнання ролі імпровізації, бажання включитися засобами кіномистецтва у розв'язання як зовнішніх, так і внутрішніх протиріч, властивих молодому поколінню французів.

Наразі показовою є позиція кінознавця К. Разлогова, котрий, з одного боку, констатує «недовговічність» існування «нової хвилі», все ж вбачає в ній «безумовний, творчий злет французької кіношколи», а з іншого — особливо виокремлює постать Франсуа Трюффо (1932–1984) як «одного з найбільш своєрідних виразників саме національного характеру в мистецтві» [118, с. 10].

Слід зазначити, що поняттям «нова хвиля» «охоплювалася» творчість досить різних режисерів, що виступали як відверто індивідуалізовані особистості. Так, науковці зазначають «кричущі протиріччя в роботах Жан-Люка Годара, котрий неодноразово переходив від крайнощів до крайнощів»; Клода Шаброля, котрий почував себе впевнено лише коли опрацьовував «живильне джерело власного минулого — життя французької провінції»; Жака Рівета, що захоплювався кінематографічними експери-

ментами; Еріка Ромера, який сповідував «моралізаторський консерватизм», намагаючись залишитися у межах «спокійної академічної естетики» [118, с. 10]. Серед усіх прибічників «нової хвилі» цілісністю особистісної творчої позиції вражав Ф. Трюффо, що позначилося не лише у стрічці «400 ударів», а й у більшості інших його фільмів.

На нашу думку, творчість Трюффо пройнята морально-світотглядними шуканнями, адже режисер сповідував принципи гуманістичного світоставлення. Це підтверджує і серія картин — «Антуан і Колет», «Вкрадені поцілунки», «Сімейне вогнище», які продовжують відтворювати життя героя фільму «400 ударів» Антуана Дуанеля; і знята в 1962 році стрічка «Жюль і Джім» — сумна історія дружби француза і німця, закоханих в одну і ту саму жінку, роль якої блискуче зіграла Жанна Моро (1928–2017) — непересічна актриса французького кіно 50–70-х років; і «Дика дитина» (1970), де сам режисер виконав одну з головних ролей.

Отже, фільми, виокремлені нами, і ті, що залишилися поза нашою увагою, виявляються досить складними щодо об'єктивного представлення творчості Трюффо, яку переважна більшість кінознавців зазвичай пов'язує із «новою хвилею». Проте сам режисер оцінював цей напрям у французькому кінематографі дещо стримано, тяжіючи — у переважній більшості своїх робіт — до, так би мовити, традиційного кінематографа Жана Віго та Жана Ренуара, спадкоємцем яких він себе вважав.

Оскільки в даному підрозділі нас цікавлять естетико-мистецтвознавчі орієнтири європейського кінематографа 40–70-х років ХХ століття і, зокрема, французька «нова хвиля», видається слушним звернутися до позиції саме Трюффо — одного з її засновників. Дана нами стисла характеристика тих стрічок режисера, які асоціюються саме з «новою хвилею», органічно доповнюється його власною оцінкою загальних тенденцій та їх представників, а також розумінням тих завдань, що їх висували перед собою діячі кіно.

Якщо відштовхуватися від позиції Трюффо, складається враження певної парадоксальності щодо виникнення та специфіки становлення руху «нова хвиля», задля належності до

якої необхідно було «присягнути» на вірність саме французькій моделі розвитку кінематографа і прилюдно відмежуватися від американських традицій «побудови» фільму. Означену парадоксальність підтверджують фрагменти з теоретичного есе «На гребені “нової хвилі”», де Трюффо зазначав: «...ми просто не могли встояти перед споконвічною спокусою: протиставити два різні явища замість того, щоб розділити їх та описати кожне окремо. Тоді вважалося: якщо любиш американське кіно, то не можеш любити французьке, любиш Куросаву — це означає, що не можна любити Мідзогуті, обирай — одне або інше» [138, с. 163]. Процитований фрагмент має, на нашу думку, принципове значення для розуміння «нової хвилі», у межах якої з різною мірою усвідомленості всі її представники намагалися знімати французьке кіно, тобто кіно з національним забарвленням. Ми свідомо вживаємо дещо розмитий термін «забарвлення», оскільки одностайного розуміння чи інтерпретації національного чинника режисери, що представляли «нову хвилю», не продемонстрували.

Суперечливою залишилася і відповідь на питання щодо естетико-художніх засад цього мистецького напрямку. На думку Трюффо, «...у “нової хвилі” не було естетичної програми, вона була просто спробою кінематографістів хоча б частково повернути собі незалежність, втрачену десь у році 1924 перед приходом звуку, коли фільми почали занадто дорого коштувати» [138, с. 163]. Якщо «рухатися» за тезою Трюффо, прийнявши її як об'єктивну оцінку причин появи «нової хвилі», то їх слід обмежити, по-перше, своєрідною заздрістю французів до таких видатних американських кінорежисерів, як «Хічкок, Чаплін, Кінг Відор, Уолш, Форд, Капра», котрі як Д. Гріффіт — «працювали під каліфорнійським сонцем ще до виникнення Голлівуду»; а по-друге — віковим чинником, адже французи, подібно до першого покоління діячів американського кіно, котрі «зняли свій перший фільм до двадцяти п'яти років», мріяли свій перший фільм зняти хоча б до тридцяти п'яти і зробити цю стрічку «особистісною за змістом» [138, с. 163].

Представляючи та інтерпретуючи позицію Трюффо, слід, на нашу думку, віддати йому належне, адже — врешті-решт — він

чітко визначив те особливе, чим позначена творчість представників «нової хвилі»: і сам Трюффо, і його колеги знімали «особистісні за змістом фільми». Серед стрічок, які слід віднести до «особистісних», сам Трюффо називає такі: «Китайка» Ж.-Л. Годара, «Ніч і туман» А. Рене, «І Бог створив жінку...» Р. Вадима, «Красунчик Серж» К. Шаброля, «Коханці» Л. Маля. Варто підкреслити, що у поле зору Трюффо потрапили стрічки тих режисерів, які, власне, уможливили і саме поняття «нова хвиля», і низку нових кіноприйомів, що закріпилися в європейському кінематографі упродовж наступних десятиліть.

Підтвердження нашої тези знаходимо, наприклад, в американського кінознавця Пітера Воллена, котрий, аналізуючи можливі модифікації кінообразу, згадує експерименти Жана-Люка Годара (р. нар.1930) і, зокрема, його стрічку «Східний вітер» (1969). Контекст цього фільму відображає як позицію режисера стосовно суті революційних теорій, так і широту естетико-художніх засобів кіноінтерпретації політичних ідей. П. Воллен звертає особливу увагу на факт «шкрябання плівки», що режисер дозволив собі в «Східному вітрі», інтерпретуючи його як «стирання, віртуальну негачію» [177, с. 502]. На нашу думку, у перспективі часу необхідно приділити увагу тим фільмам, відлуння яких у логіці розвитку європейського кінематографа найбільш відчутні й до сьогодні.

Окрім практичної й теоретичної спадщини Трюффо, котрий виступає одним з найяскравіших представників «нової хвилі», особливий наголос слід зробити на стрічках Алена Рене (1922–2014), який розпочав власну кінематографічну кар'єру у 1947 році, знявши документальний фільм «Ван Гог». Стрічка викликала неабиякий інтерес як у мистецтвознавців, так і в теоретиків кіно. Мова йде, зокрема, про Джей Лейді — відомого англійського історика кіно [87] та Андре Базена [15], котрі виступили на боці А. Рене, захищаючи його від критиків, що звинувачували молодого режисера у «вульгаризації творчості голландського живописця».

Позиція «Лейда — Базен» багато в чому збігалася, оскільки вони, по-перше, вважали фільм «суто» мистецтвознавчим, а по-друге, визнавали за режисером право застосовувати — вперше

в документальному кіно — такий прийом, як розгляд усієї творчості Ван Гога у вигляді єдиного величезного полотна: камера у фільмі рухається настільки вільно, що з «Вулиці в Арле» через вікно ми потрапляємо всередину «Будинку Ван Гога» і бачимо ліжко з червоною периною» [14].

На початку 50-х років минулого століття А. Рене знімає ще кілька мистецтвознавчих фільмів — «Гоген», «Герніка», «Статуї також вмирають» — контекст яких органічно пов'язаний з європейською і негритянською культурою. Усі три фільми було знято на чорно-білій плівці і за естетико-художньою виразністю наближаються до експресіоністичного кінематографа. У тридцятирічному віці Рене знімає «Ніч і туман» — свою першу завершену документальну стрічку, яка згодом буде вважатися класикою «нової хвилі».

Фільм «Ніч і туман» присвячений трагедії мільйонів людей, які були чи у засланні, чи в'язнями концтаборів. Окремі кінознавці атрибутують цю стрічку режисера як «кінореквієм», емоційність впливу якого досягається сміливим — подекуди дещо несподіваним — поєднанням «кольорового репортажу з історичними чорно-білими документами», які Рене, за оцінкою Трюффо, зміг позбавити «театральності», «відразливої живописності», створивши фільм, що примушує «глядачів сприймати все розумом, а не нервами». Стрічку «Ніч і туман» високо оцінила професійна кінокритика, хоча більшість фахівців — на відміну від Трюффо — не зараховують її до фільмів «нової хвилі», суголосність з шуканнями якої режисер засвідчить на наступному етапі власної кінокар'єри.

У другій половині 50-х років Рене зближується з представниками літературної течії «новий роман», витоки якої, на думку Л. Левчук, «слід шукати в есе Наталі Саррот “Ера підозр” (1956) та у виступах Мішеля Бютора на сторінках щотижневика “Леттр франсез” (1959). Засновниками “нового роману” були також відомі письменники Франції Ален Роб-Грійє, Клод Сімон» [79, с. 43].

Поступово коло прибічників «нового роману» дещо розширилося за рахунок тих письменників, які сповідували ідею елітарної літератури, категорично відмежовуючись від «звичайних»

людей, що сподівалися на пробудження «інтелектуальності». Л. Левчук цитує фрагмент «Тропізмів» Н. Саррот, де вона «глузує з героїні, що “як мокриця, непомітно підповзла до них і намагалася розвідати найбільшу з істин”»: «І таких, як вона, було багато — зголоднілих паразитів, п’явок, що присмокталися.... що ялозили сторінки Рембо, тягли сік із Малларме, передавали з рук у руки “Улісса” або “Замітки Лаурідіс Брігге”, плямуючи їх своїм огидним розумінням» [79, с. 44].

Ми цілком свідомо звертаємо увагу читачів на процеси, що мали місце у французькій культурі того періоду, який розглядається: і поза кінематографом відбувалися принципово важливі процеси, а їх перехрестя позначалося несподіваними творчими відкриттями. Саме так сталося з двома фільмами Рене — «Хіросіма, кохання мое» (1959) та «Минулим літом у Марієнбаді» (1961) — знятими за романами Маргерет Дюрас та Алена Роб-Грійє, котрі були послідовними прихильниками естетико-художніх засобів «нового роману».

Означені стрічки Рене, з одного боку, збагатили естетику «нової хвилі», а з другого — показали його інтерес до феномена «елітаризм», значно ускладнивши кіномову, опрацьовану режисером у цих двох фільмах. На думку французьких кінознавців, у процесі зйомок як «Хіросіма, любов моя», так і «Минулим літом у Марієнбаді», «почерк» Рене можна охарактеризувати «монтажем, що вільно чергується, наполегливими і цілеспрямованими наїздами камери, фіксацією зображення на незвичних предметах та видах — проявляється у повнометражних роботах, що належать до самотніх в історії кіно» [167, с. 318].

«Особистісні за змістом фільми» знімав і Клод Шаброль (1930–2010), ім’я якого входить у першу трійку в переліку засновників «нової хвилі»: «критик і прес-атташе літературного видання “Cahiers du cinema” у 1958 на отримані у спадок гроші знімає перший фільм “Красунчик Серж”, котрий в силу обставин, що склалися на той час, стає маніфестом руху “нова хвиля”» [167, с. 404]. Переважна більшість кінознавців досить стримано оцінюють естетико-художні досягнення цього фільму, вважаючи його «невмілим та непереконаливим». При цьому вони віддають належне здатності режисера зняти фільм у межах «невелико-

го кошторису». Оскільки економічна складова кіновиробництва була однією з причин формування об'єднання «нова звилія», вміння Шаброля знімати «малобюджетні фільми» закріпило за ним місце серед «новохвилевців».

Зрештою, від фільму до фільму Шаброль «нарощує» також художню майстерність, підтвердженням чого є вибір молодого Бельмондо на головну роль у стрічці «На подвійному обертанні», яка була третім фільмом після «Красунчик Серж», «Кузени», знятим упродовж 1959 року, що остаточно утвердило режисера серед когорти провідних митців «нової хвилі».

У логіці аналізу естетико-художньої специфіки фільмів «нової хвилі» слід зупинитися на постаті Жана-Поля Бельмондо (рік нар. 1933) — відомого французького актора, який у 1951–1956 роках навчався на курсі Раймона Жирара в «Парижській Консерваторії», опановуючи наріжні засади драматичного мистецтва. Від 1957 року Бельмондо починає зніматися в кіно у таких режисерів, як М. Дельбе (у стрічці котрого «Пішки, на коні і на машині» актор, власне, і дебютував), М. Аллегре, М. Карне, Г. Радваньї та Ж.-Л. Годар.

Участь Бельмондо у фільмі Годара «Шарлотта і її Жюль» (1959) виявилася настільки успішною, що режисер запрошує актора на головну роль у фільмі «На останньому подиху» (1960), який згодом кінознавці атрибутують як класику «нової хвилі». Знявшись у фільмах Годара та Шаброля, акторська біографія Бельмондо назавжди приєднається до «нової хвилі», а блискуче виконання ролі Мішеля Пуакара у фільмі «На останньому подиху» засвідчило, що Бельмондо може зіграти будь-що.

Отже, ми розглянули досить складні — подекуди вкрай суперечливі — процеси, що відбувалися в англійському, італійському та французькому кінематографі. Якщо у воєнні роки кіномитці або займали принципову антифашистську позицію, або намагалися «пристосуватися» до ситуації, що складалася у їхніх країнах, то у перші повоєнні роки сформувалася необхідність чіткого визначення власної позиції. Найбільш яскравою, соціально і політично зрілою виявилася позиція італійських митців, які стояли біля витоків формування «неореалізму», персоналізований аналіз якого підкреслює значення творчості

конкретних сценаристів, режисерів та акторів середини 40-х — початку 50-х років, котрі забезпечили становлення й розвиток одного з продуктивних етапів в історії італійського кінематографа.

Окреслено естетико-мистецтвознавчі експерименти французької «нової хвилі», представники якої сформували важливий період у логіці розвитку кіномистецтва Франції. Результатом творчої діяльності європейських діячів кіно виступили, з одного боку, мистецтвознавчі (кінознавчі) досягнення заявленого нами хронологічного відрізка — зіставлення принципу «реальне» та «інтерпретоване» життя, яке «подається» у фільмі, експерименти з чорно-білим зображенням, пластика форми, чітко відпрацьована композиція кадру, потенціал «крупного плану», поєднання художнього й документального матеріалу, а з іншого — естетичні здобутки: виразність, почуттєвість, витонченість, специфічна «атмосфера» кожного кадру. Констатуючи естетико-мистецтвознавчі надбання в європейському кінематографі 40–70-х років, необхідно якомога точніше уявляти природу створення кінострічок, що і приводить нас до необхідності проаналізувати деякі особливості творчого процесу в цьому виді мистецтва, який належить до колективних типів творчості.

2.2. Кінопроцес як приклад колективної творчості: від діалогізму та спілкування до самовияву

Реконструючи персоналізовану історію європейського кінематографа ХХ — перших двох десятиліть ХХІ століття, було б помилкою оминати увагою проблему самої творчості, оскільки — після театру — кінематограф виявився другим видом мистецтва, який сформувався на колективних засадах. На відміну від індивідуальної колективна творчість є досить складним і внутрішньо суперечливим феноменом, розкриття специфіки якого потребує чіткого уявлення про природу творчості загалом

та трансформації цього уявлення на різних етапах, що супроводжують процес створення фільму, зокрема.

Загальні обриси проблеми творчості досить виразно представлено в українській гуманістиці — завдяки дослідженням 70–90-х років XX століття, і роботам, що з'явилися упродовж наступних десятиліть. Широке коло питань, пов'язаних з природою творчої діяльності, — творчість як об'єкт теоретичного аналізу, творча особистість у науці, техніці та мистецтві, природа геніальності, етапи творчого процесу, професіоналізація творчості, «творча» та «буттєва» біографія митця, свобода творчості та її компоненти (уява, фантазія, інтуїція, натхнення, емпатія, калокатія, спостережливість) — присутні в дослідженнях М. Гончаренка, І. Живоглядової, А. Крєтова, О. Кульчицької, Г. Курінної, Л. Левчук, М. Лукашик, В. Мазепи, В. Маляко, Т. Матюх, О. Оніщенко, О. Поліщук, В. Роменця, О. Фортової, О. Хлистун, С. Холодинської. Важливим аспектом зробленого в означений період є чітке обґрунтування наріжних напрямів дослідження заявленого кола проблем, а саме: історико-філософський, культурологічний, естетичний, мистецтвознавчий, психологічний та етичний.

Серед ідей, які були висунуті наприкінці 70-х років і доволі активно обговорювалися, варто виокремити позицію Л. Левчук, котра, не заперечуючи ані індивідуального, ані колективного типу творчості, намагалася трансформувати їх у більш, так би мовити, прикладний напрямок. Так, наголошуючи на створенні художнього твору або конкретного образу в літературі, музиці, живопису, скульптурі, дослідниця оперувала визначенням індивідуальний тип творчості, тоді як роботу в театру, кінематографі, усіх видів виконавської діяльності відносила 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. При цьому, наголошує дослідниця, митці, які належать до цього типу, не обмежені ані у «відборі» життєвого матеріалу, ані у «відборі тем майбутнього твору», адже не пов'язані з виробництвом. Що ж стосується колективного типу творчості, що його вона кваліфікує

як «опосередкований», то митці перебувають у дещо іншому стані: якщо письменник чи живописець має можливість «повністю уникати часових обмежень у творчому процесі, працюючи кілька років над твором», кінематограф — це планове виробництво, коли упродовж конкретного періоду необхідно зняти конкретний «метраж». Тому Л. Левчук зауважує, що така специфіка кінопроцесу «створює складні творчі умови, ставить творчу особистість, її психологію в залежність від потреб виробництва» [85, с. 39–40].

Ще одним важливим чинником, завдяки якому розмежовуються колективна та індивідуальна творчість, виступає морально-етична сутність «опосередкованого» типу, а саме: залежність одного митця від іншого. У кінематографі режисер «залежить» від сценариста, а оператор, художник, актор та інші члени знімальної групи — від режисера, оскільки саме він запрошує їх на роботу. Незважаючи на те, що знімальну групу формують представники більш як десятки професій, «автором» фільму традиційно вважається режисер. Однак стосунки «сценарист — режисер» можуть бути досить складними, особливо в тому випадку, коли сценарист вимагає від режисера послідовно дотримуватися свого тексту та логіки його «побудови». У такому випадку сценарист позбавляє режисера, по-перше, права на імпровізацію, а по-друге — звужує потенціал самовияву.

Модель, подібна до кінематографічної, діє і в театрі, але з тією відмінністю, що замість сценариста виступає драматург, а труп театру є більш-менш постійним колективом, який від вистави до вистави залишається доволі стабільним. Театральна трупа — іноді без жодних ротацій — працює роками, не маючи реальної змоги змінити конструкцію внутрішніх стосунків, які — подекуди — можуть бути вкрай суперечливими. На відміну від театру, знімальна група розформовується після закінчення фільму і її учасники можуть більше ніколи не зустрітися на знімальному майданчику.

Окрім означеного, увагу привертає і такий наголос дослідниці: «Для представників прямого типу творчості мистецькою лабораторією стає саме життя, під впливом його фактів, подій і явищ митець починає роботу над твором. Дещо у складнішому...

становищі перебувають представники опосередкованого типу творчості. Справа в тому, що об'єктивна основа творчого процесу тут набуває подвійного характеру» [85, с. 40].

Задля пояснення тези щодо «подвійного характеру» творчого процесу в межах опосередкованого типу творчості Л. Левчук спирається на специфіку роботи актора, для котрого «не тільки навколишня дійсність, а й написана драматургом п'єса будуть об'єктивною основою його творчості». Таким чином, згідно з позицією авторки, актор позбавлений можливості впливати на процес створення літературної першооснови — п'єси чи кіносценарію: «Отже, творчість актора (як і всіх інших представників опосередкованого типу 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 мистецька позиція не збігається з тим, що пропонує йому автор» [85, с. 41].

У контексті аналізу специфіки роботи актора, що реалізується в межах колективної творчості, увагу привертає стаття О. Хлистун «Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення» (2018). У ній не лише реконструйовано історичну традицію 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» [149, с. 57]. На нашу думку, стаття О. Хлистун переконливо показує, що різні аспекти колективної творчості і сьогодні перебувають у дослідницькому просторі та потребують подальшого теоретичного осмислення.

Концептуалізація проблеми «кінопроцес як приклад колективної творчості» потребує від сучасного науковця широкого представлення «творчості» як об'єкта теоретичного аналізу, оскільки — в іншому разі — його позицію буде «сконструйовано» на досить хитких засадах. Логіка аналізу і індивідуальної, і колективної творчості передбачає розгляд проблеми свободи творчості митця, яка в структурі сучасного кінознавства —

як самостійне питання — практично не розглядається. Одна з причин такого стану — її підпорядкування більш широким 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 і в різній глибині осмислення — присутня в теоретичному просторі від часів аристотелевської «Поетики», то проблема свободи в мистецтві актуалізується лише на межі XVIII–XIX століть, коли свого розвою набуває романтизм, представники якого почали наголошувати на особливій ролі й значенні творчої особистості. 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», що є похідними від свободи мистецтва і свободи у мистецтві. Свобода творчості, вочевидь, є багатоаспектною проблемою, у межах якої актуалізується цілий комплекс питань. зокрема художній пошук та експеримент, мотивація та творча варіативність, свобода вибору та «соціальне замовлення», що стосуються особистості, котра професійно працює в якомусь конкретному виді мистецтва, реалізуючи власний потенціал

«Свобода творчості» належить до міжнаукових проблем, які досліджуються на перетині кількох гуманітарних наук, а саме: філософія, психологія, естетика, мистецтвознавство, етика. Зрештою, науковці активно використовують здобутки психології, та оскільки при цьому розглядається і низка супутніх проблем, які формують загальний обсяг феномена «художня творчість» — особа митця, природа творчого процесу, свобода тематичного вибору, специфіка виражальних засобів, що їх обирає художник задля втілення творчого задуму, — дослідники залучають досвід мистецтвознавства та естетики. Водночас у вивченні проблеми свободи творчості особливого значення набуває її етичний вимір, у контексті якого постає низка принципових питань, серед яких — співвіднесення змісту творів конкретного митця із вимогами професійної етики.

Трансформуючи теоретичний зміст проблеми «свобода творчості» безпосередньо у контекст кінознавства, необхідно наголосити, принаймні, на двох важливих аспектах: по-перше, підкреслити синтетичну природу кінематографа 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 спирається на «діалогізм» — важливий компонент кінематографічної творчості.

Зрештою, в означеному процесі йдеться про самотутніх особистостей, котрі прагнуть реалізувати власне «Я», а це означає, що на противагу «діалогізму» відстоюється право на «самовияв». Принагідно зауважимо, що заявлені нами тези достатньо гостро окреслюють також проблему субординації і — врешті — залежності, що є неминучою в такому творчому колективі, як знімальна група. Тільки з урахуванням означених аспектів проблема свободи творчості у кінематографі буде представлена найбільш цілісно, що природно враховуватиме досвід і кінознавства, і психології, і професійної етики.

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

Саме в даному контексті, на наше глибоке переконання, особливого значення і набуває феномен «діалогізму», який — ми на цьому вже наголошували — є одним з наріжних чинників культурологічного аналізу. «Діалогізм» — це показник тих «за» і «проти», які формуються — чи можуть сформуватися — як у

просторі знімальної групи, так і на різних етапах реалізації кінопроцесу.

В останні десятиліття різні аспекти проблеми діалогізму достатньо широко висвітлюють в українській культурології. Серед низки публікацій з означеної проблеми виокремимо позиції О. Абрамович, В. Даренського, І. Слоневської, С. Холодинської. Слід, на нашу думку, також згадати розвідки О. Оніщенко, О. Пішака, А. Супрун, котрих цікавить або проблема спілкування, що розглядається як дотична до діалогізму, або тандем «діалогізм — спілкування».

Своєрідним підґрунтям позицій означених авторів, значною мірою, є напрацювання В. Малахова, який, порівнюючи три поняття, а саме: «спілкування», «комунікацію» та «діалог», аргументував як їх синонімічність, так і «певні відмінності, істотні з точки зору морально-етичного змісту даних понять» [90, с. 256]. Зокрема, дослідник розчленовує термін «діа — лог» на складові частини, аби показати, що «діа — лог» це «зустріч двох логосів, двох смислів, двох розумових позицій» [90, с. 266], а також інтерпретує поняття «діалог» як чинник «спілкування» або «його істотний різновид». При цьому слід враховувати те, що «далеко не будь-яка комунікація — передача певних повідомлень — і не будь-який діалог — зустріч різних логосів-смислів — являють собою власне спілкування», яке є досить складним феноменом, що здатний демонструвати як «спілкування без слів», так і інші типи спілкування [90, с. 266–267].

Увагу привертають, введені В. Малаховим у теоретичний ужиток, поняття «діалогічний» та «монологічний» суб'єкти: «діалогічний суб'єкт “чує” не тільки себе, він увиходить 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» [90, с. 273].

Задля відтворення об'єктивної ситуації, що складається у процесі формування кіногрупи і аналізу її подальшого функціонування упродовж усього періоду роботи над фільмом, вкрай актуальним є не тільки урахування модифікацій таких форм співпраці митців, які зорієнтовані на «діалогізм», «спілкування»,

«комунікація», а й звернення до типологізації творчих особистостей як «діалогічних» та «монологічних». Вочевидь, що митці «монологічного» типу навряд чи зможуть плідно працювати в кіногрупі, де необхідно, за слушною метафорою В. Малахова, «чути голоси інших».

Перспективною щодо розкриття сутності окреслених феноменів нам видається позиція В. Даренського, що в контексті проблеми діалогізму безпосередньо торкається специфіки європейської культури і особливостей кінематографа, який ми аналізуємо. Так, на думку науковця, доречно охарактеризувати європейську модель культури як єдність «зовнішньої відкритості» та «діалогічності», що створюють «внутрішнє діалогічне розмаїття» [40, с. 201].

Коментуючи цю тезу, С. Холодинська зазначає: «... саме воно — «внутрішнє діалогічне розмаїття» — є сутнісною ознакою європейської культурної традиції» [150, 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 «активно підтримали провідні українські культурологи і, так би мовити, «закріпили» в дослідницькому просторі сучасної гуманістики» [150, с. 196]. На нашу думку, ідея співвіднесеності «зовнішньої відкритості» та «внутрішнього діалогічного розмаїття» європейської культурної традиції може виступати підґрунтям як для подальшого з'ясування природи колективної творчості, так і для виявлення специфіки діалогізму в європейському кінематографі.

Реконструючи напрацювання української культурології щодо природи діалогізму, певних коментувань потребує монографія О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» (2017), в якій теоретично перспективною сприймається теза щодо зв'язку феноменів «діалогізм» та «епістолярій». Означений орієнтир видається тим більш продуктивним, що уможливило «побачити» одну з моделей можливого поєднання діалогізму і спілкування.

Наразі увагу привертає думка О. Оніщенко, згідно з якою «...потенціал епістолярної спадщини дозволяє відтворити без-

посередній, зафіксований у конкретному просторі і часі, процес спілкування: “автор листа — адресат”. Вони — свідомо чи інтуїтивно, — обмінюючись, по-перше, 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» [104, с. 16].

На тлі аналізу епістолярію, що його здійснює дослідниця, досить виразно окреслюється потенціал поняття «спілкування», яке є дотичним до «діалогізму», «працюючи» з ним в єдиному теоретичному просторі. Оцінюючи можливості спілкування, О. Оніщенко зазначає: «Всебічний розгляд проблеми спілкування дозволяє виявити кілька важливих моментів, серед яких особливо виокремимо наступні: 1. Спілкування як шлях до становлення діалогу та взаєморозуміння. 2. Спілкування як перехід від «я» до «ми». 3. Спілкування як «співприсутність» в житті іншого. 4. Спілкування як морально-психологічна цінність» [104, с. 17].

Практично всі «важливі моменти» спілкування, на яких наголосила авторка, трансформуються у площину кінотворчості та можуть бути застосовані щодо аналізу формування колективної діяльності знімальної групи, а саме: «спілкування — діалог» або «діалог — спілкування» — провідним може бути і один, і другий чинник. А в сукупності становлять підґрунтя процесу взаєморозуміння тих професіоналів, які формують кіногрупу. Проте «діалогізм» — у широкому сенсі — не повинен гальмувати процес «самовияву» митців, котрі відповідають за рівень режисерської, операторської, акторської чи композиторської роботи. При цьому не лише в кінематографі, а й у театральному мистецтві «самовияв», з одного боку, є індивідуальним процесом, а з іншого — у вирішенні спільних творчих завдань — набуває ознак колективності, починає виступати як «загальноприйнятна» творча позиція конкретного колективу, стаючи тим, чим характеризується «колективний подразник».

Кінематограф, як вияв колективної творчості, «користується» його потенціалом лише на окремих етапах творчого процесу,

передусім на рівні реалізації задуму, оскільки задум кінотвору формує сценарист, а в загальних обрисах приймає кінорежисер. На етапі пошуків засобів задля реалізації задуму до режисера починають «підключатися» представники інших професій, що і стимулює дію «колективного подразника». У цьому — досить складному й суперечливому процесі, який багато в чому є імпровізаційним, — наявністю спілкування та діалогізму, власне, і закріплюється той творчий колектив, що здатний продуктивно реалізувати кінопроцес як цілісне явище.

Теоретично перспективними видаються напрацювання О. Абрамович — українського мистецтвознавця, котра зосереджує увагу на діалозі театрального режисера з глядачем. Відштовхуючись від робіт І. Бориса, Н. Донченко, М. Мельник, вона визначає сучасний театр як «театр режисерський. Він ... прийшов на зміну акторському, який свого часу посів місце авторського театру» [1, с. 182].

Залучимо до аналізу порушеної проблеми історичний 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» — щось, на думку О. Абрамович, «чесне і справжнє», яке можна визначити як «незмінна правда». З посиланням на творчі нотатки режисера, О. Абрамович фіксує своєрідність його творчого почерку: «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його порожньою сценою. Людина йде цим порожнім простором, в той час, як хтось спостерігає за нею, і це все, що потрібно для сценічного акту» [165, с. 9].

Загальновідомо, що представники різних європейських театральних шкіл завжди шукали власні шляхи «встановлення» діалогу із глядацьким залом. Найвиразнішою, наразі, є форма «діалог — імпровізація», яка сприяла активному спілкуванню акторів з глядацьким залом. При цьому актор — виконавець конкретної ролі — намагався «включити» глядача в імпровізаційний діалог з героями п'єси, дія якої розгорталася на сцені. Як відомо, подібні новації — у сценічному варіанті — здійснювалися в різних європейських театрах під час постановок п'єс Ежена Іюнеско (1909–1994) та Семюеля Беккета (1906–1989),

що їх сюжет сприяв активізації асоціативного мислення глядача.

Імовірно, що саме в цьому напрямі експериментував і П. Брук, спираючись як на чинник простору, так і на постать «спостерігача»: сукупно «простір — людина — спостерігач» і формує емоційну площину «сцена — глядацький зал». Сцена і події, які на ній розгортаються, використовував П. Брук задля створення стимулів до активного спілкування та «емоційного діалогу» з глядачем: «...завдяки цьому діалогу акторів з публікою приховані емоції кожного глядача рухаються назовні — вони пробуджуються» [1, с. 185].

Певним підтвердженням позиції, викладеної у цьому підрозділі, ми вважаємо кінематографічний досвід Марселя Карне, Лукіно Вісконті та Діно Різі. Так, від 1936–1937 років починається тривалий період творчої співпраці М. Карне і Ж. Превера, сценарії котрого режисер «переводив» на екран. До тандему «сценарист — режисер» приєдналися оператори Євгеній Шюфтан, Курт Куран, Роже Юбер, декоратор Олександр Тронер, композитори Жозеф Косма та Морис Жобер.

До цієї «постійної команди» — саме так охарактеризував її Карне — був долучений і видатний актор Жан Габен, котрий пізніше вважатиметься символом французького кіно 30–70-х років ХХ століття. Імена представників «постійної команди» Карне зазначено у титрах таких фільмів, як «Набережна туманів» (1938), «День починається» (1939), «Нічні відвідувачі» (1942), «Діти райка» (1945), «Брама ночі» (1946), «Марія з порту» (1950), «Повітря Парижа» (1954).

Аналогічну ситуацію намагався створити у своєму творчому житті і Лукіно Вісконті. Підтвердженням цього є співпраця режисера з оператором Джузеппе Ротунно (1923–2021) під час зйомки таких славетних фільмів, як «Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо — 70: Робота», «Леопард», «Сторонній», що стали надбанням не лише італійського, а й європейського кінематографа. Принагідно зазначимо, що Дж. Ротунно виступить оператором і низки фільмів Ф. Фелліні.

Творчою продуктивністю позначена і, розпочата у 1954 році, співтворчість кінорежисера з Ніно Рота (1911–1979) — видат-

ним італійським композитором, котрий брав участь у створенні не лише таких стрічок Л. Вісконті, як «Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо — 70: Робота», «Леопард», а й у його численних театральних постановках. З цього приводу Г. Погребняк зазначає: «...давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, стають своєрідним сузір'ям талановитих творчих особистостей» [114, с. 118]. Відштовхуючись від цієї думки, варто підкреслити, що предметом самостійного аналізу може стати практика «відкриття» режисерами молодих акторів, які пізніше роблять блискучі кінокар'єри: режисер не тільки бачить те, що до часу приховано від інших, а й допомагає молодій людині опанувати «ази» професії. Яскравим підтвердженням цього нам видається фільм «І бог створив жінку» (1956), в якому блискуче дебютувала Бріжіт Бардо (р. нар. 1934), а режисер Роже Вадим отримав титул «відкривача зірок».

Повертаючись до постаті Вісконті, слід визнати, що чимало зусиль він приділяв роботі як з театральними, так і з кіно-акторами. У своїх нотатках «Мій театр», що мають підрозділи «Професія: актор» та «Довгі репетиції за столом», підсумовуючи власний багаторічний досвід, Вісконті, з одного боку, порівнює актора з «інструментом», зокрема «з віолончеллю», на якій режисер повинен «зіграти» потрібну йому «мелодію», а з другого — з конем: «Актора треба розуміти. Розуміти, як розуміють коня. Я завжди говорив: актори схожі на коней у тому сенсі, що одному коневі щоранку потрібна двокілометрова пробіжка, другому досить звичайної прогулянки. Головне — розуміти їх» [33, с. 406–411].

За всієї несподіваності та певної некоректності порівнянь, які застосовує Вісконті стосовно акторської професії, він довів свій безперечний професіоналізм щодо роботи з кіноакторами. Адже саме завдяки ролям, зіграним у його фільмах, і Анна Маньяні («Найкрасивіша»), і Аліда Валлі («Почуття»), і Ромі Шнайдер («Робота», «Людвіг»), і Клаудія Кардінале («Туманні зірки Великої Ведмедиці», «Леопард», «Сімейний портрет в інтер'єрі»), і Ален Делон («Рокко і його брати», «Леопард»), і Массімо Джіротті («Почуття», «Невинний»), і Хельмут Бергер («Людвіг»,

«Загибель богів», «Сімейний портрет в інтер'єрі»), і Джанкарло Джаніні («Невинний») закріпили або набули статус «обраних» у просторі європейського кінематографа.

На особливу увагу заслуговує також досвід роботи Вісконті з театральними акторами. Л. Скіфано досить детально аналізує театральні постановки режисера від 1945 року, зокрема вечір після прем'єри «Жахливих батьків», який критики назвали «історичним». У 1952 році Вісконті вирішив «реанімувати» «Трактирницю» К. Гольдоні, що, без перебільшення, було «художнім героїзмом», оскільки вважалося, що поставити «Трактирницю» у 1952 році, коли про Гольдоні ніхто і чути не хотів, це, по суті, приректи себе на самогубство. Вісконті зробив основний наголос на акторах, попередньо змусивши їх відчувати специфіку існування людини в умовах XVIII століття. Марчелло Мاستроянні — виконавець головної ролі — й інші актори «мали носити корсет від талії до пахв», адже корсети надавали їм «статурного вигляду», дозволяючи донести до глядача «елегантність» героїв «Трактирниці». Актори, які працювали з Вісконті, відзначали його «аристократизм та скрупульозність» [127, с. 660–661].

Предметом самостійного аналізу можуть бути досить несподівані морально-естетичні засади співтворчості режисера Діно Різі та актора Вітторіо Гассмана, до творчої біографії котрого ми вже зверталися у попередніх розділах монографії. Діно Різі (1917–2008) — видатний італійський комедіограф, який зняв близько 90 фільмів. Серед них і перша версія «Запаху жінки» — блискучої морально-психологічної драми, що в ній роль сліпого полковника Фаусто зіграв В. Гассман і яка згодом стимулювала відомий рімейк М. Бреста з А. Пачіно у головній ролі. Упродовж кількох десятиліть Д. Різі демонстрував свою відверту відданість таланту В. Гассмана, його дивовижним імпровізаційним можливостям, знявши актора у 15 стрічках, зокрема у фільмі «Чудовиська», де Гассман зіграв 12 ролей, однією з яких була роль жінки.

Немає сумнівів, що М. Карне, Л. Вісконті, Д. Різі, котрим хоча б на певний час вдалося створити сталі творчі колективи, використовували потенціал як спілкування, так і діалогізму, не гальмуючи при цьому право на самовияв ані у операторів, ані у

композиторів, ані у акторів. У контексті означеного особливого наголосу заслуговує феномен «самовияву», що є першим кроком до самореалізації і не лише фіксує професіоналізм представників тих професій, поза якими не може бути знято жодної кінострічки, але уможлиблює «втамувати» суто людські уподобання, обов'язкові в мистецьких професіях, а саме — визнання, слава, місце в професійній ієрархії, високе матеріальне забезпечення тощо.

У попередніх підрозділах ми звертали увагу на позицію В. Кандинського, який на початку XX століття обґрунтував і завдяки своїм теоретичним напрацюванням долучив до широкого вжитку поняття «самовияв», акцентуючи на першій складовій — «само» — цього, штучно сформованого утворення. Теоретико-практичний паритет, яким позначено позицію художника, відповідав його уявленню про мистецтво як про світ конкретної людини — митця, що, власне, і «створює» цей — штучний — світ.

Згідно з поглядами В. Кандинського мистецтво не відображає і не відтворює довкілля, а саме створює його. Засновник безпредметного мистецтва (абстракціонізму), як відомо, мав досвід роботи в театрі та був сучасником перших експериментів на теренах абстрактного кінематографа, проте дотичність до колективного типу творчості не вплинула на його теоретичну позицію. Окрім цього, працюючи над реалізацією власних синтетичних театральних «містерій», він виступав і «літератором», і композитором, і живописцем, відповідаючи за кольорове рішення «дійства». Це, по суті, й сприяло «самовияву», оскільки інші учасники таких постановок виконували суто допоміжні функції. Тоді «самовияв» ототожнюється з «авторитаризмом» і має негативні наслідки для творчого процесу. На нашу думку, усе означене було для В. Кандинського цілком логічним, оскільки він — як живописець — цікавився «самовиявом» передусім у межах індивідуального типу творчості, чітко усвідомлюючи при цьому «за» і «проти» колективного.

Натомість сучасні дослідження «зсувають» «самовияв» у бік інтерпретації колективного типу творчості. Слід визнати, що приблизно від 2015 року інтерес до питань, які постають у процесі виявлення сутності колективного типу творчості, зна-

чно активізувалися. Так, на тлі аналізу колективної творчості в кінематографі О. Мусієнко відтворює складний і суперечливий процес становлення європейського кінематографа в «єдності протилежностей модернізму та авангарду». При цьому увесь теоретичний матеріал вона подає з урахуванням принципу персоналізації: у поле зору дослідниці потрапляє Л. Айснер, А. Арто, Д. Вертов, Ж. Віго, О. Довженко, Ф. Ланг, Ф. Леже, П. Пікассо та інші, хто, з одного боку, був залучений у творчий діалог, а з іншого — не розчинився у загальному просторі талановитих особистостей свого часу, «закріпившись» в європейській культурі саме завдяки «самовияву» [98].

Підсумовуючи аналіз тих питань, які були порушені у процесі розгляду сутності колективного типу творчості, слід наголосити на такому:

1. Колективний тип творчості, який найвиразніше представлений у театральному та кіномистецтві, є структурним елементом проблеми «художня творчість» — як багатоаспектна, так і міждисциплінарна, де органічно співіснують філософський, психологічний, культурологічний, естетичний, мистецтвознавчий та етичний підходи;

2. Сформована міждисциплінарна тенденція осмислення різних аспектів проблеми «художня творчість» трансформується і у процес виявлення специфіки «колективної творчості», і в актуалізацію дотичних проблем, серед яких — на сучасному етапі розвитку української гуманістики — вагомого значення набуває проблема «свободи творчості». Саме вона на новому рівні теоретичного осмислення актуалізує низку питань, пов'язаних як з особою митця, так і з неповторністю прийомів здійснення творчого процесу.

3. Кінематограф як колективний тип творчості в процесі реалізації творчого задуму має враховувати особливості «колективності», даючи змогу кіномитцям плідно використовувати потенціал засадничих принципів культурологічного аналізу, а саме: «діалогізм» та «спілкування», які, у свою чергу, стимулюють «самовияв» творчої особистості.

2.3. Кінознавча модель Жіля Дельоза: культурологічний аналіз

У плеяді визнаних французьких постмодерністів Жіль Дельоз (1925–1995) займає особливе місце, яке окреслено, по-перше, широтою його наукових інтересів, по-друге, професіоналізмом постановки й вирішення заявлених проблем і, по-третє, багаторічною продуктивною співпрацею з П'єром-Феліксом Гваттарі (1930–1992) — відомим французьким психоаналітиком, професійна орієнтація та теоретична позиція якого вплинула на формування «міжнаукового» підходу до конкретних проблем у дослідницькій роботі самого Дельоза. Співтворчість двох непересічних науковців, де кожен мав власні інтереси, спонукала на обрання спільного простору, де доповнювалися їхні особистісні наукові уподобання. Таким спільним простором виявилася культурологія. Саме ця наука чітко визначила і статус Ж. Дельоза: кінознавець культурологічного спрямування.

Від 90-х років ХХ століття творча спадщина Ж. Дельоза та П.-Ф. Гваттарі активно входить у культурний простір багатьох європейських країн і сприяє появі різноманітних моделей інтерпретації та оцінки теоретичних напрацювань цих непересічних французьких постмодерністів. Виокремимо дослідження Т. Алексеєнко, С. Балакіревої, Т. Гуменюк, О. Колотової, Н. Маньковської, М. Рикліна, Я. Свірського, М. Собуцького, Є. Соколової, К. Станіславської, А. Шестакова, Е. Юровської.

Реконструючи творчу спадщину Дельоза та Гваттарі, слід враховувати, що вона містить як спільні дослідження, так і одноосібні монографії, серед яких — двотомник «Кіно» (1983–1985), автором якого є Ж. Дельоз. Завважимо, що з кінця 80-х років ця монографія викликає постійний інтерес як істориків і теоретиків кінематографа, так і філософів, культурологів, мистецтвознавців. Питання щодо «адресата» цієї монографії достатньо повно сформулював О. Аронсон, котрий підготував до друку його російськомовне видання, наголосивши на тому, що роботу Дельоза буде досить складно читати історикам і теоретикам кіно, оскільки вони не філософи, а філософи навряд чи зрозуміють французького теоретика, оскільки вони далекі від історії та те-

орії кіно. «Хто ж тоді читач цієї книги?» — поставив логічне запитання О. Аронсон і відповів на нього так: «Звичайно не той, хто хоче дізнатися про кіно щось нове, що може “повідомити” філософський підхід до нього. І не той, хто шукає оригінальності думки в самому зверненні до такого нехарактерного для філософа матеріалу, як кіно. Швидше за все, “Кіно” — книга *практична*, книга-досвід, яка здатна вчити» [11, с. 12].

Слід зазначити, що О. Аронсон не вважає дельозівський доробок навчальним посібником, а акцентує увагу на його виховному потенціалі. Водночас він визнає, що Дельоз не поділяє сприймання «на чуттєве та інтелектуальне», а отже — його завдання «не зводиться до того, аби навчити філософа дивитися кіно, а кінематографіста думати» [11, с. 12].

Віддамо належне скрупульозності, з якою Аронсон намагається відновити цілі та мотиви дослідницької роботи французького філософа, проте наше завдання полягає у дещо іншому, а саме: проаналізувати авторську кінознавчу модель Дельоза, яку можуть осмислити й проінтерпретувати і кінознавці (історики, теоретики, кінокритики), і філософи.

Що ж стосується нашої власної позиції, ми намагатимемося здійснити культурологічний аналіз роботи Дельоза, спираючись при цьому на діалог гуманітарних наук, оскільки, на наш погляд, опертя на потенціал «міжнауковості» та «діалогічності» у процесі розгляду низки суперечливих питань є підґрунтям об'єктивності результатів культурологічного аналізу. Концепція Дельоза ґрунтується на засадах філософії, мистецтвознавства — в широкому обсязі цієї науки — і, власне, кінознавства, яке в умовах розвитку кінематографа ХХІ століття тяжіє до «концептуального перехрестя» з культурологією. При цьому французький теоретик достатньо активно використовує потенціал психології, оскільки аналіз таких станів, як переживання, афект, імпульс передбачає розуміння логіки становлення й розвитку психологічного знання. Не можна не враховувати й того, що активне апелювання Дельоза до феномена «сприймання» також потребує наголосу на певному психологічному контексті.

Підкреслимо, що специфіка культурологічного аналізу того чи іншого художнього явища багатоаспектна і передбачає від-

творення культуротворчих процесів, у контексті яких конкретне художнє явище сформувалося, набувши самоцінні та самодостатні ознаки. Окрім цього, за своєю внутрішньою суттю культуротворчі процеси є персоналізованими, тобто пов'язані з виявленням особистісного внеску того чи іншого вченого або митця у створення «портрета епохи».

Матеріал обох томів монографії «Кіно» є свідченням глибокого й неупередженого аналізу як історії кінематографії, так і теоретичних проблем, що супроводжують її розвиток. Дельоз дещо схематично реконструює та побіжно використовує філософські — Спіноза, Лейбниц, Гегель, Ніцше, Пірс — і мистецтвознавчі — Арто, Базен, Бланшо, Бьорч, Садуль, Такен — ідеї та, спираючись на них, аргументує власну позицію. Особливе місце в дельозівських напрацюваннях посідає теоретична спадщина А. Бергсона, яка, власне, і концептуалізує текст французького постмодерніста. Що ж стосується історії світового кінематографа, у цьому аспекті теоретик обрав для себе достатньо широкий простір, починаючи від Д.У. Гріффіта, А. Ганса, Ф. Мурнау, «радянської школи» і завершуючи «неореалізмом» та «ною хвилею», експериментальні пошуки якої викликають особливий інтерес у теоретика.

Достатньо послідовно аналізує вчений кожний етап розвитку кіно, адже «працюючи» з практикою світового кінематографа, сповідує погляд «зі сторони», що дає йому змогу, з одного боку, демонструвати об'єктивність оцінок, а з другого — зберігати «суто» авторську позицію: це стосується як побіжного аналізу «неореалізму», так і послідовної концептуалізації «нової хвилі».

Дослідження «неореалізму» в монографії «Кіно» свідомо спирається на персоналізований підхід з чітким наголосом на творчості конкретних представників цього художнього напрямку. Передусім у контексті проблеми «натуралізм — неореалізм» виокремлює постать Вісконті. Адже на думку Дельоза, натуралізм, який до моменту виникнення «неореалізму» мав уже приблизно сторічну історію, був потрібний «неореалістам», котрі використовували його потенціал досить активно. Проте, як вважає французький теоретик, їм не вдалося «подолати кордони натуралізму», не зважаючи на їхні багаторазові спроби: «...Вісконті

від першого до останнього свого фільму («Одержимість» та «Невинний») намагається дістатися до грубих і первісних пристрастей. Однак він занадто аристократичний і йому це не вдається» [41, с. 197]. Дельоз позитивно оцінює «відкритість» Вісконті щодо «суто оптичних та звукових ситуацій», які «можуть мати два полюси: об'єктивний і суб'єктивний, реальний і уявний, фізичний і ментальний». Обмін між «реальним і уявним», який використав Вісконті, пішов на користь його стрічці «Білі ночі» [41, с. 300].

Дещо скептично, протиставляючи свою позицію численним кінознавцям, Дельоз оцінює «Рим — відкрите місто» та «Пайзу» Росселліні, «Викрадачів велосипедів» Де Сіка, оскільки вони «втратили світовий вектор та світову лінію щодо продовження чи узгодження дії» у фільмах і «пропонують фрагментарні, уламкові зустрічі», що врешті-решт «порушують форму образу-дії» [41, с. 285].

Стосовно фільмів Росселліні, звернення до яких у монографії «Кіно» відбувається доволі активно, Дельоз вживає досить ущипливі поняття «кліше» та «кліширування», якими означені стрічки «Подорож до Італії» та «Генерал делла Ровере». У різних епізодах цих фільмів, зазначає Дельоз, «кліширувані» ті самі музеї, статуї, вулкан, прогулянки буржуа, християнські святині. У результаті постійного експлуатування «кліше» Росселліні створив «клішированого героя» — делла Ровере [41, с. 285].

На нашу думку, критичне ставлення Дельоза до «неореалізму» загалом і ущиплива оцінка низки стрічок, режисери яких працювали у просторі «неореалістичної естетики», значною мірою, наснажувалися американським кінознавством, більша частина представників якого не прийняла «неореалізм» і, за висловом Уоршоу, бризкає слиною при будь-якому його згадуванні. Погодитися з такою позицією Дельоза доволі важко, проте кожний дослідник має право на окреслення простору власних симпатій чи антипатій. Безсумнівно, таке право є і у Дельоза.

Натомість монографія «Кіно» демонструє неабиякі симпатії теоретика до творчості Жака Ріветта (1928–2016), якого він вважає ідеологом «нової хвилі». На відміну від Дельоза інші кінознавці, реконструюючи історію «нової хвилі» у французькому

кінематографі, не приділяють особливої уваги творчості цього режисера і не визнають новаторського характеру його фільмів, зокрема картини «Париж належить нам» (1961), що його Дельоз називає «розслідуванням — прогулянкою Ріветта» [41, с. 286]. Характеризуючи особливості стилю кіномитця, науковець підкреслює: «Стосовно Ріветта можна було б сказати, що це найбільш французький з режисерів “нової хвилі”. Національний колорит тут ні до чого — ми маємо на увазі швидше французьку передвоєнну школу, яка, услід за живописцем Делоне, відкрила, що боротьби між світлом й мороком (як в експресіонізмі) немає, а є чергування і двобій сонця та місяця, що обидва — світло» [41, с. 302]. Наголосимо: коли йдеться про творчість інших режисерів, оцінки кінознавця далекі від стереотипів та вироблених роками напрацювань як французьких, так і європейських діячів кіно.

Аргументуючи на сторінках цього підрозділу доцільність культурологічного аналізу кінознавчої моделі Дельоза, необхідно приділити особливу увагу понятійно-категоріальному підґрунтя, на якому «будується» дослідження кіномистецтва, що здійснюється в межах культурології. Цю проблему — дотично до науково-теоретичної спрямованості своїх робіт — досить добре розумів і сам Дельоз. Адже не можна не враховувати того, що він отримав традиційну філософську освіту в Сорбонні (1944–1948), де практика підготовки філософа опиралася на всебічне вивчення історії філософії, і практично увесь теоретичний досвід молодого Дельоза був пов'язаний саме з історико-філософською проблематикою.

Звернення до окремих аспектів наукової біографії французького постмодерніста ми вважаємо принципово важливим, адже до того часу, доки Дельоз-учений перебував у просторі класичної манери філософування, він користувався понятійно-категоріальним апаратом, що від століття до століття «напрацьовувала» філософія. Трансформація ж наукових інтересів Дельоза в естетико-мистецтвознавчу площину, яка відбулася під значним впливом ідей відомого французького поета, актора, теоретика театру і сценариста Антонена Арто (1896–1948), природно потребувала нового понятійно-категоріального забез-

печення, тому Дельоз «запозичує» в митця формально-логічну структуру «тіло без органів».

На думку науковців, зокрема Л. Левчук, Ю. Сабадаш, С. Холодинської, «формально-логічна структура» позначає нові смислові утворення, що доповнюють традиційні «поняття» та «категорії». Працюючи над монографією «Анти-Едип: капіталізм і шизофренія», Дельоз і Гваттарі спробували «дешифрувати» феномен «тілесність», оперуючи «органами» як «фізичними» та «символічними» феноменами [103, с. 33–42].

Принагідно виокремимо позицію мистецтвознавця Р. Неупокоева, що трансформував дельозівську ідею «тіла без органів» у практику акторської гри, яка змушує представників цієї професії не лише мати справу з «неживими» предметами, а й «оживлювати» їх. У контекст аналізу Р. Неупокоева потрапляють руки актора, які — відповідно до ідеї «тіла без органів» — «імітують життя абсолютно іншого організму. Руки, як і тіло актора, у такому разі символічно неживі, живе тіло перетворюється на субстанцію, яку Жіль Дельоз назвав тілом без органів» [103, с. 31].

Робота над оновленням і подальшим збагаченням понятійно-категоріального апарату тієї або іншої гуманітарної науки, безперечно, заслуговує на підтримку й позитивну оцінку. Кількісне розширення понятійно-категоріального апарату це, по суті, лише початок складного шляху, котрий передбачає процес співвіднесення нових понять або категорій з класичною, неklasичною та постмодерністською моделями, оскільки кожний етап розвитку філософії впливає на такі гуманітарні науки, як культурологія, естетика, мистецтвознавство та ін.

Культурологічний аналіз кінознавчої моделі Дельоза передбачає необхідність чіткого визначення його власної філософської позиції, оскільки французький постмодерніст намагався обґрунтувати своєрідну «філософію кіно». Цю ідею Дельоза — як і інші його теоретичні шукання — можна інтерпретувати по-різному. Відзначимо, що однією з ознак, які вирізняють постмодерністський тип філософування, є численність інтерпретацій. Сам учений, як відомо, був орієнтований на пошук понятійних засобів задля передачі «рухливості життя». На нашу думку, вказану особливість позиції теоретика слід враховувати в процесі

розгляду його кінознавчих ідей, оскільки «рух — рухомість — зсув» прямо чи опосередковано присутні як у відборі мистецтвознавчого матеріалу, так і у «вибудові» логіки розвитку кінематографа.

Низка теоретиків, що аналізують дельозівську монографію «Кіно», акцентують увагу як на філософському підґрунті означеної роботи, так і на трансформаціях філософської позиції самого Дельоза. Ми ж спробуємо зосередитися на його кінознавчих ідеях, у контексті яких передусім атрибутується проблема образу, загалом, і кінообразу, зокрема.

Виокремивши проблему образу, Дельоз намагається показати його багатоаспектність. На сторінках двотомника «Кіно» зустрічається і «образ — рух», і «образ — дія», і «образ — час», і «образ — світ», і «образ — емоція», і «образ — перцепція», і «образ — спогад», і «образ — марення». Окрім вказаних моделей образу, в процесі аналізу й оцінки конкретних фільмів Дельоз опирається на специфіку «звукового» та «оптичного» образів. На наш погляд, подібна модифікація, що її запропонував Дельоз, обумовлюється процесом швидкої еволюції мистецтва кіно, яка і «дала можливість» кінематографу оперувати монтажем, рухливою камерою, втратою залежності зйомки від проекції. Все це стимулювало набуття кінематографом «власної сутності або новизни» [41, с. 42–43]

Заявлені Дельозом приклади модифікації образу актуалізують і наступну ситуацію, а саме: кінообраз — поза технічними можливостями кінематографа — обумовлений пошуковим, експериментальним характером творчості конкретних кінематографістів. Активно використовуючи персоналізацію — один з наріжних чинників культурологічного аналізу — Дельоз акцентує увагу на творчості досить різних кінематографістів. Це Чарлі Чаплін, котрий уже в німому кіно «докорінно змінив пантоміму, перетворивши її з мистецтва поз на мистецтво-дію». Паралельно з експериментами на теренах кінематографа, які здійснював Чаплін, на сторінках монографії «Кіно» значну увагу приділено різним аспектам як науково-теоретичної, так і практичної діяльності С. Ейзенштейна, який, на думку Дельоза, «витягував» з руху чи процесів кризові моменти певного ґатунку». Ці «момен-

ти» С. Ейзенштейн «перетворював у предмет кіно, називаючи «пафосом». Об'єктом уваги французького постмодерніста стає і Вім Вендерс — найяскравіший — з точки зору Дельоза — представник нового німецького кіно, у фільмах котрого камера найбільш цілісно втілює феномен руху, зокрема «образ-рух».

Трансформуючи вказані модифікації образу в контекст конкретних кінотворів, Дельоз звертає увагу на стрічку Самюеля Беккета «Фільм» з Бастером Кітоном у головній ролі. Коментуючи процес створення фільму та виокремлюючи його структурні елементи, С. Беккет називає три компоненти: вулиця, сходи, кімната. Не приймаючи означену модель, Дельоз «пропонує іншу класифікацію: образ — дія, що згруповує вулицю та сходи; образ — перцепція задля кімнати і, нарешті, образ — емоція задля затемненої кімнати та засинання персонажа в колисці» [41, с. 119].

Коли Дельоз починає досліджувати образ, виявляючи його специфічні риси, він звертається до історії кіно й окрім «Фільма» С. Беккета згадує картину Е. Любіча «Людина, яку я убив» в якості «класичного образу — перцепції». Фільм же Ф. Ланга «Доктор Мабузе — гравець» він відносить до розділу «образ — дія»: «...організована дія, сегментована в просторі і часі, з синхронізованими годинами, що відмірюють кожний момент вбивства в потязі, автомобіль, який зникає з викраденим документом, телефонний дзвінок, що попереджає Мабузе» [41, с. 122]. Розвиваючи свою думку, Дельоз вважає, що фільми зразка «Доктор Мабузе — гравець», у яких успішно втілено «образ — дію», «залишаються певною моделлю, яка “віддзеркалюється” у будь-якому фільмі жахів, наприклад у процесі “виникнення” якогось привілейованого середовища, а в озброєному нападі на потяг вбачається ідеал прискіпливо сегментованої дії» [41, с. 122].

«Образ — емоцію», на думку Дельоза, найбільш повно реалізовано в історичному фільмі К. Дрейера «Пристрасті Жанни д'Арк», який підтверджує тезу науковця, що своєрідним носієм «образу — емоції» завжди є крупний план. Приділяючи достатньо значну увагу розгляду естетико-художніх прийомів, використаних К.Дрейером у процесі відображення як внутрішнього світу Жанни д'Арк, так і її «пристрастей», Ж. Дельоз оперує по-

няттям «афективне кадрування», що «досягається за допомогою *крайних крупних планів*. Іноді в загальному просторі обличчя крають волаючі вуста або беззуба посмішка. Час від часу кадр крає обличчя горизонтально, вертикально або ж навкіс, косо» [41, с. 165].

Окрім акцентування на ролі крупного плану, Ж. Дельоз відзначає «кінематографічність» зміщення чинників «внутрішнього» та «вічного», формальне поєднання яких «організує» у фільмі дієві сили: «Жанна», «Король». «Єпископ», «Народ», «Англієць» та ін.

Предметом самостійного розгляду в межах «образу — емоції» може бути здійснений Дельозом порівняльний аналіз фільмів К. Дрейєра «Пристрасті Жанни д'Арк» та Р. Брессона «Процес Жанни д'Арк». Французький постмодерніст вважає, що ці кіноверсії «...подібні тим, що в обох фільмах ми мали справу з афектом як складною духовною сутністю: це незаповнений простір поєднань, спілок і поділів, частина події, яка не зводиться до стану речей; таїна поновлюваного сучасного» [41, с. 167].

Якщо потенціал афекту у відтворенні емоційно-чуттєвого стану героїні в стрічках К. Дрейєра та Р. Брессона представлено рівноцінно, то використання планів обличчя Жанни — крупного, середнього, загального — у режисерів принципово різне і — відповідно — вони досягають «не-схожих» результатів. З цього приводу Дельоз зауважує: «...Фільм Брессона складається переважно з середніх планів, прямих і зворотніх перспектив, а Жанну показано не стільки у переживаннях власних Пристрастей, скільки на своєму процесі, — швидше, як полонянка, що чинить опір, ніж як жертва і мучениця» [41, с. 167]. Зазначимо, що свою позицію Дельоз співвідносить з позицією відомих французьких кінознавців Ж. Семолуе та М. Естева, оскільки порівняльний аналіз естетико-художніх прийомів названих нами фільмів посів важливе місце у французькому кінознавстві другої половини минулого століття.

Дельоз не спрощує проблему «різновидів» образів і намагається розглядати її цілісно. Зокрема, він відзначає: «Фільм ніколи не складається з одного-єдиного виду образів: отже, монтажем ми називаємо поєднання трьох їх різновидів. Монтаж (в од-

ному із своїх аспектів) є схемою взаємодії образів-рухів, а — як результат — взаємодію між образами-перцепціями, образами-емоціями та образами-діями. Зрештою, конкретний фільм — принаймні у своїх найпростіших характеристиках — завжди віддає першість одному з типів образів» [41, с. 123].

Окреслену проблему Дельоз ілюструє прикладами творчоекспериментальних пошуків Д. Вертова та С. Ейзенштейна. Стосовно ж останнього, він, на думку французького ученого, був переконаний: кожний образ-рух може представляти собою «певну точку зору на цілість фільму, якусь манеру сприймання цілого» [41, с. 123].

Аналізуючи різні періоди як історії кінематографа, так і творчості конкретних режисерів, Дельоз не оминає увагою феномени «оптичного» та «звукового» образів, вважаючи при цьому, що найбільш продуктивно їх потенціал використано у фільмах Роберто Росселліні «Європа — 51» та Жан-Люка Годара «Карабінери». Водночас у контекст свого аналізу Дельоз активно долучає творчі уподобання Алена Роб-Гріє — відомого як сценариста й співрежисера фільму «Минулого літа в Марієнбаді» (1961), і як режисера фільму «Трансєвропейський експрес» (1966). Апелюючи до творчості А. Роб-Гріє, Дельоз наголошує на ідеї «описування», тобто зображенні дійсності завдяки «описуванню» фрагментів, деталей, подробиць кожного з окремих «об'єктів» реального світу.

Упродовж 80–90-х років ХХ століття теоретико-практичні шукання Роб-Гріє були — ми це зазначали у попередніх підрозділах монографії — об'єктом теоретичного аналізу в роботах Л. Левчук, котра, з одного боку, наголошує на значенні поняття «шозизм» (фр. chose — річ, речовізм), яким активно оперував Роб-Гріє, а з другого — визнає, що французький письменник є «прихильником зображення світу через опис фрагментів, окремих “речей” реального світу. Реєстрація цих фрагментів, окремих речей має здійснюватися за допомогою “погляду” — здатності фіксувати “речі” з точністю кінооб'єктива, тобто в структурі художнього твору повинно потрапити все, що потрапляє на плівку кіноапарата, без авторського добору чи систематизації побаченого» [79, с. 45].

Дельоз визнає літературно-кінематографічне значення «описування» та естетико-художній потенціал деталі або фрагмента в кінозображенні. У такому аспекті взаємодія літературного та кінематографічного відображення реальності може збігатися. Отож він достатньо переконливо відтворює «описування» заводу, який «побачила обивателька» у фільмі «Європа — 51», адже це не тільки його обриси, а й виплід уяви героїні, для якої завод асоціюється з в'язницею та засудженими.

З цього приводу Ж. Дельоз стверджує, що літературне «описування» заводу, якби воно було здійснено, замінюється в кіно «оптично-звуковим» «описуванням», створюючи абсолютно новий естетико-художній подразник. Процес можливого ускладнення «описування» в кіномистецтві науковець розглядає на прикладі другого фільму Р. Росселліні — «Стромболі»: «Так, острів у фільмі ... подається завдяки щоразу детальнішим описуванням підступів до нього, рибалка, буря, виверження вулкану, — і водночас іноземка, що потрапила на цей острів, піднімається все вище до того моменту, коли описування обривається в глибину, і вкрай сильна напруга ламає дух» [41, с. 342]. Проблема «описування» в концепції Дельоза не суперечить послідовному опрацюванню феномена «образ», оскільки «описування» не відокремлюється ані від «образу-емоції», ані від «образу-дії».

Загалом Дельоз позитивно оцінює сам факт кіноекспериментів чи кінопошуків, наявних у творчості, наприклад, Дж. Манкевича, О. Уеллса, А. Рене. Усім трьом, на думку Дельоза, притаманне професійне вміння поєднувати «образ — спогад» та «образ — час». При цьому висока оцінка «образу — спогаду» не применшує значення «образу-марення», який є результатом захоплення європейським та радянським кінематографом у період їх становлення «такою низкою феноменів, як амнезія, гіпноз, галюцинації, маячня, видіння помираючих, а особливо — мара і марення» [41, с. 351].

Витоки «образу-марення», як зауважує Дельоз, сягають тих часів, коли перші кроки опанування засадами «кіноестетики» робилися в культурному просторі, де панував футуризм, конструктивізм, формалізм, що з ними кінематограф вступав у «тимчасове спілкування». Не слід применшувати і вплив сюрре-

алізму чи популярність новітніх психіатричних теорій початку минулого століття, які визначили своєрідність «образу-марення» в німецькому та французькому кінематографі означеного періоду.

Позитивне ставлення до «образу-марення» властиве для багатьох режисерів європейського кінематографа ХХ століття. Зокрема, Дельоз фокусує увагу на творчості Л. Бунюеля, Р. Клера, А. Хічкока, котрі — від фільму до фільму — «розробляючи» специфічні естетико-художні засоби, досягали особливої виразності. Серед низки цих «засобів» дослідник виокремлює такі: «...це і наплив, і накладання кадру на кадр, і декадрування, і складні пересування камери, і особливі ефекти, і лабораторні маніпуляції» [41, с. 354]. В означеному контексті, на думку французького філософа, високої оцінки заслуговує орієнтація режисерів саме на ці засоби. У відповідь на гіпотетичне запитання — «Чи можливо, використовуючи їх, досягти принципово нового у кінозображенні?» — Дельоз відповів позитивно, пославшись на досвід Ф. Мурнау в фільмі «Остання людина»: «...величезні грюкаючі двері накладаються одні на одних, утворюючи безкінечно зростаючі абстрактні кути» [41, с. 354]. Те, що вдалося Мурнау, є, як вважає Дельоз, «грандіозним маренням», яке було досягнуто небагатьма режисерами.

На нашу думку, проблема «образу-марення», хоча і цікава сама по собі, була важлива для науковця в дещо іншому аспекті: теоретик спробував показати його роль у стимулюванні науково-технічного розвитку й удосконаленні засобів виразності тогочасного кінематографа. «Образ-марення», який формувався у сміливій фантазії режисерів, вимагав свого втілення на плівці, а це, у свою чергу — спонукало «працювати» як вчених, так і техніків. Ось чому в окремих розділах свого дослідження Дельоз «виходить» за межі інтерпретації кінематографа як художнього феномена і — дещо настійливо — нагадує читачам монографії «Кіно» про науково-технічну складову кінематографа як виду мистецтва.

Зазначимо, що інтерес до науково-технічної складової кіно не був для Ж. Дельоза самоцінним, а — в певних випадках — допомагав зрозуміти специфіку творчого пошуку конкретного

режисера. У цьому контексті елементи наукової новизни присутні в аналізі «якості “повторення-варіації”», які надав образу Л. Бунюель [41, с. 405].

Загальновідомо, що творчість видатного іспанського режисера Луїса Бунюеля (1900–1983) з моменту виходу на екрани «Андалузького пса», знятого ним спільно з С. Далі, постійно привертає увагу кінознавців. Незважаючи на це, Дельоз знаходить нові приклади, що ілюструють самотність кіномови Бунюеля, та фіксує наявність «повторення-варіації» у таких стрічках, як «Денна красуня», «Цей примарний об'єкт бажання», «Скромна чарівливість буржуазії».

У процесі кінознавчого аналізу Дельоз творчо поєднує проблему «повторення-варіації» з феноменом «час» і цілком слушно — саме стосовно творчості Бунюеля — зазначає, що він «...начебто звільнив час і змінив його підкореність руху на зворотню». Водночас дослідник визнає, що «в переважній більшості фільмів Бунюеля ... час залишався циклічним, і те забуття (“Сусанна”/“Трістана” — Т.К.), і те точне повторення (“Янгол знищення”) знаменували собою в тому самому космосі кінець одного циклу і можливий початок іншого» [41, с. 405].

Залучаючи окремі стрічки Бунюеля в контекст власних розмислів, Дельоз не оминає увагою теоретичні настанови Роб-Грійє саме як представника «нового роману», естетико-художня орієнтація котрого вплинула на останній етап творчості Бунюеля. У такому аспекті Дельоз підтримує позицію Ж.-С. Боннет, висловлену у статті «L'innocence du reve», оприлюдненій журналом «Cinematograhe» (№ 92, вересень 1983), де зазначається, що Бунюель «...пристосовував задля власних цілей осяяння Роб-Грійє», хоча в своїх останніх стрічках режисер, на думку Боннет, «змінив режим марення або фантазми» [164, с. 16].

Не заперечуючи означену позицію, Дельоз все ж надає перевагу ідеї експериментування Бунюеля з чинником «часу», наводячи низку прийомів режисера щодо виявлення ролі «часу» в становленні й утвердженні «кіномови» іспанського митця. Принагідно зазначимо, що спрямованість експериментів Бунюеля, які значно збагатили кіномову європейського кінематографа, всіляко підтримував Вісконті, котрий зазначав: «Найбільш ре-

волюційно мислячий, найбільш молодий з усіх...це Луїс Бунюель. А йому вже шістдесят вісім!» [127, с. 504].

Оскільки Вісконті чітко фіксує вік Бунюеля, цю піднесену оцінку одним класиком творчості іншого, імовірно, слід віднести до 1968 року, коли «експериментальне» мислення іспанського режисера було втілене в його кращих фільмах, зокрема «Вірідіані» (1961), «Щоденнику покоївки» (1964), «Денний красуні» (1967). І до кінця свого творчого життя Бунюель не полишав думки стосовно естетико-художнього потенціалу кіномови. Вісконті також постійно опікувався розширенням простору виражальних засобів екрана, використовуючи, зокрема, потенціал імпровізації, на яку він спирається в процесі зйомок стрічки «Загибель богів».

Одним з прикладів «імпровізаційного» вирішення одного з найскладніших епізодів фільму є несподівана ідея режисера додати дитячий малюнок, на якому маленький Мартін зобразив вбивство власної матері. Необхідність саме такого завершення сцени її згвалтування з'явилася у Вісконті несподівано, вже під час зйомки, і саме таке рішення, так би мовити, розставило у потрібних місцях всі акценти, надавши темі інцесту психологічного завершення. За словами самого Вісконті, це було «...фрейдистське повернення до минулого» [127, с. 517].

Інтерес Дельоза до питання розробки режисерами нових творчо-технічних елементів, які збагачують кіномову, значущий не стільки для кінознавців, скільки для самих режисерів, котрі «віднайшли», вдало застосували і мали на меті переконати професійну спільноту в його можливостях «допомагати» творчому процесу.

Серед естетико-мистецтвознавчих проблем, які Дельоз співвідносить з історією та теорією кіномистецтва, певного значення набуває проблема синтезу мистецтв, один з аспектів якої доцільно розглянути детальніше. Маємо на увазі розкриття Дельозом можливого зв'язку кінематографа з образотворчим мистецтвом. Французький постмодерніст, акцентуючи на феномені «глибина», показує як змінювалася техніка живопису, закріплюючи досить тривалий час уміння відтворювати «глибину».

«Нова й засаднича зміна, — заявляє Дельоз, — відбулася

у XVII столітті, коли елементи одного плану почали відсилати безпосередньо до елементів другого, коли персонажі, що знаходяться на різних планах, почали поєднуватися за умови діагональної організації або через “отвори”, де привілейований стан тепер став належати задньому плану, який безпосередньо з’єднується з переднім планом. Картина “стає порожньою з середини”» [41, с. 410]. Свою позицію Ж. Дельоз «вибудовує» на тлі відтворення динаміки змін мистецтвознавчих орієнтирів XVI — XVII століття і показує, як завдяки «порожнині із середини», «глибина» стає «глибиною картини», тоді як виміри переднього плану починають досягати значних розмірів, а «виміри заднього плану — “зіщулюються”, і все це — у сильній перспективі, тим міцніше пов’язуючи ближнє з віддаленим» [41, с. 410].

Ця важлива революція в образотворчому мистецтві, яка своїм корінням сягає доби класицизму, здійснювалася, на думку Дельоза, поступово, значною мірою завдяки сміливості й професіоналізму Тінторетто, Вермеєра, Рубенса (ще раз наголосимо, що віднесення творчості означених митців до доби класицизму — це позиція Дельоза). Теоретик — з посиланням на відомого драматурга, поета та есеїста Поля Клоделя (1868–1955) — наголошує на творчості Рембрандта, для якого «глибина» слугує «запрошенням до спогадів»: «...відчуття збудило спогад, а коли сколихнувся спогад, він, своєю чергою, розхитав один за одним послідовно розташовані шари пам’яті» [41, с. 411].

Живопис неначебто послуговується кінематографу, який оволодіває можливостями «глибини». Відстоюючи її новаторську роль, Дельоз, з одного боку, як позитивний кінематографічний приклад наводить фільми «Нетерпимість» Девіда Гріффіта, «Кращі роки нашого життя» Уільяма Уайлера, «Правила гри» Жана Ренуара, а з другого — відтворює сенс і значення дискусій між Базеном та Мітрі щодо функціональної сутності «глибини»: «...чи є функція цієї нової глибини (глибини у фільмах — *Т.К.*) більш вільною функцією реальності — на цьому наполягає Базен, — або ж вона, як вважає Мітрі, настільки ж примусова, як і будь-яка інша?» [41, с. 411–412].

Уже зазначалося, що переважна більшість теоретичних розмислів Дельоза в процесі «будування» кінознавчої моделі так чи

інакше опирається на теоретичні структури А. Бергсона. Означене стосується і проблеми «глибини», яку французький постмодерніст, не поділяючи позицій ані Базена, ані Мітрі, намагається увести в логіку розмислів Бергсона щодо чинників «часу» і «простір». Свою позицію Дельоз аргументує так: «Об'єм кожного тіла виходить за межі того чи іншого плану, занурюється в темряву або виходить з неї і висловлює взаємовідношення цього тіла з іншими, розташованими попереду або позаду: це масивне мистецтво» [41, с. 411]. Окрім процитованих нами тез, Дельоз наголошує на тому, що у звільненні «глибини», яка «підкорює» собі ... усі інші виміри, слід бачити не тільки підкорення континууму, але й часовий характер цього континууму: безперервний характер тривалості (термін Бергсона — *Т.К.*) сприяє тому, що звільнена глибина починає належати часу, а вже не простору» [41, с. 411].

У логіці «побудови» власної монографії проблема синтезу мистецтв — у контексті ескізної поданої історії живопису — представлена після аналізу чинника «часу» у творчості Бунюеля. Проте Дельоз і до постаті Бергсона, і до феноменів, з якими «працював» видатний філософ, повертається знову й знову, знаходячи явний чи прихований потенціал «часу» як важливого чинника «побудови» кінотвору.

Можна лише пошкодувати, що увесь аналіз заявлених феноменів — глибина, тіло, час, простір, вимір — Дельоз пов'язав з творчістю кінорежисерів, фільми яких відображають рівень «оволодіння» потенціалом кінематографа, властивий 30–40-м рокам ХХ століття. Наголошуючи на історичному відрізку часу, в межах якого були створені фільми, що виявилися важливими для Дельоза як об'єкти теоретичного аналізу, слід констатувати, що ціла низка стрічок, які могли б значно виразніше «підкріпити» його позицію, залишилися поза увагою теоретика. Коли б у контекст розмірковувань Дельоза потрапили картини «Сад насолод» та «Кузина Анхеліка», що їх зняв у 1973–1974 роках відомий іспанський режисер Карлос Саура, аргументація порушених питань виявилася б значно переконливішою.

Загальновідомо, що Карлос Саура (рік нар. 1932) як один з небагатьох у європейському кінематографі протягом другої

половини ХХ століття показав перспективність експериментів з бергсонівським розумінням «зворотний — незворотний» час. Найбільш виразно вплив ідей Бергсона на естетико-художні виражальні засоби, якими користується К. Саура, простежуються у фільмі «Їзузіна Анхеліка», де режисер використовує «приховані» зрізи «зворотного часу», а саме: можливість героя сприймати минуле як сучасне, задіюючи «пам'ять», що є важливим компонентом бергсонівської філософської концепції і чинником, який «керує» часом.

На нашу думку, позиція Дельоза щодо заявлених питань набула б загальнотеоретичного значення, якби він, засвідчивши «процесуальний» характер певних філософських відкриттів стосовно розвитку конкретних видів мистецтва, ширше залучив кінематографічний досвід 70-х років минулого століття. Цього, на превеликий жаль, не відбулося і позиція Дельоза залишилася на рівні ще одного авторського розмірковування, яких було чимало упродовж 80-х років у дослідженнях європейських постмодерністів.

Окрім означеного, Дельоз вважає за необхідне зосередитися на порівняльному аналізі творчого потенціалу кінокадру та театральної сцени, визначившись стосовно феномена «театральності» та права кінематографа застосовувати «надлишкову театральність», яка врешті-решт «посилює враження реальності». Вочевидь, підтекстом дельозівських розмислів була увага до таких «нюансів» проблеми видів мистецтва, передусім кінематографа, театру та живопису, які вимагають перетворення цього складного й суперечливого комплексу естетико-мистецтвознавчих ідей на предмет самостійного аналізу. Цього у монографії, присвяченій мистецтву кіно, не відбулося, і порушену проблему представлено лише ескізно.

Окреслені в дослідженні Дельоза питання та їх інтерпретація є ще однією авторською позицією в полеміці відомих французьких кінознавців. У певному сенсі в дискусії «Базен — Мітрі — Дельоз» переможця не може бути, оскільки феномен «глибини» розкрив такий складний блок дотичних проблем — театральність, «природна» та «спонукальна» функції мистецтва, феномени «глибини» та «реальності» — розглянути які, спира-

ючись лише на досвід історії кіномистецтва, практично неможливо. Так, аналізуючи конкретні плани з фільму Уайлера «Лисички», Дельоз — у розгорнутому посторінковому посиланні — цитує Базена, котрий стверджує, що «нерухома камера лише “протоколює” сцену в глибину, начебто в театрі» [41, с. 412]. Відштовхуючись від тези А. Базена, предметом розгляду в монографії Дельоза стає «театральний характер глибини кадру». Якщо обрати такий аспект, що є не єдиним прикладом дельозівської практики зміни напрямку теоретичного аналізу, — то розгляд, обговорення й «винесення» рішення щодо поставленої проблеми передбачає залучення досвіду театрознавців.

Проте проблеми порушені, а отже, спонукають до продовження дискусії. Водночас доцільно підкреслити, що, розглядаючи кінематограф у контексті різних видів мистецтва, Дельоз, природно, занурюється у більш широкий простір культуротворення, в якому кінематограф виступає лише одним із структурних елементів.

Нормативи підрозділу не дають змоги торкнутися усіх аспектів багатопланового дослідження Дельоза, яке з багатьох напрямків — професійним оперуванням потенціалу філософії, змістовним долученням естетики, психології та елементів соціального та соціологічного підходу в процесі реконструкції стрічок, що демонстрували історію становлення «класу насильства», неординарністю форми представлення матеріалу, ґрунтовною джерелознавчою базою, фундаментальним фільмографічним супроводом теоретичного аналізу, розгорнутим посторінковим посиланням, скрупульозною персоналізацією історії європейського та американського кінематографа — значно розширює практику традиційного європейського кінознавства, трансформуючи його у простір культурологічного знання.

Розділ 3

«КЛАСИКА - ПОСТМОДЕРНІЗМ - НЕОКЛАСИКА» В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ: СПЕЦИФІКА ПЕРІОДИЗАЦІЇ

3.1. Класичний період в історії кінематографа: до постановки проблеми

Здійснена у попередніх розділах монографії реконструкція історії становлення кінематографа — принципово нового виду мистецтва, який об'єднав науково-технічні здобутки XIX століття та самостійно вироблені естетико-художні засади освоєння дійсності, — наочно продемонструвала специфіку його колективної природи. Водночас станом на сьогодні постає реальна необхідність включення кінематографа в логіку розвитку мистецтва в цілому й окреслення тих проблем, які через майже 130 років існування кіно актуалізуються в теоретичному аспекті. Означена проблема потребує порівняльного аналізу і акцентації уваги на перетині чи розходженні в структурі «історія мистецтва — кінематограф».

Як уже зазначалося в процесі обґрунтування мети цієї монографії, історія мистецтва та історія кіно збігаються лише від 1895 року і саме цей збіг потребує виокремлення двох позицій: 1. Необхідність наголошення на художніх здобутках багатоаспектної історії мистецтва, які використав кінематограф. 2. Актуалізація новацій, які в історію мистецтва — своєю чергою — внесло кіно.

Перша позиція передбачає хоча б стислого аналізу сутності мистецтва, адже його історико-теоретичний аналіз і в перші десятиліття XXI століття виступає об'єктом розгляду в контексті сучасного мистецтвознавства, естетики, культурології. Зазначимо, що інтерес до мистецтва виявляють й інші гуманітарні науки, зокрема філософія, психологія, етика, етнографія, педагогіка,

сприймаючи його як цілісно, так і виокремлюючи певні аспекти — важливі саме для тієї чи іншої сфери гуманітарного знання. Вочевидь, сам феномен «мистецтва», а також його історія, теорія та художня критика входять у структуру мистецтвознавства, відкриваючи при цьому значні можливості задля естетичного аналізу сутнісної природи, функцій та завдань художньої діяльності. Отож мають рацію ті дослідники, котрі підкреслюють, що «вищою формою естетичного опанування дійсності» виступає саме мистецтво, а «естетична наука розглядає та аналізує загальні закони мистецтва, його предмет» та «основні структурні елементи: художній образ, зміст, форму, стиль, метод, функціональні можливості тощо» [86, с. 142].

Акцентуючи на зв'язку мистецтвознавства з естетикою, не слід оминати увагою і значення інших гуманітарних наук, що мають вплив на мистецтво та сприяють його розвитку в складному історико-культурному русі. Так, поза психологією навряд чи можна було б представити собі таку мистецьку сферу, як творчість, серцевиною якої є особа митця, чий художній доробок значною мірою формує самобутнє світоставлення людини. Практично у кожній функції, що її виконує мистецтво в суспільному житті, присутній морально-психологічний аспект, а педагогіка здатна повноцінно «використати» потенціал мистецтва задля формування внутрішнього світу молодого покоління. Тому мистецтво постійно перебуває у площині гуманітарного знання, наснажуючись ним і виконуючи власні завдання, покладені на нього історико-культурним рухом.

На нашу думку, історико-теоретичний аналіз феномена мистецтва може ґрунтуватися на такому положенні: «Мистецтво — це одна з форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні і відображенні дійсності в конкретно-чуттєвих образах» [86, с. 142]. До цієї загальнотеоретичної тези науковці додають перелік специфічних ознак, оскільки «характерною особливістю мистецтва ... є емоційно-чуттєве начало, що стимулює митця до створення, а аудиторію до сприймання художнього твору», та «... його здатність художньо осмислювати дійсність, розкривати і досліджувати внутрішній світ людини» [86, с. 143].

Доволі показовою видається систематизація людинотворчо-

го потенціалу мистецтва, яку наведено у статті Н. Авер'янової «Мистецтво як компонент всебічного розвитку особистості» (2004), де, зокрема, підкреслюється: «Чим інтенсивніша культура, тим значиміше мистецтво як засіб інтеграції, взаємодетермінації форм творчості, культивування людського сенсу, бо мистецтво завжди впливало і впливає на інтелектуально-духовну культуру» [3, с. 188]. При цьому Н. Авер'янова робить цілком логічний наголос на ролі мистецтва не лише у формуванні, а й в активному впливі художнього твору на удосконалення почуттєвої культури людини, завдяки яким «масовий споживач» починає розглядати «високе мистецтво як соціокультурну цінність».

Переважає більшість науковців — М. Бровко, Д. Кучерюк, О. Оніщенко, О. Опанасюк, В. Панченко, І. Покулита, О. Поліщук, Ю. Сабадаш, С. Стоян, Р. Шульга — підкреслюють як активний, так і динамічний характер мистецтва. Так, М. Бровко звертає увагу на той факт, що визнання активності мистецтва та теоретична інтерпретація цього феномена, по суті, має транскультурний характер, «формуючись, як правило, у різних культурних сферах і під впливом, досить часто, не співмірних за своїми онтологічними основами чинників» [24, с. 32].

Обґрунтовуючи динамічність мистецтва, дослідники наголошують на тому, що «впродовж своєї історії з моменту пробудження в людині художніх потреб і творчих переживань у ставленні до світу постійно зазнавало змін: увиразнювалася його мова, збагачувався зміст завдяки синкретизації з іншими чинниками життєдіяльності. Водночас відбувалося становлення його ідентичності з власними сутнісними ознаками. Як і інші форми духовної культури — релігія, наука, мораль, — виокремилось у специфічний тип духовної діяльності й пізнання» [78, с. 128].

Окреслені нами теоретичні положення, що стосуються визначення мистецтва та акцентування його специфічних ознак, «схоплюють» і загальні обриси кінематографа, а саме: кіномистецтво — динамічний феномен, який достатньо швидко розвивається і як науково-технічна, і як естетико-художня система. За короткий час він опанував звук та колір, зміг органічно поєднувати чорне-біле зображення з кольоровим, став широкоформат-

ним. Цей вид творчої активності людини пізнає і відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, зафіксованих на плівці, що зберігає їх як духовне надбання людства. Кінознавство — історія, теорія та кінокритика, яке формувалося відповідно до розвитку кінематографа, не лише стало складником мистецтвознавства, а й творчо співпрацює із суміжними гуманітарними науками, зокрема з культурологією, виробляючи «концептуальне перехрестя», теоретичний потенціал якого було обґрунтовано у попередніх розділах монографії.

Зважаючи на означене, слід фіксувати ідею «культурного повороту» і роль кінематографа вже не стільки в мистецтвознавчих, скільки в культурологічних процесах. «Культурний» є лише одним з «поворотів», серед «лінгвістичного», «антропологічного», «перформативного», «іконічного» та ін., які в гуманітарному знанні розпочалися у 50-х роках XX століття, коли, власне, і було введено у вжиток цю метафору [156, с. 55]. «Включення» у даний контекст кіно як самостійного виду мистецтва актуалізувало необхідність урахування «кінематографічного повороту», специфіку подальшої реалізації якого не можна не враховувати.

Оскільки теоретичним підґрунтям монографії є культурологічний аналіз персоналізованої історії європейського кінематографа, самостійного розгляду потребує і реконструкція історичного руху мистецтва, що дасть змогу показати процес трансформації його відповідних досягнень, з одного боку, у сферу історії культури, а з іншого — у кінематограф. Більше того, аналіз європейського кіномистецтва від другої половини XX до перших двох десятиліть XXI століття уможливила відтворити динаміку «культурного повороту», обґрунтовану сучасними науковцями.

Як відомо, на основі аналізу художніх зразків доісторичного періоду, здійсненого на межі XIX–XX століть, було з'ясовано, що виникнення мистецтва датується 40–20 тис. до н.е. Близько 150 років тому почали виникли перші теорії, що пояснювали причини появи мистецтва, вважаючи його закономірним явищем у процесі олюднення доісторичної істоти.

У витоків складної теоретичної роботи щодо пояснення як причин, так і сутності доісторичного мистецтва, стояла концепція

«надлишкової енергії» Герберта Спенсера (1820–1903) — відомого англійського філософа, котрий «порівнював поведінку тварин, їхні забави з діями доісторичної людини». На думку Г. Спенсера, «тваринні забави ... стимулюють “надлишок” енергії», нагромаджений у людському організмі: «...саме ця причина зумовлює художню діяльність людини». Ми поділяємо позицію фахівців стосовно дискусійності аргументів Г. Спенсера, «адже не можна не враховувати складність умов життя доісторичної людини, внаслідок чого її вік ледь переходив межу 30 років» [108, с. 140]. Спираючись на означену тезу, важко уявити, що тогочасна людина мала змогу опертися на «надлишкову» енергію.

Незалежно від оцінки концепції Спенсера, а вона і до сьогодні має як своїх прибічників, так і опонентів, англійський філософ увів означену проблему в дослідницький простір і спонукав цілу когорту науковців зосередитися на її осмисленні. Так, приблизно від 70-х років XIX століття в європейський гуманітарний контекст увійшли ідеї К. Бюхера, Е. Гроссе, Г. Плеханова, Е.-Б. Тайлора, З. Фрейда та ін. Кожний з них обґрунтовував певну причину — гра, навчання, утилітарність, праця, еротико-танатологічні потяги, систематизація досвіду — появи мистецтва, водночас визнаючи його присутність у житті наших доісторичних предків.

Наступний період у логіці історичного розвитку європейського мистецтва пов'язаний з античністю, зокрема з давньогрецькою міфологією, «персонажі якої, — за словами Д. Кучерюка, — нарівні з іншими силами і стихіями уособлювали різновиди, могутність і гармонійну красу мистецтва» [78, с. 128]. На нашу думку, саме з найдавніших часів, і багато в чому завдяки Сократу, котрий обґрунтував утилітарну сутність прекрасного, почав формуватися естетико-мистецтвознавчий підхід до аналізу художньої діяльності, в якій значне місце займає мистецтво. Свідомо чи інтуїтивно, але в розмірковуваннях Платона, Аристотеля, Плотіна постійно простежується своєрідне поєднання тих підходів, які згодом буде зафіксовано в такому потужному русі гуманітарного знання, як теорія мистецтва та естетика. Саме естетико-мистецтвознавчим виявиться поняття «мімезис» — наслідування, яке відіграло особливу роль в історії мистецтва.

У логіці подальшого розвитку мистецтва важливе місце посів період між IX–XIII століттями, коли сформувалося «мистецтво середньовіччя», де «особливого статусу набула інституція церкви, що фактично виконувала функцію соціального замовника і безпосередньо вплинула на розвиток основоположних видів мистецтва середньовіччя: архітектури, іконопису, вітражного живопису, органної музики тощо» [108, с. 141]. До тих видів мистецтва, які успішно опановували нові тенденції саме в добу середньовіччя, слід, по-перше, додати скульптуру, естетико-художні можливості якої продемонструвала ще стародавня Греція, а по-друге, підкреслити факт подальшого теоретичного осмислення природи мистецтва. Як відомо, від 1240 року в Парижі починає працювати перший європейський університет, у стінах якого розгорнув свою діяльність італійський монах-домініканець Фома Аквінський (1225–1274), поєднавши християнське вчення з наріжними ідеями Аристотеля і надавши право на існування віри і розуму.

Помітне місце в розмислах Аквінського посідає поняття «довершеність», певний рівень якої, на думку філософа, належить переважній більшості речей, а це загострює проблему абсолюту: кількісний чинник «довершеності» має перейти в «абсолютний еталон довершеності», яким є Бог. Розмірковування Аквінського достатньо органічно трансформуються у простір художньої творчості й мистецтва, по суті, багато в чому наслідуючи платонівську позицію. Саме середньовіччя актуалізувало поняття «довершеність», яке закріплюється в історико-мистецтвознавчому контексті, зігравши позитивну роль у логіці розвитку естетичного знання.

Наступний період в історичному розвитку мистецтва пов'язаний з добою Відродження, яка розпочалася на італійських теренах, охопивши — пізніше — більшість європейських країн. Упродовж XIV–XVI століть видатні мислителі й митці доби Відродження обґрунтували засади гуманістичного світоставлення, свідомо абсолютизуючи як людину, так і її можливості щодо повноцінного «схоплення» й відтворення навколишньої дійсності. При цьому провідні ідеологи Відродження позитивно ставилися до традицій, спираючись передусім на досвід стародавньої Греції, водночас високо поцінуючи новаторство у процесі оволодіння

такими «секретами» мистецьких творів, як композиція, пропорція, перспектива. Це було вкрай важливо, адже саме за часів Відродження остаточно утвердився станковий живопис.

Значення цього «винаходу» задля подальшого розвитку почуттєвої культури людини не лише збагнув, а й теоретично осмислив Леонардо да Вінчі (1452–1519), котрий певним чином підсумував шукання своїх видатних попередників, а саме: Леона Баттіста Альберті (1404–1472), П'єро дела Франческо (1416–1492), Луки Пачолі (1445–1515?). Здійснивши порівняльний аналіз людського ока та вуха, Леонардо, як відомо, усі переваги віддав оку, на відчуттях якого «побудовано» живопис, що «представляє почуття створене природою із більшою істинністю й вірогідністю, ніж слова або літери, проте літери представляють слова з більшою істинністю, ніж живопис» [88, с. 10]. Аж ніяк не намагаючись штучно «долучити» Леонардо до засновників кінознавства, все ж наголосимо на очевидному факті: саме «око» людини сприяло появі кінематографа, який певний час існував, уникаючи контакту з «вухом», що здатне сприймати звуковий подразник, а синхронізація «око — звук» відбувалася і для акторів, і для глядачів досить важко.

Наведена нами теза із «Суджень» Леонардо дає змогу «збагнути» чи «виявити» підтексти, що містяться в ній, а саме: видатний італієць, по суті, «жонглює» різними засобами відтворення дійсності, які в процесі пізнання й відтворення доводили не тільки не перетинаються, а й мають цілком самостійні сфери творчих інтересів. Так, живопису не потрібні ані слова, ані літери. Тоді як словам і літерам абсолютно не потрібний живопис, оскільки завдяки ним такі жанри літератури, як проза та поезія, можуть «намалювати» і пейзаж, і портрет, і історичну баталію. Через це зауваження Леонардо щодо нездатності живопису представити слова з необхідною мірою істинності чи визнання слів більш емкими, ніж літери, оцінюється, швидше, як «подарунок» живописця представникам літератури.

Посилаючись на фрагменти розмислів Леонардо у «Судженнях», в жодному разі не слід забувати ситуацію чи умови, в контексті яких їх зафіксував теоретик, адже згідно з ґрунтовними

«Примітками» Василя Зубова (1900–1963) — відомого історика науки, перекладача, визнаного леонардознавця — порівняння різних видів мистецтва видатний митець здійснив у процесі «наукових змагань», які проводилися «при міланському дворі в присутності герцога Лодовіко Моро» [59, с. 377]. Саме форма «суперечки живописця з поетом» дала змогу італійцеві певну вільність щодо представлення власних думок чи власної теоретичної позиції. У матеріалі, який ми відтворюємо стосовно доби Відродження як вкрай важливого етапу в логіці історичного розвитку мистецтва, було закладено кілька ідей, що згодом закріпляться в мистецтвознавстві, а саме:

1. Виокремлення феномена «людська почуттєвість» — вкрай важливого чинника як створення, так і сприймання художнього твору. При цьому слід враховувати, що на значенні окремих почуттів наголошувалося в теоретичних розвідках і до Леонардо, однак усвідомлення «почуттєвості» як певної цілісної моделі є надбанням саме доби Відродження.

2. Поява перших обрисів щодо постановки проблеми синтезу мистецтв і її поступове перетворення на предмет теоретичного аналізу, що, як відомо, сприяло розширенню тогочасного дослідницького простору.

3. Накреслення шляхів взаємодії мистецтва з наукою, коли певні наукові відкриття чи винаходи стимулюють збагачення художніх форм виразності кожного конкретного твору, незалежно від виду мистецтва.

В означеному контексті доба Відродження на перші ролі висуває феномен досвіду, теоретично обґрунтовуючи і саме поняття «досвід».

Наступний період — мистецтво Нового часу — охоплює кінець XVI — першу половину XIX століття, які позначені появою низки принципово важливих художніх напрямів: бароко, рококо, класицизм, романтизм та реалізм. Саме це і означає мистецтво Нового часу, яке дало «поштовх до об'єднання у межах конкретно-історичного періоду художньо-мистецьких течій принципово різних світоглядних орієнтацій» [108, с. 141].

Оскільки нас цікавлять загальні обриси того чи іншого істо-

рико-культурного періоду, завдяки яким окремі естетико-художні ознаки закріпилися в подальшому розвитку конкретних видів мистецтва, наголосимо на такому: бароко проіснувало майже два століття, «щоправда, — як зазначає український естетик В. Панченко, — у XVIII столітті мистецтво взагалі почало втрачати жорсткі стилеві риси, тому й не дивно, що поряд із бароко виникли рококо, як виродження бароко, класицизм і голландський побутовий жанр, сентименталізм, породжений ідеологією Просвітництва» [111, с. 342].

На нашу думку, задля окреслення естетико-художньої сутності бароко доцільно використати персоналізований підхід, що уможливить зосередити увагу на персоналіях видатних європейських митців, творчі досягнення яких набули статусу загальнолюдських цінностей. Зокрема, В. Панченко визнає Мікеланджело Буонарроті (1475–1564) «постаттю, яка поєднала добу Відродження з бароко». В означеному контексті трагічна насиченість творів геніального італійського митця символічно трансформувалась у бароко — «внутрішню суперечливу течію, яку вже на початку XVII століття репрезентували два варіанти: офіційний і опозиційний» [111, с. 341]. Найтрагічнішим для європейської культури і, зокрема, для бароко як мистецького вираження сутності конкретного історичного періоду був його офіційний варіант, специфіка якого визначалася «католицькою церквою та загальним процесом Контрреформації», створенням інквізиції (1542) та затвердженням «Індексу заборонених книжок», який, по суті, стимулював практику жорсткої цензури, принаймні літературних творів, з боку католицької церкви.

На тлі складної соціально-політичної ситуації, що в означений період склалася на європейських теренах, спрямованість творчості Дж.Л. Берніні (архітектура), П. Кальдерона (література), Тиціана, Рубенса, Караваджо (живопис), А. Вівальді (музика) сприймається — у перспективі часу — як вияв їхньої опозиційності.

Реконструючи історико-культурний рух «Відродження — бароко — рококо», слід продовжити виокремлення тих елементів художнього твору, що почали формуватися від давньогрецького

мистецтва, представники якого керувалися принципом «мімезису». У добу Відродження в естетико-мистецтвознавчій теорії закріпилися поняття «образ» та «досвід» і саме на перетині «бароко — рококо» в активний ужиток входить поняття «стиль». Хоча спроби «підвести» мистецтво означеного періоду під «героїчний» чи «ідеальний» стилі видається сьогодні дещо штучним, осягання того факту, що існує індивідуальна манера творчості — стиль, дедалі увиразнюється.

На французьких теренах творчо насиченою виявилася друга половина XVII століття, позначена іменами Буало, Мольєра, Лафонтена, Расіна. В теоретичному аспекті від 60-х років особливі позиції починає займати Нікола Буало-Депрео (1636–1711), котрий спочатку здобув популярність як поет-сатирик, а після оприлюднення таких робіт, як «Трактат про прекрасне» та «Поетичне мистецтво», його «авторитет у сфері літературної теорії й критики стає загальноновизнаним» [26, с. 12]. Віршований трактат «Поетичне мистецтво» (1674), написаний з позицій класицистичної естетики, вніс чимало нового в той теоретичний контекст, який попередньо вже сформувався в європейському культурному просторі, стимулювавши подальший інтерес як до постаті митця, так і концепції «поза-часовості» мистецтва, що давала змогу Буало спрямувати увагу сучасників до «непорушних» класичних зразків [26].

Значні досягнення в теорії і практиці мистецтва відбувалися у XVIII столітті, коли «всю художню систему попередніх віків було піддано ревізії»: «Іронічне, скептичне ставлення до всього, що завжди вважалося вибраним і піднесеним, загальна неповага навіть до високих категорій, що стали стандартами академічного мистецтва, знімали ореол винятковості з явищ, які віками слугували взірцями» [111, с. 345].

Саме тому В. Панченко називає «помітною новацією в мистецтві XVIII століття» появу «ідейних течій». Як відомо, історики мистецтва виокремлюють насамперед сентименталізм, призначенням якого була демонстрація благородства, чистоти та доброти, начебто закладених у внутрішньому світі кожної людини. Сентименталізм виступив перед течією романтизму — «складно-

го, внутрішньо суперечливого духовного руху, що виник в останній чверті XVIII століття» [111, с. 346].

Наша увага до сентименталізму цілком виправдана, адже німий кінематограф у перші десятиліття свого існування чи не надмірно «експлуатував» саме жанр «мелодрами», який сформувався в літературі та театрі завдяки етико-естетичним засадам сентименталізму. Мелодрама — від грец. *мелос* — пісня, мелодія, лад та драма (драматична дія, драма, трагедія або комедія) як мистецький жанр пропонує читачеві або глядачеві долучитися до духовно-чуттєвого світу героїв саме тоді, коли вони переживають особливо насичений, яскравий емоційний стан.

Трансформуючи жанр мелодрами у сферу кіномистецтва, українські кінознавці не стільки роблять наголос на «духовно-чуттєвому світі героїв», скільки на її «підкреслено повчально-моралізаторському характері»: «Традиційно їй притаманний дидактичний розподіл на *добрих* та *лихих* персонажів. На долю перших випадають незвичайні, важкі випробування, останні ж сіють зло та нещастя» [35, с. 232]. Окрім цього, фахівці виокремлюють ще кілька принципових ознак «мелодрами», де в складних, але зрозумілих для всіх життєвих колізіях чи життєво-побутових перепетіях добрі сили зазвичай перемагають, а основне завдання «мелодрами» — викликати співчуття реципієнтів, котрі «внутрішньо ототожнюють себе з персонажами мелодрами».

Так, одна з найвідоміших актрис німого кіно американка Мері Пікфорд, починаючи від мелодрами «Її перші бісквіти» (1909), упродовж десяти років знімається у фільмах цього жанру. Наприкінці 20-х років минулого століття вона, відчувши кризу у своїй кар'єрі і втрату популярності, починає експериментувати з вимогами жанру «мелодрами». У фільмі «Мильна піна» (1920) актриса «...змінює стиль і жанр фільму: це напівмелодрама, напівкомедія із сильними реалістичними акцентами і яскравими ексцентричними номерами» [63, с. 52]. Час показав помилковість подібних рішень і для М. Пікфорд, і для тих режисерів чи акторів, які намагалися «працювати» у форматі «напівжанрів», оскільки такі експерименти здебільшого призводили до появи «напівфільмів».

Та незалежно від ставлення кінознавців до мелодрами цей жанр міцно закріпився в кінематографі і сьогодні викликає як широкий глядацький інтерес, так і спроби кінематографістів розширити його естетико-художні можливості. Предметом самостійного аналізу, на нашу думку, можуть бути літературні твори, написані як «мелодраматичні», що екранізувалися на різних етапах розвитку кіномистецтва. Чи не найпоказовішим прикладом є перенесення на екран роману «Гордість та упередження» (1813) відомої англійської письменниці Джейн Остін (1775–1817). Його екранізували у 1940, 1952, 1968, 1980, 1995, 2003, 2006 роках. При цьому кожна з кіноінтерпретацій не залишала глядачів байдужими, викликаючи дискусії та досить широку розбіжність думок та оцінок.

Неодноразово на екран переносилися й інші романи Дж. Остін, зокрема, «Емма», «Менсфілд Парк», «Почуття і розум», «Нортенгентське абатство». Оскільки усі твори письменниці, яку літературознавці вважають класиком англійської літератури, належать до жанру «мелодрами», їх активне залучення до культурного контексту 40-х років ХХ — першого десятиліття ХХІ століття підтверджує естетико-художнє значення цього жанру і в літературі, і в кінематографі.

Факт постійної присутності мелодрами в творчих пошуках діячів сучасного кіномистецтва є очевидним і для французького кінематографа. Це, зокрема, засвідчує співпраця кіномитців з Анною Гавальдою — однією з провідних сучасних письменниць, яка, на думку літературознавців, пише «тонку, щемливу жіночу прозу», повністю позбавлену традиційного для мелодрами сентименталізму, виключення якого з мелодраматичного контексту оцінюється як творча модифікація її форми і всіляко підтримується кінознавцями. Загальноєвропейське визнання письменниці приніс роман «Просто разом», що його успішно екранізував відомий французький режисер, актор, сценарист, голова національної кіноакадемії Клод Беррі (1934–2009).

Значний розголос серед глядачів і критиків фільм «Просто разом» (2007) підтвердив досить високий статус К. Беррі, та й попередні його картини — «Старий і дитина» (1967), «Шкільний

вчитель» (1981), «Уран» (1991), «Жерміналь» (1993) — ставали предметом широкого обговорення.

Фільм «Просто разом», безперечно, відповідає всім вимогам жанру «мелодрама», але водночас уникає його типових помилок. Досягти такої рівноваги Беррі допомогла, по-перше, якісна літературна основа, яку він і не переробляє, і не спрощує, по-друге, надзвичайно точний підбір виконавців на головні ролі, а саме: Одрі Тоту (Камілла) та Гійом Кане (Франк), котрі довели, що не випадково атрибутуються як кращі представники свого акторського покоління. По-третє, безсумнівним позитивом цього фільму є коректність, з якою і режисер, і актори реалізували тему зв'язку поколінь, оскільки саме ця сюжетна лінія могла б виявити вразливі аспекти мелодраматичного жанру. Проте цього не сталося, а стрічка «Просто разом» ще раз довела емоційну потужність та впливовість мелодрами. Принагідно зазначимо, що саме від початку теперішнього століття французьке кіно активно «опрацьовує» цей жанр, поєднуючи сталі традиції з естетико-художніми новаціями.

Повертаючись до реконструкції історії мистецтва, слід звернути увагу на специфіку романтизму, який приходить на зміну сентименталізму. Існує думка, що «романтизм у мистецтві — це увага до внутрішнього духовного світу людини, оскільки реальність не відповідає ідеалу. У зв'язку з тим, що романтики не усвідомлювали ще важливості конкретно-історичного аналізу соціальної дійсності, їм нічого не лишалося, як критикувати реальність з погляду абстрактних вічних ідеалів» [111, с. 346].

На відміну від інших напрямів, передусім — класицизму, романтизм позначений, з одного боку, «характерним духовним поривом, піднесенням над реальністю», а з другого — «культу індивідуальності», завдяки якому «піднесена особистість» протистойть «потворній реальності». Як «ідейна течія» романтизм розвивався у переважній більшості європейських країн, досягнувши особливих проривів у Німеччині — «йенський романтизм» Новаліса, братів Шлегелів, Шеллінга — Франції (Шатобріан, Гюго, Жеріко, Делакруа) та Англії (Водсворд, Кольридж). Подібно сентименталізму романтизм відіграв потужну роль і в історії кінематографа.

Наразі знову застосуємо прийом, що був використаний нами в процесі аналізу сентименталізму — трансформація творів класичної літератури у площину кіномистецтва, і звернемося до роману Емілі Джейн Бронте (1818–1848) «Грозовий перевал» (1847), який є одним із класичних зразків англійського романтизму. Історико-культурне «життя» цього твору досить показове, адже від початку XXI століття — за визнанням англійських літературознавців — він пережив друге народження, зважаючи на кількість перевидань в останні роки. Що ж стосується «присутності» «Грозового перевалу» у кінопросторі, то кількість наявних на сьогодні екранізацій, без перебільшення, є вражаючою.

Як відомо, вперше кіноверсія роману з'явилася ще в німому кіно (1920) і відкрила рахунок численним інтерпретаціям, що були здійснені у 1939, 1953, 1954, 1967, 1970, 1978, 1985, 1992, 1998, 2003, 2004, 2009, 2011 роках. Спираючись на означені факти, можна зробити різні висновки, проте серед них обов'язково матиме місце один: від 1920 р. зацікавлене ставлення читачів та глядачів до романтизму як мистецького жанру постійно присутнє в європейському культурному просторі. Важливим є і той факт, що упродовж перших двох десятиліть XXI століття саме «романтизована історія» складних стосунків двох англійських родин привертає таку увагу, що стимулювала реконструювати її чотири рази. Авторів сучасних екранізацій «Грозового перевалу», так само як і глядачів фільмів та телесеріалів, створених за мотивами твору, не зупиняє навіть його доволі потужну містичну основу, що, здавалося б, мало викликати вкрай упереджене ставлення сучасних реципієнтів, які перебувають у площині прагматично-іронічних «забавлень» художнього смаку.

Романтизм і як самостійна, і як ідейна, і як художня течія проіснував недовго, поступово «розчинившись» у реалізмі — заключному етапі у русі класицизму, який поступово заявляв про себе, починаючи демонструвати власні естетико-художні можливості, насамперед в літературі та живопису від 20–30-х років XIX століття. Ми поділяємо думку про те, що «соціально-історичний аналіз, на якому ґрунтується реалізм, дає змогу мистецтву всебічно охопити життя людини в суспільстві, зробити своїм пред-

метом саме життя, спосіб життя сучасного суспільства, тобто все багатство життєвих обставин, які впливають на долю людини. До них належать виховання та освіта, соціальні, політичні, культурні, етнічні, сімейні та інші відносини і зв'язки людей» [111, с. 348–349].

Друга половина XIX століття позначена зміною естетико-художніх шукань. Від 1874 року, часу першого показу живописних шедеврів імпресіоністів, через 1905 рік, коли французькі глядачі і критика намагаються адаптуватися до засад нового художнього вираження, яку запропонував «фовізм», зміна мистецької парадигми спричинює необхідність виробити бодай якесь «усвідомлене» ставлення до авангардизму, що засвідчив початок «ери модернізму».

Як відомо, кілька останніх десятиліть українські науковці досить щільно займаються проблемою українського авангардизму та модернізму, спираючись на специфіку їх вияву у різних видах мистецтва. Серед числених публікацій виокремимо прізвища тих авторів, к роботах котрих тогочасні теоретичні проблеми вдалося концептуалізувати: А. Біла, В. Вовкун, Д. Горбачов, С. Жадан, Н. Корнієнко, Л. Левчук, В. Личковах, Т. Огнева, С. Павличко, Г. Склярєнко, В. Тузов, С. Холодинська.

На нашу думку, доволі перспективною видається позиція С. Холодинської, яка «вписала» проблеми «авангардизму» — на прикладі становлення й розвитку «української моделі футуризму» — в логіку руху «посткласична — некласична» естетика. Окрім визнання ролі й значення «імпресіонізму» та «фовізму» щодо зміни парадигми розвитку європейського мистецтва, на чому ми наголошували, С. Холодинська детально розглядає ще дві важливі, відповідно до її термінології, «тенденції». Перша — це експресіоністична творчість Вінсента Ван Гога (1853–1890), яка, беручи свій початок у «посткласичний період» — від 30-х років до кінця XIX століття — «пізніше активно впливає на становлення «некласичного» періоду в історії цієї науки» (естетики — *Т.К.*). А друга тенденція — це «соціально-політична література, створена на засадах марксистської ідеології» [3, с. 138–141], яка, згодом, розповсюдивши власні принципи на мистецтво, почне оперувати

поняттями «партійність», «ідейність», «тенденційність», «соціальне замовлення», «народність» та ін.

Аналізуючи позицію С. Холодинської, слід визнати, що «тенденцій», які вплинули на пошуки нових шляхів розвитку мистецтва, можна окреслити значно більше. Так, необхідно враховувати, що на появу й активне входження в європейський культурний простір футуризму вплинули науково-технічні здобутки на межі XIX–XX століття. Саме вони актуалізували розгляд низки питань, а саме — значення природничого та гуманітарного знання, можливість і доцільність їх взаємодії, стан структурних елементів художнього твору — зміст, образ, форма, композиція — в умовах розробки мистецькими засобами таких феноменів, як «ритм», «рух», «швидкість», «динаміка», «динамізм слова, кольору та звуку».

Різні аспекти розвитку мистецтва в контексті співіснування природничого та гуманітарного знання і сьогодні осмислюють як «гуманітарії», так і «природничники», дедалі активніше спростовуючи тезу позитивістів щодо підпорядкованості «гуманітарного бачення» навколишньої дійсності «природничому». Значення «природничого» погляду на світ відіграє для мистецтва особливу роль. Маємо на увазі появу на межі XIX–XX століть кінематографа — німого, звукового, кольорового, стереоскопічного, широкоформатного, а пізніше — телебачення. З одного боку — воно виявило чимало позитивного щодо обізнаності та «олюдненості» глядачів, а з другого, — на думку відомого німецько-американського філософа, соціолога, культуролога, представника Франкфуртської школи Герберта Маркузе (1898–1979), сприяло формуванню «одномірної людини», що є результатом науково-технічних «проривів». Монографія «Одномірна людина» (1964) концептуалізувала теоретичні пошуки Маркузе, а поняття «одномірність» закріпилося в європейському культурному просторі як певна пересторога щодо можливої втрати людиною ознак самотності. Отож ще однією «тенденцією», яка обумовила зміну парадигми в розвитку європейського мистецтва, є як науково-технічний прогрес, так і протест митців — преставників різних видів мистецтва проти «пригнічення» сфери гуманітарного знання.

Щоб виразніше представити емоційно-інтелектуальний стан «звичайних» європейців наприкінці XIX століття, доцільно звернутися до ґрунтовного дослідження «Ван Гог. Життя», над яким упродовж 10 років працювали американські мистецтвознавці Стівен Найфі та Грегорі Уайт-Сміт. Здобувши підтримку співробітників «Музею Ван Гога» в Амстердамі, вони отримали вільний доступ до рідкісних документів з архіву родини видатного реформатора живопису і запропонували принципово нову інтерпретацію його життєво-творчого шляху. Саме завдяки цим матеріалам дослідникам вдалося відтворити, по суті, вражаючу картину тих «інтелектуальних обмежень», в умовах яких у другій половині XIX століття існували Нідерланди.

Описуючи «пасторський дім» родини Ван Гога, автори дослідження «Ван Гог. Життя» зазначають: «Безперечно, “кращою з книг” для мешканців пасторського дому завжди залишалася Біблія, але це не заважало їхнім книжковим полицям угинатися під вагою томів надзвичайно корисної класики: тут були твори німецьких романтиків (Шіллера, Гете, Уланда, Гейне), Шекспіра (в перекладі на нідерландську) і навіть кілька творів французьких авторів — Мольєра і Дюма. При цьому рішуче відкидалися книги, які вважалися необов’язковими або скандальними, на зразок «Фауста» Гете, романів Бальзака, Байрона, Жорж Санд і, пізніше, Золя» [100, с. 45–46]. Означених авторів родина Ван Гогів відхиляла як «плоди великих розумів, але розпусних душ». У «пасторському домі» не дозволялось читати і ті книжки, в яких розповідалося про «голландську колоніальну присутність» в Індонезії.

Не буде великою помилкою припустити, що в такому «інтелектуальному» оточенні могла сформуватися обмежена, консервативно налаштована людина, яка цуралася б усього нового і свідомо регламентувала свій культурний простір існуючими традиціями. Вінсент Ван Гог, як відомо, такою людиною не став не лише тому, що мав досить високого рівня вроджену схильність до образотворчої діяльності, а ще й тому, що, покинувши «пасторський дім», ознайомився з англійськими та французькими «життєвими моделями» та увійшов до кола своїх непересічних сучасників — передусім імпресіоністів та постімпресіоністів.

Ситуація, яку на прикладі життя Ван Гога відтворили американські мистецтвознавці, була типовою для більшості європейських країн, а не лише для протестантської Голландії: дивовижні зрушення на теренах науки, техніки, філософії, естетики, мистецтвознавства та художньої практики завойовували увагу представників інтелектуальних верств суспільства, залишаючи переважну європейську спільноту в межах сталих й опрацьованих десятиліттями традицій та звичаїв.

У такому соціально-культурному контексті кінематограф виявився, з одного боку, найбільш демократичним засобом спілкування митців з пересічною аудиторією, так званими маленькими людьми, а з другого — блискучою можливістю донесення почуттів, поглядів, еталонів краси і моди до найширших кіл глядачів. Тож від перших своїх кроків і до сьогодні кіно залишається найпопулярнішим і найвпливовішим різновидом мистецтва.

Кінематограф, який «захопив» п'ять років XIX і почав демонструвати свої творчі можливості від першого десятиліття XX століття, зазнав усіх естетико-художніх трансформацій, які переживали в означений період інші види мистецтва. У нашій монографії «Кінематограф у контексті культурного простору XX століття» (2017) ми показали, з якою зацікавленістю до потенційних можливостей кіно — особливо в контексті експериментів з формою, з композицією кадру, з «розмитістю» зображення та виразними варіантами і тілесного, і предметного руху — поставилися кубо-футуристи (А.-Д. Брагалья, М. Л'Ерб'є, Ф. Леже, М. Рей) та абстракціоністи (Х. Ріхтер, В. Еггелінг, В. Руттман), котрі намагалися знімати фільми, спираючись на естетику, «запрограмовану» в логіку розвитку саме цих естетико-художніх напрямів.

Слід наголосити на тому, що означена нами проблематика привертає неабияку увагу дослідників. Так, у монографії «Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф XX століття» (2018) серед низки напрямів, які формувалися впритул до «авангардизму», О. Мусієнко виокремлює естетико-художню специфіку «декадансу». Згідно з інтерпретацією дослідниці «декаданс» складався як завдяки, так і на підґрунті шукань Фрідріха Ніцше (1844-1900). Філософ вважав, артикулює О. Мусієнко, що

він формується там, де правлячий клас втрачає «істинну аристократичність, яка означає не стільки безмежні права, скільки тяжкі й суворі обов'язки». На панування «декадансу» впливає також і формально-поверхове залучення «нижчих» верств суспільства до культури. Саме це спричинює, по-перше, «омасовлення» мистецтва, а по-друге, загравання митців з «демосом», що має переважно негативні наслідки [98, с. 68].

Спираючись на тези Ф. Ніцше, український кінознавець виокремлює ті ознаки «декадансу», які найбільш виразно чи «наслідувалися», чи «трансформувалися» у кінематограф насамперед з літератури. Маються на увазі творчі пошуки Ш. Бодлера, інших «проклятих» французьких поетів та естетизм О. Уайльда, які «відкрили» для кінематографа естетико-художні засоби «занурення в психологічні безодні», «роз'ятрювання душевних травм», «гіпертрофування інтимних переживань» [98, с. 68].

Водночас О. Мусієнко акцентує увагу на таких нюансах «декаданської естетики», які могли, а подекуди і зіграли, позитивну роль у «німому» кіно, а саме: вишуканість форми, увага до деталей, витончений еротизм, підвищена чутливість. На думку дослідниці, серед акторів «німого» кіно естетику «декадансу» найвиразніше втілювали актриси Аста Нільсон (Данія), Віра Холодна (Росія), Ліда Бореллі (Італія), котрі стали кумирами свого покоління.

Кінематограф, як відомо, «використовував» досвід тих художніх напрямів, які сформувалися на межі XIX–XX століть. Проте сучасні дослідники цілком природно роблять наголос не на якомусь конкретному напрямі, а на факті залучення «сьомого мистецтва» до європейських естетико-художніх пошуків. Адже наскільки дозволяла природа кінематографа, він доволі активно «вів» «діалог» як з іншими видами мистецтва, так і з тими митцями, котрі модернізували мистецьку класику. Саме в такому контексті і постає наріжне питання, що певною мірою сформульоване в назві даного підрозділу — «Класичний період в історії кінематографа: до постановки проблеми», який, у свою чергу, спонукає до його подальшої конкретизації: «Чи можливо вживати поняття “класика” стосовно такого виду мистецтва, як кінематограф?»

На нашу думку, відповідь на це питання можлива лише за умови чіткого визначення поняття «класичне», адже історія мистецтва розпочинається з доісторичних часів, коли воно мало «синтетичний характер, що поєднував водночас утилітарні та художні елементи. Мистецтво цього періоду використовувалося і з магічною метою, і як засіб передачі через малюнок певних знань, здобутих у процесі практичної трудової діяльності» [86, 140]. Від доісторичних часів, з одного боку, змінювалася періодизація етапів — «мистецтво стародавнього світу», «мистецтво середньовіччя (IX–XIII ст.)», «мистецтво Відродження (XIV–XVI ст.)», «мистецтво Нового часу (кінець XVI — перша половина XIX ст.)», «мистецтво другої половини XIX–XX ст.)».

На межі XIX–XX століть, коли з'являється і досить швидко утверджується в тогочасному культурному просторі кінематограф, інші види, на нашу думку, варто вважати репрезентантами «класичного мистецтва», яке має певну часову й змістовну градацію. Так, у зміст поняття «класичне мистецтво» — від лат. *classicus* — зразковий, входить: 1. Античне мистецтво періоду вищого розквіту грецької демократії (V–IV ст. до н.е.). 2. Вічні естетичні цінності, що мають світове значення і такі, що є кроком вперед у художньому розвитку людства» [64].

Ми цілком свідомо наводимо найбільш поширене і водночас офіційне визначення поняття «класичне мистецтво», окремі недоречності якого очевидні кожному, хто дотичний до цієї проблематики. Перша половина запропонованої інтерпретації поняття «класичне мистецтво» приймається без застережень, адже задля розуміння доцільності розгляду певного періоду розвитку мистецтва як «класичного» необхідно мати своєрідну «матрицю», відштовхуючись від якої можна «будувати» ціннісні орієнтири. Друга ж половина визначення «занурює» нас у світ суб'єктивних реакцій та оцінок щодо надбань чи прорахунків конкретних етапів художнього розвитку.

Так, поняття «вічні естетичні цінності» є метафоричним і не відповідає вимогам «строгої науки». Навряд чи всі фахівці мають єдину позицію щодо того, які твори, чи які естетичні цінності, «є кроком уперед у художньому розвитку людства». Це підтверджує

досить популярна практика «відбору», наприклад: 500 кращих живописних полотен, створених упродовж усього існування образотворчого мистецтва; 100 фільмів, що їх слід вважати здобутками українського кіно; «авторський список» Ж. Садуля щодо «Ста кінодіячів і їхніх основних постановок» як визначних естетичних досягнень тогочасного кінематографа. Подібні спроби зазвичай сприймаються критично саме тому, що не визначено об'єктивних критеріїв відбору, а беруться до уваги особистий художній смак, що і робить запропоновану теоретичну «конструкцію» вкрай хиткою.

Дискусійність наведених нами аргументів значно посилюється, коли поняття «класичне мистецтво» намагаються долучити як до оцінки, так і до періодизації 125-річної історії кінематографа, що, вочевидь, не має своєї «античності». Зрештою, і жодний період, пережитий конкретним видом мистецтва, не може претендувати на те, що його твори є «вічною естетичною цінністю». Наразі кінематограф повинен мати ті естетико-художні орієнтири, які — у межах цього виду мистецтва, — визнають за певний еталон і самі діячі кіно, і кінокритики, і переважна частина реципієнтів.

Слід визнати, що в логіці наших розмислів украй «проблематичною» виявляється роль глядача, який далеко не завжди поділяє думку професіоналів і демонструє найнижчі відсотки відвідування тих фільмів, що професіонали подають як еталонні. Достатньо згадати «глядацьку долю» американського або європейського «авторського кіно» та вкрай суперечливе ставлення широкої глядацької аудиторії до окремих стрічок французької «нової хвилі».

Вочевидь, подібна ситуація актуалізує, принаймні, три висновки, а саме:

1. Фільми, які підтримують і високо оцінюють критики та кінодіячі, не зважаючи на байдужість глядацької аудиторії, формують «кінематограф професіоналів», що займає відповідне місце у структурі «елітарного» мистецтва. Такий тип художньої діяльності представлений практично в усіх видах мистецтва, і кінематограф у цьому процесі не має бути винятком.

2. Реципієнт так саме має право на власну думку, яку пови-

ні враховувати у процесі вироблення ціннісних орієнтацій щодо поступального руху кінематографа. Враховуючи популярність цього виду мистецтва, кінематограф має «навчати та виховувати» хоча б якусь частину глядацької аудиторії, аби стимулювати її до встановлення творчого діалогу.

3. Виняткові в історії кіно ситуації, коли позиції «професіоналів» і «глядачів» збігаються, слід кваліфікувати як об'єктивну оцінку художнього твору. Така ситуація демонструє повноцінну реалізацію творчого руху: «задум фільму — формування колективу однодумців — процес успішної реалізації задуму — адекватне сприймання створеного — позитивна оцінка».

Спираючись на висунуті тези, поняття «класичне мистецтво» стосовно кінематографа слід вживати за персоналізованим принципом, який дасть змогу, з одного боку, не вилучати «сьоме мистецтво» з напрацьованих мистецтвознавчих традицій, зокрема — оперування поняттям «класичне мистецтво», а з іншого — ввести певну градацію щодо діячів кіно, котрі на певних етапах 125-річної історії кінематографа виконали роль «еталонів» — класиків цього виду мистецтва.

Принагідно зауважимо, що реальні часові межі існування кінематографа не є цілісним процесом, позначеним поступальним рухом, а потребують, так би мовити, корегування 1974 роком — роком, коли і в європейській, і в американській гуманістиці було зафіксовано «добу постмодернізму», що не лише принципово оновила естетику кіномистецтва, а й значною мірою деформувала її. Хоча специфіку постмодерністського кінематографа буде розглянуто в наступному підрозділі, наразі необхідно здійснити певні пояснення, оскільки і «класичний період» мистецтва кіно, і «персоналізований» підхід, на нашу думку, фактично збігалися в часі і фіксуються 1895–1974 роками.

Подальший рух кінематографа сприятиме чіткішому атрибутуванню «кінокласики», а застосований нами «персоналізований» підхід або буде підтриманий, або буде скорегований іншими іменами. Адже наші роздуми, природно, не можуть уникнути тієї самої суб'єктивності і опертя на власний художній смак, про що ми критично визнали в інших мистецтвознавців.

Керуючись засадами, які були нами окреслені стосовно історії кінематографа, класикою європейського кіно дозволимо собі назвати «неореалізм», а «класиками» — в інтервалі між 1895–1974 роками — визнати Урбана Гада (Данія), Александра Корда, Девіда Ліна (Англія), Рене Клера, Жана Ренуара, Марселя Карне, Ж.-Л. Годар (Франція), Інгмара Бергмана (Швеція), Лукіно Вісконті, Фредеріко Фелліні (Італія), Луїса Бунюеля (Іспанія). Проте одним із засадничих принципів персоналізації є суб'єктивність бачення проблеми, що передбачає можливість корегування імен класиків кінематографа відповідно до власних етико-художніх уподобань. Проте саме в їхніх фільмах чітко простежується, з одного боку, як логіка формування, так і процес поступового опанування тими естетико-художніми засобами виразності, що — від десятиліття до десятиліття — «нашаровувалися» у кінематографі, а з іншого — внесення безсумнівного авторства у скарбницю «сьогомистецтва».

Трансформуючи поняття «класичне мистецтво» в динаміку розвитку кінематографа, доцільно вживати саме термін «нашарування», оскільки «класичність» мистецтва кіно вироблятиметься поступово, від десятиліття до десятиліття фіксуючи процес професійного зростання конкретних режисерів, творчі досягнення яких дадуть їм можливість претендувати на статус «класиків». При цьому кожний дослідник розуміє умовність поняття «класичне мистецтво» стосовно і власне кінематографа, і історії інших видів мистецтва, адже відштовхуючись від постановки проблеми «класичне мистецтво» — кінематограф», доцільність якої ми намагалися аргументувати, зосередимо увагу на «постмодернізмі», що його аналіз вкрай важливий для осмислення кінематографа кінця XX — початку XXI століть.

3.2. Постмодернізм як «конфліктно руйнівний феномен»

Оскільки історія кіно налічує у своєму становленні й розвитку трохи більш як століття, його внутрішня періодизація сприймається дещо умовно. Зазвичай вона відштовхується від факту, так би мовити, науково-технічної динаміки руху кінематографа — «німий», «звуковий», «кольоровий» та ін. етапи. Наша ж спроба періодизації спирається на осмислення процесу зміни естетико-художніх напрацювань кіномистецтва, які сприяли його входженню в європейський культурний простір. Це «входження» передбачало як співпрацю з надбаннями тисячолітньої європейської культури, так і виокремлення «проблемного поля», на теренах якого вирішуються «суто» кінематографічні — теоретико-практичні — проблеми. Усвідомлюючи як означені труднощі, так і ті, що залишилися за дужками, все ж спробуємо запропонувати власну модель періодизації історії кіно.

Розглядаючи в попередньому підрозділі монографії феномен «класичне мистецтво», ми окреслили, стосовно кінематографа, період між 1895-м — роком його виникнення — і 1974-м, коли науковці артикульовали факт існування «постмодернізму» — нового зразка європейсько-американської гуманістики. Зрозуміло, що феномени, подібні до «постмодернізму», не виникають миттєво, а поступово формуються в надрах тієї чи іншої моделі гуманітарного знання.

Як відомо, пріоритет щодо формування «постмодернізму» належить французьким філософам, котрі, починаючи від робіт Поля-Мішеля Фуко (1926–1984), Жіля Дельоза (1925–1995), Жана-Франсуа Ліотара (1924–1998), Жака Дерріди (1930–2004), закладали в свідомість — спочатку французів, а потім і всіх інтелектуалів Європи, думку про необхідність масштабної ревізії європейських цінностей, які окреслились і посіли панівні позиції від часів революції 1848 року і повністю вичерпали себе упродовж наступного століття. Тож, з одного боку, слід чітко уявити обсяг зрушень, здійснених «постмодерністами» у свідомості європейців, а з другого — об'єктивно відтворити вкрай складну ситуацію, в яку потрапила

низка видатних європейських кінорежисерів. Життєво-творчий шлях П. Пазоліні, Ф. Шлендорф, Р.-В. Фассбіндер, Ф. Фелліні. К. Кесльовський, М. Антоніоні, Б. Бертолуччі частково зівпав з добою формування й утвердження «постмодернізму», і ці митці — на межі 70–80-х років — повинні були враховувати те, що вони опинилися у просторі нової історико-культурної парадигми.

Можна продовжити перелік імен режисерів, творчість яких припала на складний час переходу від кінематографа, що створювався в умовах «сповідування» сталих засад «класичного мистецтва» — динамічність сюжету фільму, система образів, зміст, форма, розмежування «позитивних» та «негативних» персонажів, музичний супровід, — до «постмодерністського» принципу «перенесення» дійсності на екран. Ідеться зовсім не про те, яку кількість талановитих митців можна виокремити, характеризуючи «перехідний» стан у логіці європейського культуротворення, а про поступове створення «інтелектуальної атмосфери», що почала виявлятися на межі 50–60-х років ХХ століття завдяки оприлюдненню досліджень М. Фуко «Психічна хвороба і особистість» (1954), «Історія божевілля в класичну епоху» (1960), «Слова і речі» (1966).

Як відомо, його наукові розвідки спочатку були предметом широких дискусій лише у професійному середовищі. Але пізніше — завдяки викладанню філософії, історії, психології, психоаналізу в елітних університетах Швеції, Німеччини, Польщі, США, трансформації філософських ідей у суміжні гуманітарні сфери, зокрема у морально-етичну проблематику політики та створення «персоналізованого» літературознавства на підґрунті нової інтерпретації творчості Г. Флобера, Ж. Батая, А. Роб-Гріє, атрибуція себе як «комуніста-ніцшеанця», зробили Фуко вкрай популярним, насамперед серед європейської студентської молоді та інтелектуалів-анархістів.

Паралельно з Фуко досить помітне місце в ієрархії постмодерністів зайняв Ж.-Ф. Ліотар — прибічник постструктуралізму, філософ, лінгвіст, соціолог та літературознавець, науково-педагогічна кар'єра котрого пов'язана з алжирським університетом, що функціонував на межі 40–50-х років у місті Константені. Водночас Ліотар активно займався політикою, вступивши в ліворади-

кальну організацію «Соціалізм або варварство» (1954), засновану в 1948 році. Ж.-Ф. Ліотар, так само як і Фуко, постійно спілкувався із студентською молоддю, працюючи в різних європейських університетах. Проте опанування його теоретичних концепцій потребувало вищого рівня підготовки, ніж ідеї Фуко, значна частина яких свідомо «експлуатувала» стимулюючу функцію поза-свідомого, сексуально-еротичні мотиви психоаналізу та сприяла перемозі «сексуальної революції», оскільки «свобода сексуальних стосунків» була однією з вимог «повстання» французьких студентів у травні 1968 року.

Культурологічні новації ліотарівських ідей стали відомі, по суті, у 1979 році, коли друком вийшли дві його наріжні праці — «Постмодерний стан» та «Лише ігри». Саме Ліотар увів у широкий ужиток поняття «наратив — наративізм», спровокувавши низку принципових змін у світоглядних орієнтаціях європейців. Так, було поставлено під сумнів правомочність «монометодології», на зміну якій прийшла «поліметодологія», що передбачала існування багатьох персоналій, котрі брали на себе роль носіїв «філософсько-ідеологічних авторитетів». За Ліотаром, в означений період було вкрай необхідно замінити «метанаративи» — еквівалент «монометодології» — «мікронаративами», тобто «поліметодологією» з безліччю «авторитетів», де особливу роль відіграли самі «автори постмодернізму».

Важливе місце серед перших французьких «постмодерністів» посів і Ж. Дерріда — філософ та літературознавець, що від часу опублікування свого дослідження «Філософська теорія літератури» (1967) активно працює і друкується. Об'єктом теоретичних дискусій стають такі визнані сьогоденні теоретичні напрацювання Дерріди, як «Поштова листівка» (1980) та «Від Сократа до Фрейда і далі...» (1993).

Сьогодні стає зрозумілим, що створене французькими філософами теоретичне підґрунтя «постмодернізму» збіглося із соціально-політичними суперечностями 60–70-х років, які «роз'їдали» не лише європейський, а й світовий простір: війна у В'єтнамі, молодіжні протести на європейському континенті, що закінчилися трагічними травневими подіями 1968 року на вулицях французь-

кої столиці, визнання існування специфічної «молодіжної культури» та спроби, в тому числі і Фуко, обґрунтувати засади нової моралі і нового мистецтва,

Досить точно визначення конкретних фактів щодо появи «постмодернізму» запропоновано у монографії Дж. Вейза «Часи постмодерну» (2002). Поділяючи позицію відомого американського архітектора та історика архітектури Чарльза Дженкса (1939–2019), він зазначає: «...15 липня 1972 р. о 15 год. 32 хв. закінчився вік модерну і почалася доба постмодерну» [31, с. 36]. Таке скрупульозне датування Вейз пов'язує з моментом висадження в повітря «житлового комплексу Pruitt-Igoe в Сент-Луїсі — вершини модерністської архітектури. Визнаний взірць високої технології, модерністської естетики і функціонального дизайну, цей проєкт був настільки безликим і гнітючим, ще й відкритим для злочинності й неможливим для патрулювання, що в ньому просто не можна було жити» [31, с. 36].

Коментуючи цю дещо метафоричну форму відтворення «переходу» однієї історико-культурної доби в іншу, Л. Левчук зауважує, що американські культурологи «...досить чітко розмежовують модернізм-світогляд, який “створює конструкції раціонально продумані, але такі, що в них неможливо жити”, і постмодернізм, який не буде щось нове на руїнах старого світу, а воліє висаджувати в повітря» [80, с. 429]. Слід наголосити на тому, що «перехід» «модерн — постмодерн» повністю проігнорував таку ланку культурологічного руху «традиція — спадкоємність — новаторство», як «спадкоємність», створивши, таким чином, досить складну ситуацію для мистецтва загалом і кінематографа зокрема.

Реконструючи історію становлення «постмодернізму», необхідно зосередити увагу ще на одному факті, а саме: проведення в грудні 1974 року розгорнутої дискусії на тему «Культура і поточний момент» на сторінках американського журналу «Commentary», під час якої, як підкреслює Левчук, «точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви “масової”, “антагоністичної”, “елітарної” та “авангардної”. Позицію захисту концепції “антагоністичної культури” як складової модернізму (Л. Тріллінг) було спростовано концепцією “естетич-

ного виміру культури» (Г. Маркузе), що, власне, підготувало по-стмодернізм» [80, с. 429].

В умовах завершення другого десятиліття ХХІ століття, коли «постмодернізм», по суті, «вичерпався», факт її початку фахівці пов'язують з 1974 роком, коли до французьких «постмодерністів» приєдналися американські науковці, намагаючись розпочати й підтримати діалог «постмодерністів», посилюючи значення «естетичного виміру культури».

Слід визнати, що серед представників української гуманістики, передусім філософів, естетиків, мистецтвознавців, окремі аспекти «постмодернізму» як дістали, так і виявили прагнення визначити його позитивні впливи на європейське мистецтво. Так чи інакше, філософський та естетико-мистецтвознавчий аспект «постмодернізму» присутній у дослідженнях Т. Гуменюк, Є. Дніпровської, А. Єрмоленка, І. Зубавіної, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Мусієнко, М. Погорілої, М. Поповича, О. Соболя, Г. Чміля.

Однак у позиціях окремих українських фахівців трапляються і такі визначення та пояснення «постмодернізму», що містять очевидні дискусійні моменти. Так, С. Безклубенко, пославшись на етимологію поняття «постмодернізм» — (від модернізм + пост (лат. *post* — після), підкреслює, що це «загальне означення *модерністських стилістичних течій* в літературі та мистецтві, які виникли наприкінці ХХ ст., в умовах загальної кризи комуністичної ідеології, напередодні і в час розпаду СРСР» [18, с. 348].

Така позиція викликає низку заперечень. Якщо «постмодернізм» — це лише «модерністські стилістичні течії», цілком слушним видається наступне запитання: чому вони не досліджуються самим модернізмом? Окрім цього, вкрай дивно, що, на думку українського науковця, вияви «постмодернізму» обмежуються літературою і мистецтвом, повністю ігноруючи такі «феномени», як «постмодерністська» філософія і естетика, що виконали роль теоретичного підґрунтя і літератури, і мистецтва «постмодерністського» спрямування.

У визначенні «постмодернізму», запропонованого С. Безклубенком — одним з двох авторів «Українського енциклопедичного кінословника» — досить своєрідно, на нашу думку, представлені

як «постмодерністська» література, так і мистецтво, які ненавчливо є «іронічною альтернативою мистецтву соціалістичного реалізму, що офіційно визнавалося єдиною гідною формою художньої творчості в країнах соціалістичного блоку (концептуалізм, хеппенінг, «стьоб», «соцарт», перформанс і т.п.)» [18, с. 348].

Імовірно, це твердження викликало б чимало питань у француза М. Уельбека чи японця Х. Муракамі — класиків «постмодерністської» літератури, якби вони прочитали подібне твердження і дізналися, що належать до «соціалістичного блоку». І, нарешті, останнє, на чому слід наголосити особливо: «постмодернізм» почав формуватися приблизно за чотири десятиліття до розвалу СРСР, зафіксувавши у 1974 році факт свого існування як «теоретичної структури», що мала своїх засновників, прибічників та більш-менш сталу концепцію, окремі аспекти якої «відпрацьовуються» і до сьогодні.

У більшості робіт, автори яких у другому десятилітті ХХІ століття аналізують історію «входження» постмодерністських ідей у європейський культурний простір 70–90-х років ХХ століття, особливого значення надають монографії Ліотара «Стан постмодерну» (1979), на сторінках якої теоретик послідовно розмежував «нарративне» та «наукове» знання, об'єднавши їх поняттям «прагматика». Воно, по суті, мало що пояснює в позиції Ліотара, оскільки відокремлення «нарративного» знання від «наукового» робить цілком доречним запитання: «А чи має “нарратив” ознаки науки?» Водночас Ліотар оперує поняттям «знання», долучаючи до нього поняття «звичай» і констатує, що «знання не зводиться до науки і навіть узагалі до пізнання» [89, с. 51–53].

Прискіплива увага до роботи «Стан постмодерну» обумовлена тим, що саме Ліотар, на думку Л. Левчук, одним з перших «застосував поняття “постмодерн” до філософських проблем», трансформувачи соціокультурний феномен у світоглядний. Така трансформація — цілком закономірно — спонукала до нових кроків на теоретичних теренах. До них слід віднести практику «гри з поняттями» та активізацію «дискусійності» як засобу оволодіння «матеріалом» чи «системою аргументів».

Спираючись на логіку розмірковувань Ліотара, одним із «проблемних полів» повинно виступати зіставлення «модернізм — по-

стмодернізм», яке, вважає Л. Левчук, з одного боку, показує, що «постмодернізм» є продовженням «модернізму», а з іншого — засвідчує факт відмежування «постмодернізму» від «модернізму»: «Аналізуючи постмодернізм, науковці послуговуються поняттям «постмодерністський зсув», в якому фіксується факт використання постмодернізмом теоретичних здобутків різних напрямів не-класичної філософії чи естетики...» [80, с. 430].

Через це в середині минулого століття розпочався процес заміни «монометодології» на «поліметодологію», що врешті-решт спричинив появу численних та різноманітних філософських дискурсів і «сама філософія, за слушним зауваженням Т. Гуменюк, ревізує не лише свій самообраз, понятійний апарат, свої категоріальні основи, а й сучасний статус, “вкидаючи”, таким чином, себе у період незвичайної творчості» [39, с. 15]. Зазначимо, що вжите Т. Гуменюк формулювання «період незвичайної творчості» варто сприймати досить обережно, оскільки поняття «незвичайне» може стосуватися як видатних творів, так і тих, що сповідають естетико-художній хаос.

По суті, та сама проблема має місце і в розмислах Дж. Вейза, котрий, на сторінках праці «Часи постмодерну», користуючись поняттям «незвичне», яке не суперечить поняттю «незвичайне», відносить до прикладів «незвичної творчості» ті твори, автори яких, по-перше, пропонують «власне розуміння життя», подекуди насаджуючи сумнівні суб'єктивістські моделі, а по-друге — «знищують межу між прекрасним і потворним», що деформує систему загальнолюдських естетико-художніх уявлень та цінностей.

Відстоюючи необхідність докорінних змін у теоретико-практичній сутності мистецтва, постмодерністи спробували обґрунтувати ті наріжні засади, спираючись на які відбудеться принципове оновлення як цілей та завдань мистецтва загалом, так і художнього твору зокрема: на зміну поняттю «мімезис» приходиться «симулякр» — «фантомне заміщення реальності, створення віртуального образу», в широкий теоретико-практичний ужиток вводяться поняття «шизоаналіз», «деконструкція», «міжтекстуальність», «полістилізм», а «колаж» та «цитування» виступають у ролі «пластичного мосту», що демонструє «присутність» зразків мисте-

цтва минулих десятиліть у новому естетико-художньому розвої. Так, підсумовуючи аналіз специфіки постмодерністської манери творчості, Г. Чміль зазначає, що «...асоціативні деталі, сконструйовані як колажі, містять силу-силенну анотацій, довідок, фрагментів цитат, коментарів до ненаписаного — разом створюють атмосферу захопливої гри уяви...» [154, с. 24].

У періодичних виданнях 60-х років почала апробуватися думка про близькість художньої орієнтації постмодерністів і творчих шукань європейських сюрреалістів. З часом з'ясується, що ця теза не позбавлена здорового глузду, хоча на поверхні виявиться одна з їх головних розбіжностей, а саме: ставлення до постаті «автор».

Як відомо, сюрреалісти послідовно наголошували на цінності власного творчого процесу, завжди фіксуючи чинник «авторства». Щодо постмодерністів, частина з них поділяла як ідею Ролана Барта (1915–1980) — семіотика, літературознавця, постструктураліста — про «смерть автора», так і засудження ним «спонтанності» чи «непередбаченості» творчого процесу. Натомість для сюрреалістів одним з наріжних постулатів їхньої естетики були саме «спонтанність» та «непередбачуваність» творчості, яка «наснажується» суперечливими процесами сфери позасвідомого психічного.

Від 70-х років упродовж трьох наступних десятиліть сукупність настанов, означених поняттям «постмодернізм», стає досить популярною, насамперед серед письменників різних країн. Спочатку сербською, а потім 30-ма мовами світу починають читати експериментальні романи Мілорада Павича (1929–2009): «Хазарський словник» (1984), «Пейзаж, написаний чаєм» (1988), «Внутрішній бік вітру» (1991), «Скринька для письмового приладдя» (1999), «Зоряна мантия» (2000). Літературознавці вважають, що манеру письма М. Павича слід, з одного боку, визначити як «нелінійну прозу», а з іншого — ввести запроваджені ним експерименти в літературний процес задля більш повного розкриття їх «змістово-формального» потенціалу. Наразі йдеться про таке:

1. Горизонтально-вертикальний запис твору, що змушує читача «працювати» з текстом за принципом кросворду, який стимулює пам'ять — потужний чинник інтелекту.

2. Уведення у формат книги чистих сторінок, які повинен заповнити читач, пропонуючи власне бачення розвитку сюжету.

3. Пропозиція Павича щодо вибору — серед кількох варіантів — найбільш адекватного, на думку читача, завершення твору.

4. Подальшого опрацювання потребує ідея письменника щодо такої літературної форми, як роман «клепсидра», що копіює принцип дії стародавнього «водяного годинника».

Оригінальну інтерпретацію естетико-мистецтвознавчого «трикутника» «постмодернізм — сюрреалізм — Павич» представлено в розвідці О. Оніщенко, яка зосереджує особливу увагу на «Скриньці для письмового приладдя» — принципово важливому у творчості письменника романі, що оприлюднений у переддень останнього десятиліття його життя і з'ясовує сенс, який в історії мистецтва вкладався в символ «скриньки»: «Детальна реконструкція будови скриньки, наведення її схеми є для М. Павича надзвичайно важливими, оскільки визначають композиційну структуру його роману, тим більше, що власником скриньки зрештою стає сам письменник, який, вочевидь, іде в напрямі, окресленому сюрреалістами» [107, с. 214]. Саме з вимогами сюрреалістичної естетики, з властивими їй мотивами і стимулами О. Оніщенко пов'язує певну відповідність експериментів Павича творчим пошукам видатного іспанського кінорежисера Л. Бунюеля, що з його стрічкою «Цей примарний об'єкт бажання» вона і порівнює роман сербського письменника «Скринька для письмового приладдя» [107].

Так, у фільмі Бунюеля образ однієї героїні створили дві актриси, а в романі Павича «обігрується» історія життя двох сестер. Приклади подібного збігу можна продовжити, оскільки Павич і в літературних творах, і в теоретичних розвідках свідомо зазначає «факт вторинності»: «що ... набуває статусу своєрідного художнього чи концептуального прийому, який дає змогу письменникові в такий спосіб виявити свою належність до певного естетико-художнього напрямку» [66, с. 215]. Цим «певним естетико-художнім напрямом» є постмодернізм, у контексті якого «цитовання» («вторинність») оцінюється як потужний стимулятор процесу створення «нового» мистецтва. У подальших розділах монографії ми

повернемося до розгляду естетико-художнього потенціалу «читування» і визначимо його вплив на розвиток кінематографічної «неокласики».

Присмак сюрреалістичної естетики простежується і у творах видатного японського письменника-постмодерніста Харуко Муракамі (рік нар. 1949), котрий упродовж 1978–1981 років заявив про себе романами — «Слухай пісню вітру», «Пінбол 1973», «Полювання на вівців», «Денс. Денс. Денс», які сформували «Тетралогію Щура», що стала для Х. Муракамі першою спробою написання суто постмодерністських творів. Сьогодні письменник, як відомо, працює в різних літературних жанрах і вражає своїх прихильників великою творчою продуктивністю.

Задля розширення свого уявлення про зовнішній світ Муракамі кілька років жив і працював у США та в низці європейських країн, вирішуючи вкрай важливе для себе завдання, а саме: подивитися на Японію, на її культуру, традиції та спосіб життя «зі сторони». У результаті з'являється один з кращих романів письменника «Кафка на пляжі» (2002), на сторінках якого «працює» як погляд «зі сторони», так і «з середини», послідовно застосовані такі чинники постмодерністської естетики, як «читування», «шизоаналіз», «подвійна інтерпретація», експерименти з часом, абсолютно вільне використання поняття «простір». Водночас «Кафка на пляжі» [96] це і спроба виробити «єдиний контекст» щодо культури «схід — захід». Принагідно зазначимо, що літературознавці достатньо високо оцінюють не лише концептуальну спрямованість цього роману, а і його, власне, літературно-професійні надбання. Це переконливо показав англієць Дж. Рубін у монографії «Харуко Муракамі і музика слів» (2004).

Коли ми наголошуємо на творчості європейських письменників, які одними з перших сприйняли теоретичну версію постмодернізму, то маємо на увазі, що подальше сприйняття іншими видами мистецтва, насамперед кінематографом, певних ідей постмодерністської естетики відбувалося як неоднозначно, так і з певним, так би мовити, морально-психологічним підтекстом. Зокрема, деякі письменники-постмодерністи — паралельно із написанням романів — опікувалися їх екранізацією.

Яскравим прикладом, що підтверджує цю тезу, є Мішель Уельбек (рік нар. 1956) — французький письменник, поет, есеїст, послідовний прихильник «постмодернізму», автор таких визнаних творів цього напрямку, як «Розширення простору боротьби» (1994), «Елементарні частинки» (1998), «Платформа» (2001), «Можливість острова» (2005), «Покірливість» (2015), «Залишитися живим» (2016). Практично все, що написав Уельбек, отримувало як високу оцінку критики, так і престижні літературні премії. Уже від роману «Розширення простору боротьби» запропоновані письменником ідеї ставали предметом активного обговорення в середовищі європейських інтелектуалів. Подібна ситуація цілком закономірна, адже, наприклад, герой роману «Платформа» відверто висловлює суть саме їх світосприймання: «До Заходу я не відчуваю ненависті, тільки величезну зневагу. Я знаю одне: такі як ми є, ми смердючі, адже наскрізь просякнуті егоїзмом, мазохізмом та смертю» [140, с. 285].

Покажемо їй те, що епіграфом до роману «Платформа» Уельбек обирає слова Бальзака: «Чим мерзотнішим є життя людини, тим міцніше вона до нього прив'язується; вона робить його формою протесту, щохвилинною смертю» [140, с. 5). Обравши такий епіграф, Уельбек чітко охарактеризував парадоксальність європейського інтелектуального простору: життєво-творчий шлях Бальзака і оприлюднення роману «Платформа» відділені один від одного у сто п'ятдесят років, а проблеми, якими опікуються «інтелектуали», помітно не змінилися, хоча «протестами» пройнятий увесь цей «часовий простір».

Отже, творчість Уельбека продовжує формувати літературу постмодерністської орієнтації, проте найвиразніше, на нашу думку, потенціал естетики постмодернізму він продемонстрував у романі «Можливість острова», сюжетна канва якого творчо розвиває започатковані ще сюрреалістами експерименти з часом.

М. Уельбек не оминув увагою і такий сюрреалістичний прийом, як «потік свідомості», елементи якого легко простежуються у більшості творів письменника. Однак свій завершений вигляд він знайшов у повісті «Лансороте» (2000), де на кількох сторінках, змінюючи одна одну, відтворені думки головного героя і щодо

Лансороте — «острова в центрі світу», і щодо якості туристичної програми, і щодо виверження вулкану в 1730 році, яке знищило навколишню красу, і щодо сексуально-еротичних уподобань інших туристів, що відвідують «центр світу», і щодо якості «опусів» «французьких поетів-герметиків», і щодо психічного стану будь-якої людини, яка кожного дня стикається з життєвими негараздами...» [139, с. 19–23].

Як відомо, «впоратися» з прийомом «потоків свідомості» досить складно, що яскраво доводили сюрреалісти упродовж 30–50-х років ХХ століття. Наразі Уельбек використовує цей прийом на високому професійному рівні, «вибудовуючи» певну логіку в алогічному стані психіки героя повісті. На нашу думку, у професійному аспекті Уельбек, з одного боку, повністю виправдовує звання «культового письменника», а з другого — у власній творчості постійно виявляє прихований потенціал сюрреалістичних експериментів.

Як ми вже зазначали, деякі письменники-постмодерністи зацікавлено ставляться до кінематографа, не заперечуючи «перенесення» своїх літературних творів на екран. Найбільш послідовним прихильником такої тенденції є М. Уельбек, кілька романів котрого екранізовано у 1999–2016 роках, а есе «Залишитися живим» зазнало інтерпретацій і в художньому, і документальному кіно. Цілком закономірно, що режисером екранізації «Можливість острова» виступив сам Уельбек. І хоча стрічку прохолодно зустріли французькі кінокритики, сам факт її появи на екранах країни у 2008 році засвідчив, що європейське мистецтво оволоділо досить специфічним досвідом:

1. Одна й та сама творча персоналія — Мішель Уельбек — виступила автором і літературної, і кінематографічної моделі «постмодернізму».

2. Інтерпретація одного сюжету в двох різних видах мистецтва уможливила з'ясувати специфіку вияву естетико-художніх засобів виразності на рівні «роман — фільм». При цьому очевидним виявився цілком закономірний факт, що Уельбек-письменник значно виразніше й переконливіше Уельбека-кінорежисера.

3. Оскільки «суто» «постмодерністська література» передувала «постмодерністському кінематографу», кінорежисери мали

змогу долучитися до тих художніх прийомів, які використовували письменники, і зробити їх певну «ревізію».

Навіть у нашій — украй стислій — реконструкції процесу «входження» постмодернізму в європейський культурний простір чітко простежується активність та наполегливість, з якою постмодернізм деформував і поступово змінював уявлення не лише інтелектуалів, а й більш широкої читацько-глядацької аудиторії, утверджуючи нові цінності, нові критерії оцінки творів мистецтва, нові ідеали або їх повну відсутність. Позиції класичного мистецтва, враховуючи і його кінематографічну модель, у другій половині XX століття зазнали настільки потужного удару, що дало підстави вважати постмодернізм «конфліктно-руйнівним феноменом».

У даному контексті необхідно проаналізувати і певним чином осмислити творчу позицію тих кінорежисерів, які в 70-х роках XX століття вже були активно задіяні у процес творчості, зняли низку стрічок, що забезпечило їм високе місце в ієрархії професіоналів. Саме цих режисерів, які працювали в різних європейських країнах, ми мали на увазі, коли зазначили, що для багатьох митців «постмодернізм» виявився стимулятором складного морально-психологічного зламу і в їхньому творчому русі, і в самооцінці, і в оцінюванні з боку глядачів та критики. Ми далекі від думки, що всі режисери, про котрих йдеться, читали праці постмодерністів чи чітко уявляли ту символічну межу, яка відокремлювала «колишній світ» від «світу постмодернізму». Перетнувши означену «межу», режисерам треба було визнати навколишню дійсність таким об'єктом, відтворення якого спирається на нові художні виміри. Ті з них, хто не хотів змінюватися, часто-густо стикалися з уїдливою оцінкою, а саме: «Так кіно вже не знімають!».

Слід констатувати, що сама атмосфера в естетико-художньому просторі, до якого належали кіномитці, — розгляд їхньої творчості передбачається в цьому підрозділі — змінювалася на очах. Припустити, що вони цього не бачили і не розуміли, було б або наївністю, або свідомою тенденційністю. Показовою, на нашу думку, є позиція Ліотара, котрий у статті «Відповідь на запитання: що таке постмодернізм?» наголошував на праві художника чи письменника працювати «без правил», встановлюючи натомість

«власні правила» для того, що тільки планується створити.

Аж ніяк не претендуючи на всеосяжність у наведенні імен кінодіячів, тих, хто потрапив у цю «межову ситуацію», зосередимо увагу на творчій долі окремих з них, що, на нашу думку, дасть можливість аргументувати ті теоретичні тези, які видаються найбільш принциповими. Серед низки загальновідомих персоналій виокремимо насамперед П'єро Паоло Пазоліні (1922 — вбитий 2 листопада 1975) — видатного італійського режисера, сценариста, поета, громадського діяча, який розпочав творчу діяльність як поет, отримавши престижні премії за перші збірки віршів. Пізніше Пазоліні стає доволі авторитетним сценаристом, працюючи певний час з відомими італійськими режисерами, зокрема бере активну участь у створенні низки фільмів Ф. Фелліні.

У 1961 році П.-П. Пазоліні, вже як режисер, знімає свій перший фільм «Аккатоне», що його естетико-художні виміри продовжують традиції італійського неореалістичного кінематографа. У 60-х роках він, з одного боку, свідомо «рухається за неореалізмом», передусім у блискучому фільмі «Мама Рома» (1962), а з другого — поступово змінює свою кіноестетику, створюючи «Євангеліє від Матфея» (1964) — без перебільшення великий зразок «перенесення» біблійних сюжетів у простір екрана — та «Свинарник» (1969) — фільм, що виявив пошукові тенденції у творчості Пазоліні-режисера. Між цими двома картинами були зняті «Цар Едіп» (1967) та «Теорема» (1968), що окрім професіоналізму та неординарності продемонстрували широту тематичного та експериментального спектра в творчості режисера.

Естетико-художня еклектичність — коливання між «неореалізмом», виражальними засобами фільмів Ж.-Л. Годара, елементами постмодерністського стилю — та філософсько-етична різноплановість поглядів Пазоліні, який захоплювався марксизмом та фрейдизмом, демонстрував підвищену, а часто-густо провокативну увагу до сексуально-еротичних збочень людини, обумовили складність кінознавчого аналізу його творчої спадщини. Це показовим чином продемонстрували ґрунтовне дослідження італійського кінознавця Е. Січіліано [126] і низка робіт російських фахівців, зокрема — монографія Н. Циркун [151].

Українське кінознавство досить побіжно торкалося проблем творчості Пазоліні, і навіть коли вона ставала предметом дослідження, аналізувався лише певний зріз його естетико-художньої позиції. Так, Л. Прокопенко наголошує на «культі тілесності», що є специфічною ознакою фільмів Пазоліні, і зазначає: «...Пазоліні робив спроби протистояти як надмірній політизації та утилітаризму лівих партій, так і нереальності масової культури. Створити фільми, де можна віднайти втрачене природне відчуття тіла» [117, с. 77].

До фільмів такого ґатунку науковець відносить пазолінівську трилогію — «Декамерон», «Кентерберійські оповіді», «Квітка тисячі й однієї ночі», зняту режисером упродовж 1971–1974 років. Однак феномен «тілесність» присутній і в інших стрічках Пазоліні, що пояснює зацікавленість Е. Січіліано саме цим аспектом творчості режисера, який італійський учений розробляє в розділах «Тіло в боротьбі» [126, с. 515–517] та «Страх себе самого» [126, с. 518–526] на сторінках монографії «Життя Пазоліні».

Спростовуючи думку А. Цоррадіні щодо порнографічності пазолінівських «Кентерберійських оповідей», Л. Прокопенко намагається, по суті, виправдати режисера його причетністю до «фізіологічного реалізму» і бажанням створювати фільми саме в русі такого відтворення дійсності, «маючи на меті ще й втечу від ірреальної банальності телевізійних сюжетів» [117, с. 79]. Принагідно зазначимо, що визначення «фізіологічний реалізм», яким оперує Л. Прокопенко, стимулює поміркувати щодо можливості оперування терміном «фізіологічний натуралізм» у процесі аналізу певних картин Пазоліні.

На нашу думку, дещо дискусійною є теза, сформульована Л. Прокопенко, щодо концептуалізації матеріалу «Трилогії», яку, на її думку, стимульовано неприйняттям «ірреальної банальності телевізійних сюжетів». Натомість, вочевидь, перспективною є позиція кінознавця стосовно поняття «насолода», оскільки «руйнування та збочення насолоди призводить до колапсу особистої гармонії людини...» [117, с. 82].

Поняття «насолода», яке є складовою більш об'ємного поняття «гедонізм», стає дотичним до «фізіологічного реалізму», що відкриває можливість увести в аналіз творчості Пазоліні потужний

теоретичний «блок», який міг би переконливіше аргументувати дійсно суперечливе тяжіння режисера до «пояснення того, що пояснити вкрай важко», а саме: свідоме культивування в різних фільмах садо-мазохістської психології, провокаційну еkleктику політичних ідей, дещо штучно підкреслену біографічність, гранично суперечливу в морально-психологічному аспекті поведінку окремих персонажів.

Починаючи від фільму «Аккатоне», суб'єктивність художнього мислення Пазоліні стимулюється біографічністю, що «проглядається» в розгортанні його сюжетних ліній. Це особистісний кінематограф, певну насиченість якого визначено перехідною епохою в розвитку європейської культури 60–80-х років ХХ століття.

Цю тенденцію підтверджує не тільки творча доля італійця Пазоліні, а й процеси, що відбувалися, наприклад, у кінематографі Німеччини. Як відомо, важливим етапом в освоєнні європейського культурного простору виявилось «нове німецьке кіно» — рух, що виокремився в результаті складних, суперечливих і неоднозначних процесів, які мали місце в культурі цієї країни на межі кінця 50 — початку 70-х років.

Необхідність принципового оновлення різних сфер німецького культуротворення відчували практично всі представники творчих еліт. Що ж стосується кінематографічних інновацій, естетико-художній простір цього періоду формувався такими представниками «нового німецького кіно», як Олександр Ключе, Вернер Херцог, Фолькер Шлендорф, Маргарет фон Тротта, Райнер Вернер Фасбіндер, Вім Вендерс. Кожний з них зробив свій внесок у європейський культурний процес і має, отже, усі підстави задля персоналізованого розгляду. Водночас, на нашу думку, особливу увагу слід зосередити передусім на персоналіях Ф. Шлендорфа та Р.-В. Фасбіндера, стрічки котрих не тільки, так би мовити, відверто німецькі, а й такі, що відповідають запитам конкретного часу.

Слід визнати, що один з перших помітних поштовхів німецький кінематограф означених двох десятиліть відчув від Фолькера Шлендорфа (р. нар.1939), котрий долучився до кінематографічної освіти на французьких теренах, кілька років пропрацювавши з такими відомими режисерами, як Л. Малль «Зізі в метро»

(1960), «Віва, Марія!» (1965) та Ж.-П. Мельвіль «Леон Морен, священник» (1961).

Серед перших стрічок Ф. Шлендорфа, знятих самостійно, слід особливо виокремити картину «Вбивство випадкове та вбивство навмисне» (1967). Фільм «побудовано» на детективному підґрунті, що потребує хоча б стислої реконструкції: двадцятилітня Анна вбиває свого коханця, випадково знаходить двох молодиків, котрі погоджуються допомогти їй позбутися трупа і досить успішно це здійснюють. Настільки легке вирішення проблеми «зносить їм голову», і, повертаючись, вони граючи збивають на шосе машину, влаштовують в селищі пожежу [76, с. 117]. Доцільно підкреслити, що саме цей фільм, знятий представником руху «нове німецьке кіно», посилив увагу європейських кінематографістів до феномена «гри» та його модифікацій: «грати», «я граю», «ми граємо», «загратися».

Своєрідна еквілібристика з поняттям «гра» призвела до його трансформації у світ дорослих людей, по-перше — як специфічний зв'язок «дитинство — зрілість», а по-друге, до відтворення «гри» як несподіваної «рушійної сили» у певних соціально-політичних та ідеологічних процесах. Поступове утвердження в європейському культурному просторі позицій постмодерністської естетики закріпило, як відомо, художнє значення феномена «гра». Принагідно нагадаємо, що «гру» як естетико-художній подразник інтелектуали Європи перейняли від француза Жана Ренуара (1894–1979) з його фільмом «Правила гри» (1939) до часу оприлюднення «Гри у бісер» (1943) — славетного роману швейцарсько-німецького письменника Германа Гессе (1877–1962).

Ставлення кінокритиків до фільму Ф. Шлендорфа «Вбивство випадкове та вбивство навмисне» було неоднозначним. Так, усі визнавали, що звернення режисера до психології молодого покоління німців цілком правомірне, враховуючи, що сюжет стрічки відображає реальну історію, яка мала місце в Мюнхені. Визнавали також, що Шлендорфу вдалося показати на екрані молодих людей, котрі «живуть однією миттю, без минулого й майбутнього, без совісті та надій, позбавлені найелементарніших людських почуттів: скорботи, сорому, відчаю, співпереживання. Вони грають в життя, тому що саме життя є для них лише грою» [76, с. 117].

На нашу думку, саме від стрічки «Вбивство випадкове та вбивство навмисне» творчість Шлендорфа набуває послідовного етико-психологічного забарвлення, що згодом виявиться однією з наріжних ознак «нового німецького кіно». У цей самий час у контексті кінознавчого простору ФРН активізуються дискусійні процеси, оскільки сюжетні лінії фільмів Ф. Шлендорфа, а — пізніше — і Р.-В. Фассбіндера не дають підстав щодо однозначних висновків, залишаючи чіткі моральнісні оцінки на розсуд глядачів. Така ситуація — у часовій дистанції — видається цілком очевидною і, ймовірно, єдиною можливою, враховуючи подальші творчі інтереси Шлендорфа. Зробити такий висновок нас спонукає стрічка «Зганьблена честь Катарини Блюм» (1975), знята за однойменним оповіданням Г. Бюлля.

«Зганьблена честь Катарини Блюм», як і інші фільми режисера, «будується» на детективній історії: випадкове знайомство з анархістом, за яким стежить поліція, перетворює звичайну хатню працівницю на співучасницю політичного авантюриста. Життя Катарини починають «вивчати» і поліцейські, і журналісти, а це призводить до смерті її матері, яка в міській лікарні доживає останні дні. Журналіст, манера роботи якого і спровокувала смерть старої жінки, публікує статтю під назвою «Перша жертва нареченої анархіста». Переслідування дівчини, яку впізнають на вулиці, якій телефонують додому і надсилають образливі листи, стає дедалі настирливим і, як зауважує Г. Краснова, «...міф перестав бути породженням брутальної фантазії журналіста, він став самою реальністю, підім'явши під себе долю конкретної людини» [76, с. 122]. Катарина вбиває журналіста, помстившись йому і за смерть матері, і за власну зганьблену честь.

Так, завдяки фільму Ф. Шлендорфа в «новому німецькому кіно» було заявлено вкрай складну тему «жертва — кат», що майже паралельно з морально-психологічними шуканнями режисера — роком раніше — отримала обриси довершеності в культовій італійській стрічці «Нічний порт'є» (1974), знятому Ліліаною Кавані (р. нар. 1933).

Тему «жертва — кат», незалежно один від одного, режисери розкривають на прикладі поведінки жінки, наголошуючи на

об'єктивних причинах, які спонукають «жертву» виконати функцію «ката». При цьому Шлендорф підкреслює, так би мовити, звичаєвість Катарини, котра, представляючи нижчі верстви німецького суспільства, відстоює власну честь та гідність, а її вчинок начебто стверджує загальнолюдськість моральних цінностей, які — за певних обставин — діють без огляду на рівень освіти, культури чи соціального статусу.

Феномен «загальнолюдськості» від середини 70-х років XX століття починає дедалі виразніше заявляти про себе не лише в кінематографі, а й загалом в європейській культурі. «Загальнолюдськість» та інші чинники, на яких ми вже наголосили, виступають однією з наріжних вимог «постмодерністського» мистецтва.

Своєрідною вершиною у творчості Шлендорфа кінознавці вважають стрічку «Жерстяний барабан» (1979), у якій підхід режисера до історичної проблематики виявився доволі провокативним. Фільм «Жерстяний барабан» доцільно віднести до «постмодерністського» кіно, а це — як не дивно — не зовсім влаштовувало режисера, котрий вважав, що «в матеріал проникло занадто багато ребусів, символів і загадок, що в ньому недостатньо конкретики, того, що він так любить у кіно — природності та правди» [76, с. 126].

«Жерстяний барабан» — екранізація однойменного роману Гюнтера Вільгельма Грасса (1927–2015) — видатного німецького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури (1999), котрий входив до спільноти німецькомовних письменників «Група 47», що існувала упродовж 1947–1967 років. Як відомо, «Групу 47» створив Ханс Вернер Ріхтер (1908–1993), об'єднавши європейських німецькомовних літераторів. Представники цього угруповання — його склад мав дещо строкатий характер — намагалися осмислити як причини перемоги фашистської ідеології в Німеччині, так і наслідки поразки країни у Другій світовій війні. Особливої ваги в означеному контексті набували морально-психологічні аспекти позиції німецької творчої інтелігенції у трагічні роки панування фашизму.

Роман Г.-В. Грасса належить до тих творів, що їх інтерпретують літературознавці неоднозначно, а швидше, зараховують до моделі «відкритої інтерпретації». Щодо Шлендорфа, він не йде шля-

хом літературознавців, які зазвичай розглядали головного героя — карлика Оскара Матцерата — чи як кретина, чи як мудреця, чи як революціонера, чи як представника «інфантильного нацизму». На думку режисера, яку він оприлюднив на сторінках журналу «Film Quarterly» (Spring, 1981), Оскар — це «пророк епохи», що розпочалася після 1968 року: «...впертий протест співіснував у ньому з повною відмовою бачити реальні перспективи щодо зміни дійсності».

Аналізуючи фільм Шлендорфа взагалі і його головного героя зокрема, Г. Краснова відзначала: «Жодний найдетальніший переказ не може відтворити примхливий світ “Жерстяного барабана”, побачений очима карлика — людини, котра принципово заперечує світ нормальних людей. Саме тому, що маленький Оскар любив сидіти під столами, трибунами і за шафами, він бачив світ інакше, аніж люди нормального зросту, до того ж бачив їх в іншому світлі» [76, с. 127].

Певний час фільм «Жерстяний барабан» вважався найвиразнішою ознакою «нового німецького кіно» і дав змогу більш-менш переконливо систематизувати складові елементи цього кінематографічного явища. Якби творчість Шлендорфа була предметом ґрунтовного самостійного аналізу і досліджувалася цілісно, — поза нашою увагою залишилися його стрічки «Молодий Тьорлес» (1966), «Ваал» (1969), «Мораль Рут Хальбфасс» (1971), «Постріл з милосердя» (1976), — безсумнівно, слід було артикулювати, що режисер сміливо експериментував не лише з явищем «гри», не лише з осмисленням антиномії «жертва — кат», не лише відстоював загальнолюдські цінності, а й прагнув опанувати феномен «ракурсу», завдяки якому в європейський кінематограф увійшла практика метафоричної типологізації людей — «нормальних» та «карликів», коли кожний «тип» має свій «ракурс» погляду на довкілля.

На нашу думку, помітні результати творчості Шлендорфа простежуються і у виявленні потенціалу «інтерпретації», що актуалізує виокремлення кількох чинників:

1. Переважна більшість стрічок режисера — це екранізація творів як німецьких, так і інших європейських письменників, зокрема М. Пруста, Б. Брехта, Г. Бьолля, Р. Музіля, Г. Грасса, М. Юрсенара, Н. Борна, Г. фон Кляйста.

2. Шлендорф безпосередньо не реконструював текст твору, а дозволяв собі творчу імпровізацію в процесі «перенесення» літературного тексту на екран, що сприяло «вибудові» кількох своєрідних ланцюжків: екранізація ставала інтерпретацією, а далі — авторська «інтерпретація-імпровізація» додавала нових відтінків літературній першооснові.

3. Елементи «інтерпретаційного прочитання» художніх образів дозволяли собі і актори, адже у фільмах Ф. Шлендорфа знімалися Аніта Палленберг, Маргарета фон Тротта, Ханна Шигула, Пола Кінські, Райнер Вернер Фассбіндер, Вернер Енке, Девід Уорнер, переважна більшість котрих зайняла високе місце в ієрархії діячів європейського кіно.

Принципову авторську модель «нового німецького кіно» представлено в творчості Райнера Вернера Фассбіндера (1946–1982) — режисера театру і кіно, сценариста, актора, котрий виявився чи не найпотужнішою постаттю в німецькій культурі 70–80-х років. Оцінюючи кінематографічну складову творчої спадщини режисера, фахівці мають усі підстави стверджувати, що «багато чого у своєму житті Фассбіндер збагнув суто емпіричним шляхом. У нього не було наставників, не було вчителів, він до всього доходив власним розумом», що не завадило цій надзвичайно обдарованій людині «створити власну, суто індивідуальну систему естетичного відображення реальності» [70, с. 159–160].

Свою творчу кар'єру Р.-В. Фассбіндер розпочав як театральний режисер, створивши наприкінці 60-х років ХХ століття «Антитеатр» — нову театральну комуну, члени якої працювали над досить широким репертуаром, що, на їхню думку, відповідав запитам представників різних соціальних груп. З перших кроків своєї діяльності «Антитеатр», вочевидь, мав глядацький успіх, гастролював Німеччиною, політично орієнтувався на молодіжне крило німецького суспільства.

Кінець 60-х років, як відомо, позначений активними студентськими протестами не лише в Німеччині, а й в інших європейських країнах, що зрештою зумовило революційну ситуацію на французьких теренах. Курт Рааб — автор оригінальних спостережень щодо життя та творчості режисера — на сторінках «Suddeutsche

Zeitung» (19 Juni, 1982) відзначав, що його пошуки на театральному кону «були передтечею більш пізнього кінематографічного Фассбіндера», кар'єра котрого як кінорежисера розвивалася досить стрімко, передусім завдяки його енергії й надзвичайній працездатності: між 1969 та 1972 роками режисер зняв 11 фільмів.

За словами самого Фассбіндера, він був прихильником «простого мистецтва», трактуючи при цьому поняття «просте» як «правдиве». Спираючись на саме таке розуміння наріжного завдання кінематографа, він зняв стрічки «Продавець чотирьох пір року» (1972), «Вісім годин — не день» (1972), «Страх з'їдає душу» (1973), де спробував поєднати два класичні кіножанри: мелодраму та детектив. На думку багатьох кінознавців, картини «Продавець чотирьох пір року» та «Страх з'їдає душу» слід оцінити як кращі з усього, що досить хаотично знімав Фассбіндер на початку своєї кінокар'єри.

Від 1975 року стало очевидним, що у своїх наступних фільмах режисер займається самоцитуванням, намагаючись дешифрувати конфлікти, вчинки чи ситуації, які виникають на загальному морально-психологічному підґрунті, породжуючи почуття самотності, сорому, відчаю, безнадії. На нашу думку, до показових прикладів самоцитування митця доцільно віднести такі його стрічки, як «Марта» (1973), «Страх перед страхом» (1975), «Я хочу тільки, щоб мене любили» (1975).

Кризові процеси, які відчував Фассбіндер, спонукають його повернутися до театрального мистецтва і зайняти посаду директора франкфуртського театру «Театр ам турм». На цій сцені він ставить три вистави, що привернули увагу як глядачів, так і критиків: «Жерміналь» (екранізація роману Е. Золя), «Фрьокен Юлия» (А. Стринберга), «Дядя Ваня» (А. Чехова), однак «постійні фінансові негаразди і конфлікти з трупою змусили його відмовитися від цієї почесної посади» [76, с. 151].

В означений період психологічний стан Фассбіндера можна оцінити як близький до депресивного, а його наркотична залежність набуває драматичного характеру. Відродитися, за висловом самого режисера, допомогли фільми його колег — представників «нового німецького кіно», в яких наріжною виступала політична

тематика. На сторінках «Frankfurter Rundschau» (2 Dez, 1978) він зізнався, що «успіх цих фільмів у глядача (йдеться про стрічки «Зганьблена честь Катарини Блюм» та «Друге пробудження Крісти Клагес» — *Т.К.*) побудив мене поставити в центр моїх робіт конкретні політичні питання. Різний художній потенціал цих стрічок наочно показав, що в політичній темі є шанс привернути публіку». У процитованих розмислах Фассбіндера особливу увагу привертають два зауваження, а саме: фіксація «різного художнього потенціалу» фільмів політичної орієнтації та наголос на значенні інтересів глядацької аудиторії, до якої звернені стрічки такої тематичної спрямованості.

Важливо наголосити на тому, що у висловлюваннях режисера відобразилася загальна позиція представників «нового німецького кіно», які, з одного боку, досить об'єктивно оцінювали власні фільми, а з іншого, не страждаючи «комплексом елітарності», працювали для глядача і цінували його позитивне ставлення до своєї творчості.

В останній період — через передозування кокаїном життя тридцятишестирічного Фассбіндера обірвалося у 1982 році — він зняв низку фільмів, естетико-художній рівень яких дав змогу режисерові долучитися до найвищих щаблів у логіці розвитку «нового німецького кіно». На нашу думку, до кращих стрічок останнього періоду його творчості слід віднести «Трете покоління» (1979), де Фассбіндер виступив сценаристом, режисером та оператором, «Лілі Марлен» (1980) та «Смуток Вероніки Фосс» (1982). Серед них тільки фільм «Трете покоління» має певний політичний «присмак», розповідаючи про боротьбу з терористами. Проте ця «боротьба» не має нічого спільного з виконанням «соціального замовлення» у розробці політичної тематики, яке сам для себе сформулював Фассбіндер у наведених нами розмислах 1978 року. Драматичний матеріал щодо права вирішувати політичні конфлікти шляхом терористичних актів, по суті, режисер перетворив на ексцентричну комедію, оскільки, за його словами, не хотів надавати терористам ореолу мучеництва та героїзму. Високий професіоналізм «Третього покоління» оцінили і критики, і глядачі, хоча сумніви щодо жанру фільму збереглися і в тих, і в других.

Два інші фільми, які ми виокремили особливо, пов'язані, так би мовити, із світом жінок, які опинилися у неординарних життєвих ситуаціях. Так, підґрунтям фільму «Лілі Марлен» стали мемуари німецької співачки Лали Андерсон, яка ще до початку Другої світової війни записала на платівку невибагливу, легковажну пісеньку «Лілі Марлен». Подальша доля і співачки, і самої пісні склалися досить драматично: після військових поразок задля посилення «духу» німецьких солдат найпопулярнішою «окопною мелодією» стає «Лілі Марлен», а ідеологи нацизму намагаються зробити з Лали Андерсон «зірку» третього рейху, маніпулюючи, таким чином, і співачкою, і її слухачами. Ця пісня стала своєрідним натяком Фассбіндера на долю угорки Маріки Рьокк (1913–2004), яка тривалий час жила і працювала у фашистській Німеччині, виконуючи своєю творчістю соціальне замовлення для нацизму.

Цей — один з останніх фільмів Фассбіндера — був строкатий щодо порушених у ньому проблем, хоча вони, безсумнівно, вагомі: доля німецьких солдатів, що програють війну; завдання мистецтва в суперечливих соціально-ідеологічних конфліктах навіть, коли його «зразки» — це низький рівень «масової культури». Спроба режисера відповісти на окреслене коло проблем не задовольнила, передусім, критиків, хоча мелодраматична сюжетна канва виявилася цікавою для європейського глядацького загалу.

Через два роки після «Лілі Марлен» на екрани виходить фільм «Туга Вероніки Фосс», сюжет якого значною мірою є суголосним долі самого режисера. Імовірно, є різні версії про те, чому Фассбіндер вважав за необхідне на порозі фіналу власного творчого життя розповісти про фізичні й моральні страждання наркоманки Вероніки Фосс. Як відомо, прототипом героїні фассбіндерівського фільму стала відома німецька актриса театру та кіно Сібілла Шльонц (1909–1955), яка упродовж двох десятиліть активно знімалася, зігравши головні ролі у стрічках «Ідеальний чоловік» (1935), «Жінка без минулого» (1939), «Страдіварі» (1942), «Скарби» (1950). Життєво-творчий шлях С. Шльонц був зруйнований наркотичною залежністю, що врешті-решт призвело її до самогубства. Саме ці біографічні факти з життя відомої актри-

си Фассбіндер і відтворив у своїй стрічці. Аналізуючи означений фільм у перспективі часу, слід наголосити, що «Туга Вероніки Фосс» є своєрідною сповіддю видатного режисера, котрий трагічно повторив шлях Сібіллі Шльонц. Фассбіндер, вочевидь, розумів власну приреченість, відчував «деградуючу силу» кокаїну і, втілюючи на екрані образ Вероніки Фосс, здійснив своєрідний самоаналіз, спрогнозувавши фінал свого життя.

Ми цілком свідомо оминули увагою персоналію Вернера Херцога (р. нар. 1942) — відомого режисера, сценариста, актора, автора низки досліджень з широкого кола мистецтвознавчих проблем, оскільки розглядали його творчий шлях у нашій монографії «Кінематограф у контексті культурного простору XX століття» [71, с. 95–101]. Та ще раз наголосимо на тому, що саме чинник «проекція часу» спонукає аналізувати творчість цього режисера в логіці розвитку експресіоністичної кіноестетики, що підтверджують і його останні стрічки: «Мій син, мій син, що ти наробив» (2010), «Королева пустелі» (2015), «Сіль і полум'я» (2016).

Окрім означеного, незмінною залишилася ситуація і на теренах німецького кінознавства, представники якого «зараховували» В. Херцога до спільноти «нового німецького кіно», хоча сам режисер вважає себе самостійною, незалежною від будь-яких угруповань, «персоналією» європейського кінематографа.

Тож у цьому підрозділі ми прагнули окреслити той специфічний «перехідний стан», коли частина європейських кіномитців, творчий шлях яких на початку формувався в умовах «класичного» періоду розвитку кінематографа, пізніше — «отримавши» статус класиків, були змушені визначитися як стосовно естетико-художніх вимог «постмодернізму», так і доцільності знімати «постмодерністські» стрічки, зважаючи, що «постмодернізм» для багатьох митців виявився «конфліктно-руйнівним» феноменом. Життєво-творчі долі цих діячів кіно склалися, як відомо, по-різному: частина з них у 70–80-х роках XX століття пішла з життя, інші — змінили знімальні майданчики на аудиторії вишів, намагаючись освоїти професію викладачів. Деяка інша ситуація склалася з тими видатними режисерами, котрі після 80-х років продовжували знімати, намагаючись враховувати нові естетико-художні реалії.

3.3. «Постмодерністський кінематограф» чи фільми доби постмодернізму?

Досліджувати творчість митців «перехідного стану» вкрай важко, адже, задля об'єктивної оцінки доводиться «розривати» цілісний творчий процес. Європейські культуротворчі тенденції 80–90-х років ХХ — початку ХХІ століть були вкрай насиченими і суперечливими, а це спонукає відійти від традиційного підходу висвітлення послідовності у становленні й розвитку життєво-творчої ситуації того чи іншого митця. Через це, зберігаючи загальні хронологічні обриси, ми спробуємо аргументувати належність кінотворів чи до «постмодерністського» кінематографа, чи до категорії «фільмів, знятих у добу постмодернізму». Водночас у період, який ми розглядаємо, по суті, остаточно руйнувалися теоретико-практичні засади класики і з'явилися перші паростки кінематографічної «неокласики», поступове утвердження якої відбувається вже два десятиліття поспіль.

Серед видатних представників європейського кінематографа, хто активно працював в умовах «перехідного стану», слід назвати Федеріко Фелліні (1920–1993). Смерть перервала експерименти останнього етапу його творчості, що позначена як «постмодерністськими» стрічками, так і фільмами, знятими в добу «постмодернізму». Ф. Фелліні, як відомо, входить до когорти найтитолованіших європейських кінорежисерів другої половини ХХ століття і є тим митцем, стрічки котрого завжди були в полі зору як тодішніх, так і сучасних кінознавців. Враховуючи це, ми звернемося до його творчості в контексті тих теоретичних проблем, які є предметом нашого дослідження.

Творче життя видатного режисера вклалося у півстолітній термін: від написання гумористичних радіо-скетчів, участі у створенні сценаріїв «на замовлення» до перших, по суті, учнівських спроб «знімати кіно» зразка «Білого шейха». Як видатний режисер Ф. Фелліні «розпочався» від фільму «Дорога» (1954) і одразу ж абонував собі місце серед кінокласиків.

«Дорога» дістала близько 50 нагород, ставши предметом усебічного аналізу з боку фахівців, котрі подекуди займали проти-

лежні позиції у визначенні та оцінці естетико-художньої вартості цієї картини. Певні розбіжності щодо її інтерпретації тривають уже майже 70 років. Стрічку кваліфікували і як реалізм, і як нео-реалізм, і як «жорсткий» реалізм, і як символ-притчу, і як пропаганду релігійних моральних цінностей. Зрештою, позиції усіх, хто здійснював аналіз фільму, сходилися в наступному:

1. Оцінка професіоналізму Фелліні була одностайно високою, і при цьому підкреслювалося, що режисер, демонструючи власний художній смак, не оминав досвіду своїх попередників щодо культуротворчого потенціалу зображальних засобів відтворення дійсності.

2. Успіх стрічки значною мірою обумовлений безпомилковим вибором акторів — Джульетти Мазіні (1921–1994) — видатної італійської актриси, яка згодом зіграла головні ролі у таких картинах Фелліні, як «Ночі Кабірії» (1957), «Джульетта і духи» (1965), «Джінджер і Фред» (1986) — та Ентоні Куїна (1915 — 2001) — американського актора мексиканського походження, письменника та художника.

Після карколомного успіху «Дороги» Фелліні знімає «Ночі Кабірії». Ця картина стає другою — за значущістю — як у творчій спадщині режисера, так і у «просуванні» в європейський культурний простір традицій класичного кінематографа, в контексті якого наявна потужна морально-психологічна складова. Водночас у цьому фільмі Фелліні досить упевнено оперує засобами як реалістичної, так і неореалістичної стилістики, не оминаючи — що характерно саме для італійського кінематографа — «залучення» глядача у простір гострих емоційних переживань, пов'язаних із сприйманням трагікомічного.

Наступні картини режисера мають творчо-пошуковий характер і потребують — хоча б і дещо умовної — типологізації. Так, «8 з ½» (1963), «Рим Фелліні» (1972), «Амаркорд» (1973), «Інтерв'ю» (1987), вочевидь, містять елементи автобіографізму і є такими, що, експлуатуючи окремі чинники сюрреалістичної естетики, «рухаються» у напрямку до «постмодернізму». Зняті з інтервалом майже у десять років, вони засвідчують абсолютно різне сприймання самим Фелліні навколишньої дійсності: лірико-романтич-

не забарвлення замінюється гротесковим, уповільненість «вибухає» динамізмом. Зберігаються і наскрізні ознаки, властиві його режисерській манері, а саме: професіоналізм, сміливе експериментування із структурними елементами твору — зміст, форма, композиція, поступова «вибудова» образу, а не прямолінійна констатація його внутрішньої сутності.

Слід визнати, що в цей період Фелліні підтвердив досконале вміння створювати акторський колектив, у якому представники різних творчих шкіл спільним, так би мовити, згармонізованим шляхом «рухаються» від початку до кінця фільму. Цю тезу підтверджують не лише вже названі нами картини, а й стрічка «Солодке життя» (1960), де завдяки надзвичайно високому рівню майстерності таких акторів, як Марчелло Мастоїанні, Анук Еме, Аніта Екберг, Івонн Фурно, Ален Кюні, Вальтер Сантессо, створено цілісний естетико-художній простір. Водночас, найбільше захоплення у самого Фелліні викликала робота Марчелло Мастоїанні (1924–1996), який, на думку режисера, міг втілити на екрані будь-який образ.

До окремого типу слід віднести ті фільми видатного режисера, змістовна спрямованість яких значною мірою спирається як на потенціал фрейдистських ідей, так і на спроби дещо демонстративно наголосити на потенціалі сюрреалістичної естетики, що її певні чинники «наснажують» екранне зображення. Оскільки психоаналіз виступав однією з підвалин сюрреалізму, таке поєднання сприймається цілком логічним.

Як відомо, у зрілому віці Фелліні ніколи не приховував позитивного ставлення до переважної більшості ідей З. Фрейда, акцентуючи передусім на ролі і значенні змісту позасвідомого психічного і, власне, для митця, і для розкриття глибинних стимулів у поведінці персонажів фільму. Пошуками адекватної форми відображення на екрані складного вияву позасвідомого він «опікується» у картині «Джульєтта і духи» (1965), де головну роль зіграла Джульєтта Мазіні. Однак ставка на позасвідоме виявилася для режисера занадто складною, оскільки постійне балансування героїні на межі «свідоме — позасвідоме» зробило дещо дивною як гру Дж. Мазіні, так і завдало значних проблем на рівні сприйняття «екранної копії» актриси.

Ще одна наріжна фрейдівська ідея щодо «спонукального потенціалу» дитячих переживань у житті дорослої людини знайшла втілення у фільмі «Амаркорд — Я згадую...» (1973). Однак у цій стрічці наголос робився не на «позасвідомому», а на «минулому» героя, яке він пережив і хоче згадати, що і дало змогу Фелліні ще раз блискуче розкрити потенціал свого художнього мислення і назавжди вписати картину у класику європейського кінематографа.

Представники різних сфер сучасної гуманістики намагалися, наскільки це можливо, всебічно осмислити вплив психоаналітичних ідей на творчість італійських режисерів, адже і класичний психоаналіз, і «глибинна психологія» К.-Г. Юнга, і певні їх модифікації досить активно впливали на пошуки нових засобів виразності змісту та форми кінематографічних творів не лише Фелліні, а й інших італійських режисерів, зокрема Пазоліні та Бертолуччі. При цьому дослідники чітко розмежовували «психологічний» та «ідеологічний» аспекти психоаналізу.

Підтвердження нашої тези знаходимо в монографії Л. Левчук «Психоаналіз та художня творчість» (1980). Так, реконструюючи позицію Р. Додельцева, дослідниця звертає увагу, по-перше, на констатацію ним захоплення Ф. Фелліні й інших режисерів саме «психологічним» зрізом психоаналізу, оминаючи його ідеологічну сутність, а по-друге — на можливість психоаналізу корегувати виникнення «психологічного забезпечення» творчого процесу. На думку Додельцева, таке твердження було справедливим не лише для низки італійських, а й загалом європейських митців [81, с. 91–93].

Інтерес видатних італійських режисерів як до наріжних психоаналітичних ідей, так і до їх успішної реалізації у творчому процесі, був однією з причин активізації в європейському культурному просторі руху «психоаналітичного» кінематографа, адже на межі ХХ–ХХІ століття на екрани вийшли фільми «Розтинаюча хвиля» Л. фон Трієра, «Холодні пальці» Р. Хюттера, «Малена» Дж. Торнаторе, «Павук», «Небезпечний метод» Д. Кроненберга, «Багряний пік» Г. дель Торо, багатосерійні телефільми «Принцеса Марія» Б. Жако та «Вавилон — Берлін» Т. Тиквера.

У багатющій кіно спадщині Фелліні є й фільми, що неодноразово сприймалися як критикою, так і самим режисером, який вважав їх творчою невдачею. Йдеться про стрічки «Клоуни» (1971), «Казанова» (1976) та фільм «Репетиція оркестру» (1979), з приводу жанру якого дискусії ведуться й до сьогодні. На нашу думку, найближче до суті цієї стрічки підходять ті кінознавці, котрі кваліфікують її як «фільм-притчу».

Фільми, зняті Фелліні упродовж останнього десятиліття його життя, зокрема «І корабель пливе...» (1983) та «Голос місяця» (1990), по суті, використовують напрацьоване видатним режисером, що спричиняло певну еклектичність і спонукало його до відвертого самоцитування. Та практично все, що він створив від середини 70-х років, це картини не стільки постмодерністського спрямування, скільки фільми, зняті в добу постмодернізму. Фелліні, і на цьому слід наголосити особливо, не стояв осторонь таких засад «постмодерністської естетики», як «колажність», «строкатість» сюжету, «поліжанровість», «полістилізм» та вже зазначені нами «еклектичність» та «самоцитування».

Констатуючи інтерес кінорежисерів до психоаналізу, слід визнати, що фрейдівські шукання були не єдиним комплексом ідей, втілених на теренах італійської культури. Достатньо близьким до спроб «ілюструвати» не лише складні, а й суперечливі обриси європейської філософії початку 60-х — середини 80-х років, був Мікеланджело Антоніоні (1912–2007), який від 1939 року працював журналістом і кінокритиком, постійно друкуючись у кінознавчому виданні «Сінема». Досить ґрунтовну професійну підготовку як асистент режисера, ми це вже підкреслювали, він пройшов у кіногрупах відомих режисерів.

Самостійну кінематографічну кар'єру Антоніоні розпочав як документаліст, знявши стрічку «Люди з річки По», над якою працював у 1943–1947 роках. Серед низки фільмів, знятих на межі 40–50-х, лише картина «Хроніка одного кохання» (1950) окреслила творчу орієнтацію майбутнього класика європейського кінематографа. Формально стрічка знімалася з урахуванням досвіду «неореалізму», проте фактично — її соціальна спрямованість свідомо підмінялась авторським баченням та інтерпретацією суспільних

конфліктів. Саме на початку 50-х років Антоніоні починає дещо іронічно ставитися до традиційної моралі італійців, намагаючись збагнути нові моральнісні орієнтири, що почали формуватися на більш широкому, вже позаіталійському просторі [10].

Знявши низку фільмів, що пройшли повз увагу критиків і глядачів, режисер завершив своє творче становлення грандіозним успіхом трилогії «Пригода» (1960), «Ніч» (1961), «Затемнення» (1962). Від початку 60-х років кінознавці розглядають і аналізують ці стрічки як цілісний феномен, наголошуючи на їх внутрішній єдності. Так, у логіку розвитку італійського кіно увійшла «трилогія відчуження», а сам режисер увійшов до спільноти тих митців, котрі не уникають «співтворчості» з філософією. Але до якої саме філософської школи тяжів чи хоча б яку ідею приймав сам М. Антоніоні, сказати важко. На нашу думку, він «рухався» шляхом ортодоксального екзистенціалізму, досить чітко передаючи на екрані внутрішній стан героїв своїх трьох стрічок, які не мають життєвих цілей, не можуть чітко відповісти, заради чого живуть, перебуваючи на «буттєвому роздоріжжі», адже вони просто існують.

Намагаючись створити кінематографічну модель «відчуження», Антоніоні відходить від національного чинника, який завжди був потужним і виразним аспектом в італійському кіно, і починає працювати у просторі загальнолюдських вимірів. Можливо, що така орієнтація подекуди видається штучною і дещо спрощеною, проте режисер вперто «рухається» у цьому напрямі. Так, він активно працює як з італійськими (Моніка Вітті, Леа Масарі, Марчелло Мастоїанні), так і з акторами інших країн (Жанна Моро, Ален Делон, Джек Ніколсон), і, зрештою, — знімає масштабну стрічку «Забріські-пойнт» (1970), присвячену руху хіпі. Наголошено, що «Забріські-пойнт» не поверхово-ілюстративна картина, в якій реконструюється побуд та сексуально-еротичні шукання «дітей-квітів». Як відомо, фільмів такого ґатунку в роки захоплення світобаченням хіпі було зроблено чимало і в європейському, і в американському кіно. Натомість М. Антоніоні зацікавив сутнісний стан цього руху, представники якого, спираючись на інтелектуально-художні досягнення попередніх історико-культурних

етапів, мріяли «скопіювати» їх та зробити підґрунтям життєвого світу кожної конкретної людини в умовах другої половини ХХ століття.

Хоча ілюзорність подібних «конструкцій» і була зрозуміла режисеру, його приваблювало інше, а саме: культ абсолютної свободи, який сповідували хіпі, реальність втілення в життя «етики вільного вибору», структура «родина хіпі». Залучивши до фільму непрофесійних акторів, що було даниною «неореалістичній» естетиці, Антоніоні зняв серйозний фільм, у контексті якого було осмислену одну з нагальних проблем молодіжної культури 60–70-х років. Однак як з'ясувалося пізніше, ані хіпі, ані моральнісні шукання молоді, ані загальнолюдські цінності широку глядацьку аудиторію Заходу вже не цікавили і фільм провалився у прокаті.

Розглядаючи творчу спадщину режисера у перспективі часу, слід зазначити, що Антоніоні визнавав потенціал експерименту, знімаючи «трилогію відчуження» як чорно-білу, експлуатуючи крупний план, подекуди піднімаючи «мовчання» до «дієвого» компонента стрічки. Натомість, працюючи над фільмом «Червона пустеля» (1964), який отримав приз «Золотий лев» на XXV Венеціанському кінофестивалі, він використовує колір, вважаючи доречним штучне фарбування реального пейзажу в потрібні йому відтінки.

Режисер досить вільно ставився до жанру своїх фільмів, намагаючись у більшість з них привнести «детективний присмак», а також доволі активно працював у документальному кінематографі. Так, він їде до Китаю у трагічні роки «культурної революції» і знімає тригодинну документальну стрічку «Чжун Го — Китай» (1972), у якій досліджує мотиви, стимули і механізми тогочасних «культурних перетворень».

60–80-ті роки ХХ століття у творчій біографії Антоніоні пов'язані із фільмами «Блоу-ап» (1966), «Професія репортер» (1975), «Таємниця Обервальда» (1981), «Ідентифікація жінки» (1982) та низкою стрічок короткого метра. Усе створене ним у ці роки викликало певний розголос серед кінокритики і до сьогодні оцінюється таким, що має певний творчий потенціал як у «представленні змісту» кожної знятої стрічки, так і у варіантах

інтерпретації. При цьому, на нашу думку, картини італійського режисера не мають жодного відношення до «постмодернізму», а є фільмами, що зняті в період його утвердження.

У 1985 році Антоніоні пережив важкий інсульт, і повністю позбутися його наслідків уже не зміг. Однак у 1995 році з'явилася його стрічка «За хмарами», хоча основний обсяг творчо-організаційної роботи здійснив Вім Вендерс — німецький режисер, прихильник творчості Антоніоні. Так само як і Ф. Фелліні, М. Антоніоні належить до найбільш титулованих європейських режисерів і до утверджувачів неперевершеного на європейських теренах рівня італійського кінематографа.

Те, що в останні десятиліття життя Антоніоні поряд з ним був В. Вендерс, який від 1996 року очолює Європейську кіноакадемію і, співпрацюючи з класиком італійського кінематографа, вже сам мав статус класика та одного з провідних європейських режисерів, багато що говорить як про моральнісність самого Вендерса, так і про професійну етику, що на європейських теренах неодноразово виявляла свої найкращі та найвиразніші ознаки. На нашу думку, персоналізований розгляд життєво-творчого шляху Вендерса доцільний саме в контексті «перехідного стану», оскільки численні фільми вже зняті, і ті, над якими режисер продовжує працювати, яскраво відображають етапи «присутності» кіно Німеччини у просторі європейського культуротворення.

Вільгельм Ернст (Вім) Вендерс (р. нар. 1945) — видатний німецький режисер, фотограф, сценарист — після закінчення школи (1963) кілька років «подорожував» університетами, вивчаючи медицину, філософію, психологію, і зрештою закінчив свої шукання у «Вищій школі кіно і телебачення» (Мюнхен). Знявши власним коштом низку документальних стрічок, Вендерс привернув увагу фахівців своєю дипломною роботою «Страх воротаря перед одинадцятиметровим» (1972). Однак справжнє визнання приходить до нього після картини «Хибний рух» (1974), надбанням якої критики визнали потенціал «подвійної експозиції».

Успіх до Вендерса приходить на тлі двох подій, що залишили неабияке місце в історії німецького кінематографа. Перша — «спровокована» самим Вендерсом, котрий з 12-ма колегами за-

сновує «Filmverlag der Autoren» — кінооб'єднання, що взяло на себе відповідальність за розвиток німецького кіно. Другою подією стали монографії Дітера Прокопа «Соціологія кіно» та «Масова культура і спонтанність», які вийшли друком у 1974 році і в умовах другої половини 70-х років продемонстрували очевидне новаторство кінознавчих розвідок.

Згодом «теорія спонтанності» Д. Прокопа посяде гідне місце серед продуктивних теоретичних ідей, які «спрямовували» європейський кінематограф, а саме: створення фільму — це досягнення балансу між «насильством соціуму, особистісним бажанням свободи та «принципом реальності»; кінематограф — «сон наяву» — «сублімує» приховані мрії та «репресовані бажання» як конкретного індивіда, так і цілої глядацької аудиторії. Аби реалізувати ці настанови, необхідно спиратися на технічні можливості кінематографа, зокрема монтаж, «глибокий» кадр, звук, колір, просторову організацію зображення, що — сукупно — послабить цензуру «принципу реальності» [18, с. 453–454]. Вплив ідей Прокопа на «розгортання» специфічного вендерсівського відтворення «реальності» очевидний, передусім щодо активної задіяності в процесі зйомок технічних новацій.

Найбільш показовим у творчості Вендерса слід визнати період між 1982–1987 роками, коли знято стрічки «Стан речей», «Париж. Техас», «Небо над Берліном», які принесли режисерові славу, найвищі професійні премії, високу оцінку критики і значний глядацький інтерес. Вихований на «скарбах» французької сінематики, Вендерс вміє плідно використовувати надбання «класики — лінійності» та спокійно адаптуватися до «постмодернізму — нелінійності».

Досить цікавий аналіз різних етапів творчості німецького режисера зробила Т. Кочина в статті «Кіно — це смерть: ранні фільми Віма Вендерса як ключ до “Неба над Берліном”», де увагу зацентровано на відданості режисера своїм першим відкриттям щодо можливостей кінематографа. Режисера захоплює феномен «простору», з яким він експериментує і в перших стрічках, і в «Небі над Берліном». На його думку, як показує Т. Кочина, найбільший ефект мають зйомки «зверху», створюючи ефект «всеохоплюючого

погляду», та «вибудова» кадру за принципом «присутності спостерігача», що дає змогу мотивувати необхідність повернення «початкового місця спостереження» і досягається «практикою довгих кадрів [74].

Перші два десятиліття XXI століття Вендерс досить напружено працює, а зняті ним фільми — «Піна» (2011), «Сіль землі» (2014), «Святкові дні в Аранхуесі» (2016), «Занурення» (2017) — досить різноманітні як тематично, так і у жанрово-стильовому плані. У чому ж Вім Вендерс однозначно послідовний — це в особистому кредо, яке він проголосив ще 10 листопаду 1991 року (Театр «Каммершпиль», Мюнхен): «Я німець в душі та європеець у професії» [32].

На всі високі епітети, висловлені нами щодо Ф. Фелліні, М. Антоніоні та В. Вендерса, безсумнівно, має право і Бернардо Бертолуччі (1941–2018) — видатний італійський режисер, драматург і поет. Позитивну роль у процесі його становлення зіграв батько Аттіліо Бертолуччі — поет, кінокритик, професор за фахом «історія мистецтва», котрий доволі рано долучив сина до кінематографа, до процесу зйомки. Згодом переважна більшість фільмів Бертолуччі мала не просто широкий світовий резонанс, а й сприяла «оголенню» вкрай важливих морально-психологічних проблем, трансформованих назовні внутрішніми суперечностями цивілізаційних процесів 60–80-х років XX століття.

Наразі реконструюємо основні етапи становлення Бертолуччі-режисера, спираючись як на факти його біографії, так і на хронологічний підхід щодо створених ним фільмів. Кар'єра Бертолуччі, котрий спробував себе як драматург і поет, отримавши Національні премії за збірки віршів «У пошуках таїни» та «У пошуках загадки», розпочалася наприкінці 50-х років, а інтерес до низки філософських дисциплін привів його до Римського університету. Провчившись кілька років на філософському факультеті, Бертолуччі — після знайомства з Паоло Пазоліні — різко змінює професійні орієнтири і стає його асистентом.

Власне, кіношлях Бертолуччі пов'язаний з 1962 роком, коли він почав самостійно знімати фільми, що не привертали до себе особливої уваги. Проте стрічки, що з'являться в останні три де-

сятиліття XX століття, одноголосно оцінюються як кіношедеври. Фактично все, що зняв Бертолуччі від 70-го року — «Конформіст» (1970), «Останнє танго в Парижі» (1972), «Двадцяте століття» (1976), «Місяць» (1979), «Трагедія смішної людини» (1981), «Останній імператор» (1987), «Зникаюча краса» (1995), «Маленький Будда» (1998), «Мрійники» (2003), «Ти і я» (2012), — постійно знаходилося під прискіпливою увагою фахівців, виступаючи предметом кінознавчого аналізу.

На межі XX–XXI століття стало очевидним, що творчість видатного режисера оцінюється неоднозначно. Ця неоднозначність обумовлена не закидами щодо професіоналізму стрічок Бертолуччі, які знято на високому рівні, а — швидше — вимогами до їх філософсько-ідеологічної орієнтації. Приводом до своєрідної кінознавчої типологізації фільмів режисера стали картини «Місяць» та «Трагедія смішної людини», що їх категорично не сприйняла італійська кінокритика.

На знак протесту Бертолуччі починає знімати поза межами Італії, здобуваючи статус космополіта, а всі його фільми після 1981 року атрибутують як твори «космополітичного періоду». Умовність подібної типологізації очевидна, так само, як і тенденційність критиків, що були шоковані певними орієнтирами у світобаченні режисера. Від часів навчання на філософському факультеті Бертолуччі, як і Вісконті, позиціонував себе прихильником ідеї фрейд-марксизму, вважаючи за можливе «побудувати» нове теоретико-методологічне підґрунтя, спираючись на паритет «психоаналіз — марксизм».

Окрім означеного, у низці фільмів режисера чітко простежується тенденція об'єднання у стислому просторі конкретного епізоду соціального зрізу сюжетного матеріалу з інтимним. Європейська кінематографічна традиція інтерпретувала «соціальне» та «інтимне» як паралельні стани щодо дій героя певного фільму. Особливо чітко така спрямованість простежувалася не лише у стрічках італійського «неореалізму», а й, наприклад, у тогочасних радянських, югославських та болгарських картинах, автори яких осмислювали так звані типові соціально-ідеологічні проблеми. Доцільно підкреслити і таке: фільм «Останнє танго в Парижі»,

хоча й мав успіх, але спричинив скандал, що його спровокувала еліта католицької Італії, і викликав неоднозначне ставлення до постаті Бертолуччі.

Режисер намагався дещо «врегулювати» ситуацію, запросивши на головні ролі не італійських акторів, проте це не врятувало від негативного ставлення до фільму певних державних установ. Наслідки скандалу вплинули на французьку актрису Марію Шнайдер (1952–2011), подальша кар'єра якої, за словами кінознавця Ж.-Л. Пассека, будувалася на «еротичній брутальності» цього фільму, що «водночас викликав справжній скандал і грандіозний успіх» [112, с. 409], та видатного американського актора Марлона Брандо (1924–2004).

У 1999 році, символічно фіксуючи завершення XX століття та підсумовуючи творчі надбання Бертолуччі, журнал «Екран и сцена» оприлюднив матеріал «Уроки Бернардо Бертолуччи» (1999, № 19–20). Ініціатори цієї публікації надавали режисерові високий статус «вчителя», визнаючи його роль у духовному вдосконаленні тих, хто жив у другій половині XX століття.

Серед режисерів, хто, з одного боку, був сучасником П.П. Пазоліні, Ф. Шлендорфа, Р.-В. Фассбіндера, Ф. Фелліні, М. Антоніоні, Б. Бертолуччі, а з другого формував «постмодерністський» кінематограф, слід виокремити постать Кшиштофа Кесьльовського (1941–1996) — відомого польського режисера, творчі експерименти котрого до сьогодні визнаються у багатьох країнах як надбання європейського кінематографа другої половини XX століття.

Закінчивши в 1957 році технікум, К. Кесьльовський певний час працював театральним костюмером, вивчаючи специфіку функціонування театру, проте досить швидко переключив увагу на кінематограф. Після закінчення відділу кінорежисури «Вищої школи театру і кіно» у Лодзі (1968) він починає активно працювати на теренах документального кіно. Перші стрічки молодого режисера — «Робітники '71» та «Автобіографія» — мали доволі широкий розголос, а згодом — були цензуровані. Проте це не зупинило Кесьльовського і він продовжує працювати, знімаючи такі картини, як «Персонал» та «Шрам». Соціально-ідеологічна спрямованість даних фільмів оцінюється кінознавцями по-різному, зо-

крема деякі сприймають їх як вияв методології «соціалістичного реалізму». Однак, на нашу думку, це досить спірне тлумачення, оскільки в них яскраво представлені засади «неореалізму». Зокрема, режисер сміливо поєднує художнє і документальне, працює з непрофесійними акторами, експлуатує потенціал чорно-білого зображення.

Відштовхуючись від традицій повоєнного польського кіно, Кесьльовський поступово «вибудовував» бачення завдань і цілей своїх стрічок. Саме тому кінознавець Л. Брюховецька додає прізвище Кесьльовського до таких найвідоміших режисерів польського кіно, як Анджей Вайда, Кшиштоф Зануссі, котрі «...постійно підтримували з глядачем серйозний і вдумливий діалог, знаходячи правильний тон розмови про сокровенне, застерігаючи людину від моральної деградації» [25, с. 127].

Як зазначає українська дослідниця, режисер намагався створювати гуманістичне мистецтво. Проте зважаючи на, так би мовити, індивідуальні ознаки митця, що відтворюють його власні нотатки «Kieslowski on Kieslowski» («Про себе», – *Т.К.*), режисер належав до суто інтровертного типу і знімав фільми передусім задля означення й вирішення глибинних, сутнісних проблем, які багато важили саме для нього, бо, на його думку, «немає іншого шляху для розуміння світу, ніж через розуміння себе» [25, с. 129].

Це підтверджують і мотиви, що стимулювали його творчість: з одного боку, Кесьльовський визнає, що «щось діється з людством» і це «щось погане», а з другого — сподівається, що «якось врешті-решт оборонимось». Знімаючи складні, внутрішньо суперечливі фільми — «Випадок» (1981), «Без кінця» (1984) — режисер вприпул підійшов до стрічок, які зробили його одним з провідних європейських режисерів. Маємо на увазі «Декалог» (1988) — десять коротких картин, що були зняті на околицях Варшави і інтерпретували десять християнських заповідей. Цей фільм із захопленням сприйняла як європейська кінокритика, так і глядачі, а проблема «загальнолюдського», моральних цінностей, які мають об'єднувати, в черговий раз — після «нового німецького кіно» — набула актуальності.

У наступне десятиліття Кесьльовський знімає «кольорову

трилогію», що є прикладом «постмодерністського» кінематографу, який оперує символами: «синій», «білий», «червоний» — кольори французького прапора. У світоглядному плані «кольорова трилогія», знята в 1993–1994 роках на теренах Франції та Швейцарії, — це свідомо підтримка «постмодерністської» ідеї «діалогу культур», яка має бути реалізована в європейському просторі.

Кесльовський починає знімати у Франції, плідно використовуючи непересічний талант відомих французьких акторів Жюльєт Бінош (р. нар. 1964) та Жана-Луї Трентіньяна (р. нар. 1930). Оскільки обидва актори нагромадили значний професійний досвід, роками знімаючись у фільмах провідних європейських режисерів, вони змогли органічно «вписатися» у постмодерністський художній простір і втілити експериментальні шукання Кесльовського. Однак начерки щодо реалізації ідеї «діалогу культур» можна знайти і в стрічці «Подвійне життя Вероніки» (1991), яка за часом виходу на екран передувала фільмам «кольорової трилогії».

Украй складну, з присмаком містицизму, сюжетну канву «Подвійного життя Вероніки» кінознавці інтерпретують по-різному, хоча ідея «роздвоєння» героїні між Варшавою і Парижем може мати доволі чітке тлумачення — раптова смерть однієї Вероніки на сцені краківської філармонії болем відгукується у тілі Вероніки французької, адже їх пов'язують як «вразливість», так і «нерациональність» почуттів. З нотаток Кесльовського відомо, що його далеко не все влаштовувало ані у Франції, ані у Швейцарії, де він викладав і знімав свою стрічку «Червоний», проте «європейськість» Польщі важила для нього дуже багато і, на його думку, ідея «діалогу культур» досить вправно «торувала» шлях до неї.

Розділ 4

СПАДКОЄМНІСТЬ ЧИ САМОЦІННА ПОШУКОВІСТЬ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ОРІЄНТИРИ «НЕОКЛАСИКІВ»

4.1. Культурологічно-кінознавче обґрунтування специфіки «лінійність — нелінійність» у процесі становлення «неокласики»

Аналіз історії культури спонукає сучасних культурологів активно використовувати поняття «нелінійність», підкреслюючи, що «лінійність» культуротворення, тобто неухильна реалізація етапів «традиція — спадкоємність — новаторство», далеко не завжди адекватно відображає протиріччя, властиві цивілізаційному руху. Через це оперування поняттям «нелінійність» стосовно певних етапів історико-культурного процесу, на нашу думку, видається цілком слушним.

«Вписуючи» кінематограф — вид мистецтва, що заявив про себе на межі XIX–XX століття, і в логіку історико-культурного руху, і в контекст видової структури мистецтва, необхідно враховувати, що опертя на поняття «лінійність» — «нелінійність» у процесі аналізу специфіки розвитку кіномистецтва не може відбуватися автоматично. Це твердження спирається на факт відсутності «традицій», які міг би використовувати кінематограф у процесі свого становлення. А відсутність такої ланки, як «традиція», певним чином деформує і феномен «спадкоємність», оскільки кінематограф, не маючи попереднього та безпосереднього естетико-художнього досвіду, може використовувати надбання культури, яка передувє його появи, лише опосередковано, а саме: екранізувати літературні твори, залучати до зйомок театральних акторів, перепрофільовувати орієнтири режисерів театру, які приходять в кінематограф, запозичувати практику створення декорацій та ін.

При цьому низка професій — сценарист, кінорежисер, оператор, монтажер, звукорежисер, фахівці з оброблення плівки — є «новаторським» надбанням порівняно із специфікою розвитку культури в попередні періоди. Тому культурологічний аналіз означеного процесу дає підстави стверджувати, що «новаторство» кінематографічних професій формується значно раніше, ніж у цьому виді мистецтва нагромаджується художньо-творчий еквівалент, який визначає його специфіку. Та слід враховувати, що кінематограф, цей науково-технічно новаторський вид мистецтва, не розвивався «з чистого аркуша», якщо розглядати його естетико-мистецтвознавчу сутність. Підтвердженням цієї тези є аналіз структурних елементів художнього твору, які — у логіці історико-культурних етапів розвитку мистецтва — поступово «нашаровувалися»: мімезис — канон — стиль — форма — образ — художній метод.

Деякі з них, зокрема «мімезис», спочатку трансформувався у «відображення» (XIX століття), а пізніше у «симулякр» (постмодернізм). Таким чином, кінематограф формувався на перетині «мімезис — відображення», маючи і сьогодні «мімезистичні» фільми в ігровому та неігровому кіно. Однак не менш активно, поза «мімезисом», розвивалися космічна фантастика, фільми «жахів», фентезі, які сьогодні набули статусу «класичних жанрів», ставши вкрай поширеним явищем у сучасному кінематографі.

Модифікації і зміни — в логіці розвитку кінематографа — торкнулися й інших структурних елементів. Так, поняттям «канон» можна оперувати тільки після завершення етапу «класики», в процесі створення, наприклад, «неореалістичних» стрічок, де закладалися обов'язкові норми і правила відтворення дійсності. Низка норм і правил функціонує вже і в постмодерністських фільмах, даючи підстави говорити про існування специфічної моделі канону. Враховуючи, що «канон» корегується категорією часу, згодом буде констатовано, які з художніх засобів набули ознак «канонічності».

Неоднозначною є ситуація і з таким структурним елементом, як «художній метод», обґрунтування якого почалося на межі XIX–XX століття. Як відомо, лише в 20–30-ті роки він по-

ступово входить у більш-менш широкий теоретичний ужиток, обслуговуючи процес формування творів «соціалістичного реалізму». Таким чином, кінематограф мав змогу опертися лише на такі структурні елементи художнього твору, як стиль, образ і форму, однак ставлення до них було різним. Наголошуючи на значенні «образу», митці «звужували» його зміст, використовуючи естетико-художній потенціал, властивий саме «кінообразу». «Стиль» у кінематографі корегувався відповідно до особливостей колективного типу творчості, а «форма» співвідносилася не лише з художніми, а й технічними можливостями зображально-виражальних засобів цього виду мистецтва. Саме така специфіка становлення кінематографа і зумовлює необхідність виважено оперувати поняттям «лінійність», яке в культурологічному аспекті спирається на інші засади культуротворення.

Отож ще раз наголосимо на тому, що перехрестя «культурологія — кінознавство» сприяє визначенню тих питань, які в теоретичному аспекті чітко окреслюються в культурологічному та кінознавчому сенсі. Поняття «лінійність» та «нелінійність», маючи власну сферу застосування, функціонують у культурології як самостійні та самодостатні. Певні теоретичні уявлення щодо «лінійності» чи «нелінійності» має і кінознавство, хоча — порівняно з культурологією — вони значно вужчі і зосереджуються на вимогах до, так би мовити, послідовної логічності у відтворенні сюжету як на рівні сценарію, так і під час «перенесення» його на екран. Натомість «нелінійність» — це свідоме «формування» фільму, по-перше, на засадах «алогічності», а по-друге, з обов'язковим використанням експерименту, зокрема з монтажем, композицією чи кольоровим рішенням стрічки. Водночас «простір культури», що охоплюється означеними поняттями, є тією площиною, де, на нашу думку, перетин «культурологія — кінознавство» цілком доречний. При цьому, входячи у структуру гуманітарного знання, і культурологія, і кінознавство активно «працюють» як на демонстрацію, так і на утвердження творчо-пошукового характеру європейського культуротворення.

Трансформуючи означені поняття у сферу кінознавства, можна зафіксувати таке: «класика» — «лінійна» за своєю природою, у процесі «переходу» в «постмодернізм» стикається з

творчими феноменами, які ще не «нелінійні», хоча вони вже і вичерпали ознаки «лінійності». Така теоретична ситуація визначається нами як «непевна», зберігаючись до того часу, доки феномен «лінійність — нелінійність» повністю не вичерпають власний потенціал.

Аналізуючи подібний стан у розвитку сучасного кінематографа, доцільно зазначити: «лінійний–нелінійний» — це специфічний «пластичний міст» у регулюванні процесу становлення «неокласики» як чергового етапу, так і творчої моделі в історико-культурному русі «сьомого мистецтва».

Означені нами тези підтверджуються певними тенденціями у розвитку сучасного європейського кінематографа. Так, упродовж 2004–2006 років на французькі екрани вийшли фільми «Мовчання моря» та «Фатальна красуня», котрі привернули увагу і глядачів, і критиків. На нашу думку, обидві стрічки несуть на собі ті ознаки, які вкладаються в структуру «класика — лінійність».

Отже, у той період розвитку кінематографа, який теоретично доцільно кваліфікувати як «постмодернізм — нелінійність — неокласика», частина режисерів не зраджує естетико-художнім вимогам етапу «класика–лінійність» та продовжує користуватися тими кіноприйомами, які виправдали себе за часів «класики», а саме: сюжет, що послідовно розгортається від «зав'язки» до «розв'язки», професійні актори, скрупульозне «відпрацювання» антуражу, що відповідає задіяному в фільмі історичному періоду, традиційні засоби операторської роботи.

Усе означене стосується обох названих нами фільмів. Однак заради об'єктивності слід визнати, що франко-бельгійська стрічка «Мовчання моря» (2004) — екранізація однойменного роману Жана Веркора (1902–1991), написаного в 40-х роках XX століття — знімалася на перетині драми, мелодрами та, так би мовити, авторської інтерпретації теми війни: Ж. Веркор був учасником руху Опору і заклав у сюжет роману власні враження від років війни та окупації Франції. Фактично тільки поліжанровість цієї картини була одним із чинників, який, хоча б ескізно, показав належність фільму до кінематографа початку XXI століття.

Події «Мовчання моря» розгортаються в невеличкому про-

вінційному місті, окупованому німцями. Основну увагу П'єра Бутрона — режисера фільму — зосереджено на маленькому будиночку, де живуть молода вчителька музики та її старенький дідусь. Вони ненавидять німців і підтримують місцевих підпільників. Коли окупаційна влада підсиляє до них інтелігентного німецького офіцера, єдине, що вони можуть зробити — це зустріти свого квартиранта повним мовчанням. Власне, «мовчання» стає ще одним «квартирантом» будинку, в якому «розмовляють» лише німець і фортепіанні мелодії, які награв господаря.

Атмосфера цього дещо уповільненого фільму визначає традиційні події, характерні для стрічок зразка «класика — лінійність», а саме: німець і французенка закохуються, музика використовується задля підсилення морально-психологічних переживань героїв, а дідусь — його майже повністю мовчазну роль блискуче виконав Мішель Галадрю (1922–2016) — і зовнішністю, і одягом, і манерою поведінки нагадує Жана Габена часів фільмів «Героїн» (1970) та «Кіт» (1971). Аж ніяк не принижуючи професіоналізм М. Галадрю — відомого актора театру і кіно, кількість виконаних ролей якого сягає десятків, — ми вважаємо за необхідне підкреслити наступне: автори «лінійних» фільмів — свідомо чи інтуїтивно — «рухаються» у кільватері «класики», що в процесі порівняння стрічок, близьких за тематичною спрямованістю, стає очевидним.

Наслідуючи «класичні» французькі фільми, пов'язані з темою війни, підпільники підкладають міну в автомобіль «інтелігентного німецького офіцера», де, чекаючи його виходу з будиночка, перебувають троє інших фашистів. Замінування авто бачить героїня стрічки, яка сідає за інструмент і тривожними мелодіями попереджає коханого: він залишається живий, а героїня продовжує антифашистську боротьбу, встигаючи врятувати маленького сина заарештованих підпривників.

Зазначимо, що наразі наш іронізм абсолютно доброзичливий, адже фільм, який має успіх у значної частини глядачів, знято професійно і повною мірою відповідає «канонам» «класичного» «лінійного» кіно. Але стає зрозуміло, що на початку ХХІ століття знімати фільми в такий спосіб вже доволі проблематично: стилістика «класичних» стрічок завершується і її реаніма-

ція — навіть зроблена «чистими руками» — в сучасних умовах видається досить архаїчно.

«Лінійною» є й комедійна мелодрама «Фатальна красуня» (2006), знята режисером П'єром Сальвадорі, яку було загалом позитивно сприйнято на французьких теренах. Головну героїню зіграла Одрі Тоту, котра зазвичай працює на високому професійному рівні незалежно від загального естетичного спрямування чи художнього рівня самої стрічки. Так сталося і в цьому випадку: роль дещо авантурної молодшої жінки, яка всіма засобами намагається вийти заміж за багатія, виконана відповідно до суті образу, заявленого у фільмі. Вимогам, які висуваються перед героєм мелодрами, відповідає і Гад Ельмалех, котрий виконує роль Жана — працівника готелю, якого через «фатальну» помилку «красуня Ірен» — героїня Тоту — приймає за мільйонера. Не маючи грошей на виконання забаганок «фатальної красуні», Жан починає «обслуговувати» багатих старих жінок.

«Фатальна красуня», як і більшість європейських «лінійних» фільмів, знятих на межі XX–XXI століття, спонукають «кіноглядачів зі стажем» напружувати пам'ять і шукати відповідь на цілком слушне запитання: «А де ми вже це бачили?». Стосовно «Фатальної красуні» виникають асоціації з фільмами 50–60-х років, коли видатний французький актор Жан Марс (1913–1998), граючи негідника-фальшивомонетника у стрічці «Розбиті мрії» (1953), сприймався дівчиною, закоханою у нього, як романтичний герой.

У логіці руху «лінійність–постмодернізм» об'єктом самостійного кінознавчого аналізу може слугувати творчість англійського режисера Джозефа Райта (р. нар. 1972), що його фільми «Спокута» (2007) та «Соліст» (2009) не викликали особливого інтересу ані з боку критики, ані з боку глядачів. Водночас, принаймні з двох причин, предметом дискусій у професійному середовищі стала екранізація толстовського роману «Анна Кареніна» (2012): 1. Обговорювалося право режисера вносити зміни в сюжетні лінії класичного роману; 2. Дискутувалася доцільність інтерпретації роману у форматі постмодерністської естетики.

Запропонована Дж. Райтом чергова модель екранізації «Анни Кареніної» давала всі підстави сприймати режисера як

представника постмодерністського кінематографа. Не зважаючи на означене, Дж. Райт через 5 років після завершення «Анни Кареніної» знімає принципову для сучасного англійського кіно картину «Темні часи» (2017), у центрі якої — детальна реконструкція позиції Вінстона Черчилля у період початку Другої світової війни. Режисер створює «суто» «лінійну» стрічку в кращих традиціях класичного кінематографа: документована по місяцях і днях послідовність історичних подій зафіксована на екрані спеціальним великим титром; скрупульозне відтворення етикетних норм, обов'язкових при англійському дворі; вражаюча автентичність побуту, одягу та стилю життя передвоєнного Лондона. Вочевидь, Дж. Райт полишив постмодерністські експерименти заради достовірності і правди у відтворенні конкретного етапу національної історії.

Упродовж XX століття саме «лінійні» фільми виступають наріжною ознакою іспанського кінематографа. Ця теза потребує певних уточнень у зв'язку з відомим експериментальним фільмом «Андалузський пес» (1928), знятого двома іспанцями: Л. Бунюелем та С. Далі. Згідно з висунутою нами концепцією фільми 20–30-х років не потрапляють до «лінійних — нелінійних», оскільки ще не були зроблені ті стрічки, які згодом стануть класикою.

Пізніше фільми Бунюеля наснажувалися психоаналізом, а не пошуками на теренах виражально-зображальних засобів, які збагачують кіноформу. Психоаналіз Бунюель сприйняв дещо специфічно, захоплюючись теорією сновидіння. У мемуарах «Мій останній подих» він залишив такий запис: «Якби мені сказали: “Тобі залишилося жити двадцять років. Чим би ти заповнив двадцять чотири години кожного дня життя, який тобі пощастить прожити?”, я би відповів: “Дайте мені дві години активного життя і двадцять дві години для снів — за умови, що я зможу їх потім згадати...”» [27, с. 120]. Сни дійсно відіграють значну роль у фільмах режисера, проте вони не деформують «лінійність».

«Лінійні» стрічки знімав і Луїс Гарсія Берланга (1921–2010) — відомий режисер та сценарист, фільм якого «Кат» (1963) не тільки вважається кращим у творчості режисера, а й

визнається надбанням іспанського кінематографа другої половини ХХ століття. «Лінійність» фільму дає змогу режисерові досить переконливо відтворити як страждання молодой провінційної родини, що її батько працює катом у місцевій в'язниці, так і їхню залежність від грошей, які вони отримують після чергової страти приреченого. З властивою його фільмам іронічністю Берланга показує, як легко фінансові проблеми вводять родину в простір подвійної моралі. На нашу думку, саме завдяки «лінійності» морально-психологічне підґрунтя фільму дістало особливої значущості та виразності.

Увагу привертає також іспано-французька стрічка «Лабіринти минулого» (2018), що її зняв відомий іранський режисер, сценарист, актор Асгар Фархаді (р. нар. 1972), котрий серед низки престижних нагород має і премію «Оскар» за фільм «Розлучення Надера і Сілім» (2011), створеного за вимогами «лінійності». «Лабіринти минулого» — це історія про повернення з Буенос-Айреса до сучасної іспанської провінції Кароліни — молодой дівчини, яка має зустрітися з родиною й узяти участь у сімейному святі.

Якщо всю стрічку ми кваліфікуємо як «лінійну», то переважна більшість її епізодів є досить професійним «відлунням» «неореалізму». На нашу думку, А. Фархаді цілком свідомо використовує художні засади саме цієї естетики, особливо талановито варіюючи їх у перших епізодах стрічки.

Упродовж 2000–2020 років кінематографісти Франції, Німеччини, Англії, Бельгії, об'єднавши фінансово-творчі можливості, зняли низку постановочних історичних фільмів — «Ватель» (реж. Ролан Жоффе), «Король танцює» (реж. Жерар Корбье), «Людовик ХІ. Загроза королю» (реж. Анрі Ельман), «Версальський роман» (реж. Алан Рікман), «Герцогиня» (реж. Сол Дібб), «Король говорить» (реж. Том Хупер), «Король» (реж. Девід Міш), які мали розголос і достатньо високо оцінювалися критикою за достовірність відтворення реальних подій, за майстерність акторів та операторів, за достовірність антуражу: костюми, декорації, місця зйомок, грим, предмети побуту. Принагідно зауважимо, що усі ці стрічки є «лінійними» і так чи інакше наслідують «класичні» зразки історичних фільмів, починаючи від

«Приватного життя Генріха VIII» (1933), знятого метром англійського кіно Александром Корда (1893–1956).

Досить показовим є й процес екранізацій літературної класики, який зазвичай не відходить від традицій «лінійного» фільму. В означеному контексті найбільш показовим видається досвід екранізації славетного роману «Знедолені» Віктора Гюго (1802–1885). Кілька екранізацій роману — 1913, 1917, 1925 — були створені за часів «німого кіно». Проте і пізніше даний твір привертає увагу кінематографістів, котрі екранізовували його в 1934, 1958, 1982, 1995, 1998, 2000 роках. Окрім цього, за мотивами роману — паралельно з художніми фільмами — знімалися телесеріали, мюзикли, анімаційні стрічки і картини, створені на матеріалі життя окремих героїв «Знедолених», а саме: «Козетта» та «Гаврош».

Класикою французького кіно фахівці цілком справедливо вважають екранізацію 1958 року, в якій роль Жана Вольжана зіграв Жан Габен. Відомий режисер Жан-Поль Ле Шануа (1909–1985) не помилився ані з вибором виконавця головної ролі, ані з акторами, що зіграли інші ролі, зокрема Бернаром Бліє (1916–1989), котрий створив образ Жевера, та Андре Бурвілем (1917–1970) у ролі Танардье. У наступних екранізаціях роль Вольжана виконували зірки європейського кіно — Л. Вентура, Ж.-П. Бельмондо, Ж. Депардьє, проте Ж. Габен створив, так би мовити, «авторську» модель інтерпретації цієї вкрай складної ролі, а Ле Шануа зняв яскраву «лінійну» стрічку. Усі подальші екранізації фактично розвивали досягнуте, працюючи в логіці руху «класика — лінійність».

Слід підкреслити, що трансформуючи етап «класика — лінійність» у «постмодернізм — нелінійність», можна простежити, як змінюється ставлення до змісту і форми фільму, як нові засоби виразності не тільки стають пануючими, а й поступово починають претендувати на статус кінематографічного «канону».

На нашу думку, в означеному контексті доцільно звернутися до фільмів відомого данського режисера Ларса фон Трієра (р. нар. 1956), котрий від кінця XX століття, поділяючи естетику перших «постмодерністських» стрічок, почав експериментувати з «нелінійним» кінематографом. Наразі слід врахувати, що ре-

жисер формувався під впливом творчості І. Бергмана, а пізніше, як зазначає кінознавець А. Долін, захопився стрічкою Л. Кавані «Нічний портъ» [48, с. 16].

Непересічність кіномитців, фільми яких стимулювали експерименти Л. фон Трієра, виробили в нього, за його власними словами, впертість, контроль над собою і над іншими та надзвичайну прискіпливість до художньої форми, що стимулюють розкриття змісту: «У моїх картинах кожний кадр — плід тривалого розміркування. Ніщо не випадково, зажною картинкою є думка, нехай її і не легко реконструювати непідготовленому глядачеві» [48, с. 63].

Оскільки до творчості Л. фон Трієра, витоки якої слід шукати у психоаналітичних настановах З. Фрейда, ми зверталися в нашій монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017), у цьому підрозділі зосередимо увагу на «нелінійності» у стрічках данського режисера.

Освоєння та застосування естетики «нелінійності» в творчості Л. фон Трієра розпочалося з постмодерністського фільму «Розтинаючи хвилі» (1996), у якому режисер опановує «нелінійність» саме змісту твору, поєднуючи те, що поєднати, на перший погляд, неможливо: фанатичну релігійність дівчини з її бажанням пізнати «секрети» сексуально-еротичного життя «розпусної» жінки.

Ця картина чи не вперше в європейському кінематографі зробила предметом як практичного втілення, так і показала необхідність теоретичного осмислення, можливості «нелінійного» змісту твору, а не його форми. Слід наголосити на тому, що виявлення теоретичного потенціалу «нелінійності» змісту й форми конкретної стрічки стало надбанням «неокласики» і висунуло нові завдання перед сучасним кінознавством.

Внаслідок трагедії, що сталася в її родині, Бес Мак-Нейл — героїня фільму «Розтинаючи хвилі» — потрапляє в психіатричну лікарню, де починає «розмовляти» з богом, імітуючи його голос. Релігійний фанатизм не вбиває її бажання «зануритися» у світ гострих сексуально-еротичних переживань, що й приводить її у брудний світ міських повій. Л. фон Трієр — як режисер — довів не лише можливість, а й доцільність використовувати в

сучасному кінематографі «ефект балансування», створивши на засадах «нелінійності» стрічку, що мала широкий розголос, зайнявши гідне місце в європейському кінематографі.

За принципом «нелінійності» знято і низку наступних фільмів Л. фон Трієра, зокрема «Меланхолія» (2011) та «Дім, який побудував Джек» (2018). Якщо у стрічці «Розтинаючи хвилі» режисер продовжує експериментувати з «нелінійністю» змісту, то «Меланхолія» демонструє яскраві зразки пошуків Л. фон Трієра на теренах «нелінійної» форми, відкриваючи її нові можливості.

Переважає більшість режисерів, що їх ми вважаємо представниками «нелінійного» кінематографа, не оперують «формою» у її загальнотеоретичному тлумаченні. Йдеться про зображально-виражальні засоби і технічні прийоми, що залежать від особливостей життєвого матеріалу, з яким працює митець. Сутність феномена «нелінійність» значно точніше відображає позиція американського кінознавця Ноеля Бьорча, обгрунтована ним у монографії «Теорія кінопрактики» (1973), на сторінках якої запропоновано ідею розгляду змісту кінотвору не за його сюжетом і не за психологічними реакціями на нього. Адже «змістом фільму є саме ідеально організована система засобів виразності. При чому головне завдання автора-режисера — це усвідомити таку систему і відтворити її на екрані» [18, с. 452].

Концепція Н. Бьорча свідомо зміщувала наголоси із сюжету фільму на його форму, представляючи кожен конкретну стрічку як шлях до оволодіння потенціалом зображальних засобів кінематографа широкою глядацькою аудиторією. Особливе навантаження в ідеях Бьорча ніс «часово-просторовий» аспект фільму, успішна реалізація якого на екрані значно посилювала роль оператора, оскільки йшлося про «ракурс», «дистанцію», «план», «подані як прийоми варіювання основної просторово-часової схеми стрічки». Ще п'ятдесят років тому Бьорч аргументував «типологію засобів епатажу (“шок”, “агресія”, “антитабу”), а також оговорював використання в загальній конструкції фільму випадкового, спонтанічного кіноматеріалу» [18, с. 453]. Нам важко сказати, наскільки сучасні режисери чи оператори обізнані з ідеями Ноеля Бьорча, проте «нелінійність», у сукупності

властивих їй прийомів, може демонструвати практичний аспект теоретичних шукань американського кінознавця.

Підтвердженням нашої тези вважаємо експерименти Л. фон Трієра з «бінарними опозиціями» (термін Бьорча), коли традиційна «динамічність» форми в розкритті сюжетних колізій стрічки змінюється «статичністю». Так, у картині «Меланхолія» режисер експериментує, насамперед на початку, із «статичністю» форми. Незвично довгі плани, коли героїня «спілкується» із всесвітом, шукаючи на небі потрібну їй зірку, хоча і перебиваються епізодами весілля, проте настільки незвичні для сучасного глядача, що їх сприймання вимагає від нього напруги та терпіння. Експерименти із «статичністю» в контексті «нелінійності» мають поки що поодинокий характер, проте поступове розкриття потенціалу цього прийому згодом значно збагатить художньо-емоційні можливості кінематографа.

У дещо іншому ракурсі «нелінійність» представлено у стрічці «Дім, який побудував Джек», що в процесі «розгортання» змісту постійно спирається на суто теоретичні відсилання до творів мистецтва, які здатні, так би мовити, викликати почуття болю. Його у фільмі «ілюструє» кубістичне зображення жінки з деформованим обличчям: відому картину Пікассо режисер впритул монтує з життєствердними полінезійськими полотнами Гогена. Це дає змогу зробити висновок, що зайняти чітку позицію стосовно суперечливої тези «мистецтво — біль» Л. фон Трієру доволі складно. Визначитися із заявленим парадоксом він намагається завдяки потенціалу «поліжанровості» стрічки, а саме: детектив, драма, містика та активне опертя на дитячі спогади героя. Слід наголосити на тому, що поступово «поліжанровість» утверджується як найбільш «ростиражована» ознака «нелінійності», а отже — і «неокласики».

Тяжіння до «нелінійного» кінематографа присутнє і на англійських теренах, що підтверджує стрічка «Англійський пацієнт» (1996) режисера Ентоні Мінгели (1954–2008), котрий на підґрунті «нелінійності» досягає взаємозв'язку змісту і форми картини. Стрічка «Англійський пацієнт» — екранізація однойменного роману канадського письменника Майкла Ондатдже (р. нар. 1943) — створювалася як поліжанровий фільм.

Вочевидь, Е. Мінгела розгортає сюжет твору на перетині драми та мелодрами. При цьому ці два кіножанри розкривають свій потенціал, відштовхуючись від драматичних військових подій. «Нелінійність» стрічки виявляється в тому, що її головний герой, тяжко поранений, опалений під час авіакатастрофи угорський граф Ласло Алмаші — саме його медперсонал і називає «англійським пацієнтом», — втратив пам'ять і в його психіці реальність, галюцинації, сновидіння, спогади дивовижним чином перехрещуються. «Нелінійні» фільми вимагають значних творчих зусиль не лише від сценаристів та режисерів, але й від акторів, котрі повинні існувати у просторі нового типу художнього мислення.

Мінгела одним з перших збагнув значення актора в процесі реалізації творчих завдань у «нелінійній» стрічці і на роль «англійського пацієнта» запросив Рейфа Файнса (р. нар. 1962) — одного з провідних акторів європейського кіно межі XX–XXI століття. Окрім блискуче виконаної ролі «англійського пацієнта», Р. Файнс запропонував яскраву авторську інтерпретацію образу головного героя в екранізації роману «Читець» (2008) відомого німецького письменника Бернхарда Шлінка (р. нар. 1944). Режисером стрічки виступив Стівен Долдрі (р. нар. 1960) — один з найтитолованіших англійських митців, котрий зміг елементи «нелінійності» «Читця», зокрема експерименти з часом і простором, закріпити у фільмі «Страшенно голосно і позамежно близько» (2011).

В останні кілька років перелік фільмів, знятих на англійських теренах, які демонструють і «поліжанровість», і тяжіння до «нелінійності», поповнився стрічкою «Мої дні з Мерсі» (2017), яку створила Талі Шалом-Езер (р. нар. 1978) — ізраїльська письменниця, сценарист і режисер, котра продемонструвала тяжіння до новаторства у фільмах «Сурогат» (2008) та «Принцеса» (2014), що викликали резонанс у професійному середовищі. Т. Шалом-Езер відкрита до експерименту, підґрунтям якого є спроба чітко визначити межу «мелодрама — драма», зафіксувавши момент «переходу», що «розмиває» чіткість цих жанрів.

Загальновідомо, що кінематограф Британії завжди вирізнявся професійністю і, так би мовити, добротностю. Дещо уперед-

жено поставившись до «постмодернізму», частина англійських режисерів досить вдало експериментує на теренах «нелінійного» кінематографа. Зазвичай такі стрічки зорієнтовані на елітарну кіноаудиторію, якій властивий розвинений естетико-художній смак.

Показовими є пошуки Гай Річі (р. нар. 1968), фільми якого спираються на естетико-художні засади «масової культури». Серед них — кримінальна комедія «Джентльмени» (2019), у якій послідовно реконструюються вимоги «нелінійних» стрічок, а саме: постмодерністський принцип «цитування», що наскрізно присутній у фільмі, використання прийому «зміст у змісті», коли розвиток сюжету картини паралельно трансформується у кіносценарій, динамічний монтаж та певна умовність окремих епізодів, які не мають нічого спільного з реальністю.

Наскільки «нелінійність» матиме «кінематографічне майбутнє» — покаже час. Сьогодні ж інтерес викликає кожний експеримент, що розширює естетико-художні засоби кінематографа і закріплює його значущість та впливовість на теренах європейського культурного простору.

Слід наголосити, що кінематографісти, фільми яких зняті у русі «постмодернізм — нелінійність», опановують принципово нові художньо-виражальні засоби, виявляючи та апробуючи потенціал «поліжанровості» чи «полістилізму». Набуваючи досвіду вони поступово підтверджують наступне: у європейському культурному просторі досить упевнено формується кінематографічна «неокласика», яка вже сьогодні потребує теоретичного осмислення.

Поняття «неокласика» неодноразово виникало в контексті європейської історії. Так, в українській культурі першої половини ХХ століття воно пов'язане з прізвиськом поета та літературознавця Миколи Зерова (1890–1937), що намагався привернути увагу тогочасних поетів до спадку, передусім давньогрецької літератури з урахуванням її надбань на теренах художньої форми.

«Неокласика» — невід'ємна складова художньо-технічних експериментів сучасного мистецтва. Сьогодні в естетико-мистецтвознавчих розвідках достатньо широко використовується поняття «стиль неокласики», ознаками якого є такі чинники:

респектабельність, гідність та піднесена витонченість [133].

Приблизно від 80–90-х років XX століття поняття «неокласика» достатньо активно починає входити в теоретичний ужиток завдяки науковим розвідкам В. Малахова, Г. Менчікова, А. Петрова, В. Стюпіна, В. Федотової, М. Щелкунова, які так чи інакше змогли аргументувати «за» і «проти» введення поняття «неокласика» у контекст так званої пізньої стадії розвитку «постмодернізму»: «пост-пост-модернізм». Водночас поняття «неокласика» слід чітко відокремлювати від поняття «некласика», що широко представлене в роботах відомого філософа В'ячеслава Стюпіна (1934–2018), котрий обґрунтовував критерії відмінності таких етапів, як «класика — некласика — постнекласика», однак не додав до означених етапів «неокласику».

Концепція В. Стюпіна опрацьовує чинник «раціонального» і обґрунтовує його можливі модифікації. Теоретичний потенціал такої постановки проблеми, хоча і дещо опосередковано, можна вважати дотичним до кінематографа, підсилюючи значення раціональних засад на різних етапах творчого процесу: написання сценарію, формування знімальної групи, добір акторів. Вочевидь, «раціональність» набуває зовсім іншого «забарвлення», коли йдеться про фільм, що має потужну емоційно-чуттєву складову, яка свідомо експлуатується в окремих кіножанрах, наприклад — мелодрамі.

В означеному контексті виправданим, на нашу думку, є прагнення окремих режисерів знімати «інтелектуальне кіно» — від лат. *intellectus* — розум, мислення, здатність розуміти. Прибічники такого бачення розвитку кінематографа абсолютизують його раціональну складову, а це легко порушує баланс «чуттєве — раціональне». Саме тому опертя на теоретичне підґрунтя сучасної гуманістики, навіть на рівні її авторських ідей, стимулює як творчо-пошукову спрямованість кінознавства, так і гармонізацію змісту «класики», «некласики» чи «неокласики».

Суголосними з концепцією В. Стюпіна є розмірковування В. Федотової, яка в публікаціях 1992 року порівнює поняття «класичне» і «некласичне», аналізуючи специфіку соціального пізнання. Пізніше дослідниця друкує статтю «Криза модернізації і архаїзація суспільства» (2013), де поняття «архаїзація» ніве-

лює та поглинає феномени і «класики», і «некласики». Загалом продуктивна ідея В. Федотової щодо «архаїзації суспільства» потребує досить обережного ставлення, оскільки не може переноситися на «архаїзацію» сфер творчої активності цього суспільства. «Архаїзація суспільства» не передбачає «архаїзацію мистецтва», в розвитку якого потужну силу мають його власні закони. Зіставлення ж «класичне — некласичне» зовсім необов'язково рухається до «архаїчного».

У випадку нашого звернення до «неокласики» наголос робиться не стільки на феномені «некласика», що інтерпретується як заперечення «класики», скільки на подальшому розвитку кінематографа, в русі якого у першій половині ХХІ століття «неокласика», максимально використовуючи науково-технічні «прориви» «сьомого мистецтва», спонукає актуалізувати потенціал саме колективної творчості, «просуваючи» кінематограф на більш високий рівень розвитку його зображально-виражальної культури.

Не вдаючись у зміст філософських дискусій, які іноді в сучасних умовах перетворюються на «розмови ні про що», зазначимо таке: на широкому використанні поняття «неокласика» наполягають ті фахівці, котрі вважають, що сучасна філософія перетворилася «на служницю політики або епатажної літератури», а виокремлення «неокласичного» етапу в розвитку філософії уможливило «зосередити увагу на зовсім новому техногенному типі культурної діяльності людства» [92, с. 106]. Як зауважує Г. Менчіков, людство виявилось не готовим до такого — нового — типу культурної діяльності, що нагадує «тектонічний зсув». Подібний «зсув» став для людства чимось на зразок «хвороби», яку важко і пережити, і остаточно усвідомити [92, с. 106–108].

Відштовхуючись від запропонованої Г. Менчіковим метафори, додамо, що в означеному річизні «рухався» і В. Стюарт, котрий вживав поняття «людино розмірні об'єкти» [132], яке мало охопити процес зміни історико-культурних цінностей, що від століття до століття нагромаджувало людство.

Оскільки наскрізним контекстом нашої монографії є виявлення зон перехрестя «культурологія — кінознавство», на особливу увагу заслуговує позиція філософів, для яких «неокласи-

ка», з одного боку, є предметом наукових розвідок, а з іншого — «вписується» в контекст культурологічного зрізу гуманітарного знання. Слід визнати, що до сьогодні «неокласика», в її філософському осмисленні, залишається на дослідницьких маргінесах, проте залученість «неокласики» в художню площину може змінити дійсний стан речей. Принагідно наголосимо на тому, що запропоновані філософами концепції, хоча і є творчо-пошуковими, проте — за умови відповідної аргументації — виявляються цілком слушними. Зрештою, вони пропонують розглядати культуру не просто — і не лише — сукупністю матеріально-духовних цінностей, а «такою їх сукупністю, яка олюднює людину, плекаючи людськість у людині...» [92, с. 112]. Саме означена орієнтація досить виразно простежується у тих стрічках, які, на нашу думку, слід розглядати в контексті кінематографічної «неокласики».

Режисери, що впритул до кінця XX століття завершили свій життєво-творчий шлях, здобувши статус «кінокласиків», були переважно представниками «лінійного» руху європейської культури. Вони знімали, опановуючи німий, звуковий, кольоровий, широкоформатний кінематограф, виявляючи його естетико-художній потенціал завдяки можливостям камери, монтажу, крупному плану, сміливій зміні ритму, закадровому голосу, експериментам з композицією кадру, «глибокому» кадру чи використанню дотичних мистецтв, передусім музики та живопису.

«Лінійність» кінематографа «зруйнував» постмодернізм, у процесі утвердження якого вона трансформувалася у «нелінійність». Досвід опрацювання феномена «нелінійність» спричиняє таку констатацію: по-перше, постмодернізм, це дійсно приклад «нелінійної» культури, яка вкрай неоднорідна, по-друге, «нелінійність» постмодернізму робить цілком закономірним порушення у попередньому розділі питання, чи знімали від 70-х років постмодерністське кіно, чи це фільми, зняті в добу постмодернізму? Вирішити цей своєрідний парадокс можна лише після введення в ужиток поняття «неокласика», спираючись на яке більш чітко систематизується кінопродукція, що була випущена на екрани упродовж 1970–2020 років.

4.2. Фільми «неокласиків» у логіці руху «класика — лінійність — постмодернізм — нелінійність»: кінопростір Джузеппе Торнаторе

Матеріал попереднього підрозділу засвідчує, що одне із завдань нашого дослідження полягає у введенні в широкий науковий ужиток поняття «неокласика», яким окреслюється творчість низки митців, котрі на межі ХХ–ХХІ століття у своїх стрічках запропонували як новий підхід до кінопроцесу, так і специфічний погляд на кіномистецтво, що поєднує в собі культуротворення та сприймання. «Неокласики» ніби «запросили» глядача до співпраці у процесі художнього осмислення світу, коли і митець, і глядач є партнерами. При цьому кінодіячі, котрих, на нашу думку, слід віднести до «неокласиків», артикулюють свою наближеність до пересічної людини.

До окреслених нами ознак «неокласиків» повністю дотична позиція італійського режисера Джузеппе Торнаторе, культурологічний аналіз творчості котрого доцільно здійснювати в контексті естетико-мистецтвознавчих шукань європейської гуманістики ХХ — початку ХХІ століття. Дж. Торнаторе належить до того покоління кінорежисерів, яке увійшло в європейський кінематограф на межі 80–90-х років ХХ століття. Майбутній режисер народився в 1956 році в Багерії — провінційному сицилійському містечку, яке адміністративно підпорядковане Палермо. Від середини ХХ ст. Багерія уславилася як батьківщина видатного італійського живописця і графіка Ренато Гуттузо (1911–1987), а пізніше — завдяки третій частині «Хрещеного батька» Френсіса Копполи та «Баарії» (2009) — фільму, який на 66-му Венеційському кінофестивалі вчергове підтвердив статус Торнаторе як одного з провідних режисерів сучасного європейського кінематографа.

З дитячих років він захоплювався фотографією, досягнувши такого рівня, що дозволив йому друкуватися у професійних виданнях, а в 16 — заявляє про себе як театральний режисер. У 18 років Торнаторе дебютує як кінодокументаліст низкою короткометражних фільмів, а на початку 80-х — неігрова стрічка «Етнічні меншини Сицилії» приносить йому визнання та наго-

роди. До документалістики режисер ще раз повернеться у 1995 році і зніме картину «Щит і три мечі», продемонструвавши свою близькість до традицій італійського кінематографа, що ґрунтувалися на експериментальних засадах.

Як відомо, у 1935 році в Римі засновано «Експериментальний центр» — дворічний державний інститут, який готував фахівців майже з усіх кінематографічних професій. Підготовка майбутніх діячів кіно велася не з «чистого аркуша», а спиралася, зокрема, на досвід експериментальних зйомок, нагромаджений від «авангардного» кіно 20–30-х років. Серед зразків кіноекспериментів цього періоду сучасне кінознавство особливо виокремлює як теорію «фотогенії» Луї Деллюка (1890–1924), так і зняті ним стрічки «Мовчання» (1920) та «Лихоманка» (1921).

Спираючись на теоретико-практичний паритет у своєму ставленні до кінематографа, Деллюк оперує поняттям «атмосфера». Воно відображає «фрагментарні зауваження з незліченної кількості вражень, які глядач повинен зібрати воедино». Згідно з поглядами Деллюка для фільму не стільки важливий сюжет, скільки «пил фактів», «мозаїка деталей, зафіксованих камерою навмання». Спостережливість режисера та оператора оцінюється як найважливіша ознака обдарованості. Окрім цього, у своїх фільмах Деллюк поєднував «світлі тони, якщо відтворювалися сучасні події, та сірі, якщо йшлося про спогади». Тож зображення на екрані корегувалося часом, коли відбувалися ті чи інші події, а представлення «сучасне — минуле» через «перепад» світлого й сірого кольорів «підживлювало» емоційну реакцію глядача [167, с. 139].

На відміну від Деллюка, котрий активно працював із засобами впливу кінострічки на глядача, німецькі кінематографісти у цей період багато експериментують на теренах абстрактних форм, намагаючись перенести чинники живописного футуризму й абстракціонізму у простір кінематографа. Численні приклади експериментів мають місце і в практиці зйомок так званого «альтернативного кіно», представники якого вводили у процес кінозйомок низку технічних новацій, «запозичених» з «відео-арту»: експериментами такого плану досить активно користуються саме «неокласики».

Ми свідомо зосереджуємо увагу на зацікавленому ставленні до експерименту представників різних поколінь діячів кіно, з одного боку, тому, що «Експериментальний центр» продуктивно використовував досвід минулих десятиліть, а з іншого — саме творчість більшості випускників центру сформувала «неореалізм», що виявився видатним явищем італійського кіно 40–50-х років.

Дж. Торнаторе, безперечно, перебуває під значним впливом «неореалізму», поділяючи не лише його антифашистську, загострену соціально-політичну орієнтацію, а й експериментальний характер, що стимулювався новими завданнями, які поставали перед «неореалізмом»: розширення тематики, узагальненість образів, пошуки естетико-художніх засобів проникнення у внутрішній світ людини. «Неореалісти», як відомо, активно експериментували з виразністю і навіть «емоційністю» чорно-білого зображення при сміливому зіткненні «світло — тінь», з крупним планом, з виявленням потенціалу монтажу, використовуючи його різні види — паралельний та перехресний, де крупний план виконував роль «перебивки».

Від часів «неореалізму» розуміння експерименту (від лат. *experimentum* — проба, досвід) значно розширилося і в теоретичному аспекті, і в мистецькій практиці. Щодо теоретичного аспекту сучасні науковці (А. Апухтін, Л. Бенюк, Н. Бугайов, В. Візгін, А. Чепа) пов'язують експеримент із гіпотезою, акцентують значення чуттєво-предметного чинника та обґрунтовують існування приблизно десятка видів експерименту, серед яких у сферу кінотворчості органічно трансформуються психологічний та критичний [159].

Експериментальні тенденції в мистецькій практиці, а Торнаторе закономірно вважається одним з її представників, стають своєрідним засобом оновлення, передусім художньої форми кожної конкретної стрічки. Режисер це довів у документальному фільмі «Щит та три мечі», де органічно поєднано 500 уривків із 100 фільмів про Сицилію. Фільм показав, що Торнаторе не стоїть осторонь тих новацій, якими опікується постмодерністське мистецтво, адже експериментальність цього твору спирається на принцип колажності.

Як естетико-художній чинник колаж (від фр. *coller* — наклеювання) у перші десятиліття XX століття широко використовували кубісти та футуристи, котрі вважали його художнім експериментом, здатним динамізувати форму в живописних та графічних творах. Загальновідомо, що завдяки поєднанню протилежних емоційних подразників колаж уможливорює пережити ефект несподіванки, що досить вдало «співпрацює» із зображенням.

У другій половині XX ст. колаж був поступово трансформований у літературну творчість, а на межі XX–XXI століття відомі французькі письменники Мішель Уельбек та Девід Фонтінос, «змішуючи» уривки текстів чи фрагменти реальних подій з життя історичних персоналій, створюють нове виразне «художнє повідомлення». На нашу думку, у фільмах Торнаторе колажність — чи окремі елементи цього прийому — здобули показове кінематографічне втілення, утверджуючи самого режисера в статусі доволі сміливого експериментатора. Творчі пошуки Торнаторе підтверджують, що колажність є однією з ознак сучасного кінематографа, який, відповідно до загального руху європейської культури, враховує як вимоги специфічної естетичної сутності постмодернізму, так і художні прийоми, що широко використовуються мистецтвом постмодерністської спрямованості.

Повертаючись до початку 80-х років — періоду, коли Торнаторе опановує професію режисера художнього фільму, викремимо досвід його роботи над фільмом «Сто днів у Палермо» (1984) — як сценариста і другого режисера — з відомим кіномитцем Джузеппе Феррара (1932–2016), котрий пізніше зняв низку художніх стрічок, у яких майже з документальною точністю відтворювалися етапи боротьби італійського правосуддя з мафіозними структурами. Співтворчість з Дж. Феррара, без сумніву, мала позитивні наслідки для Торнаторе, котрий лише починав опановувати «секрети» художнього кінематографа.

По-перше, його увагу привернув наголос на кримінальному аспекті у «Ста днях у Палермо» — фільмі, що відтворює складну соціально-політичну ситуацію на Сицилії 70-х років XX століття, спрямовану на демафінізацію суспільства. Згодом зацікавленість Торнаторе кримінальним жанром відіб'ється у його

перший самостійний повнометражний ігровий стрічці «Каморист» (1986), знятий за романом Дж. Маррацо.

По-друге, набувши певного досвіду роботи як один із сценаристів фільму «Сто днів у Палермо», у подальшій творчості Торнаторе сам писатиме сценарії своїх картин, що яскраво свідчать про самобутність художнього мислення режисера, позначеного інтересом до феномена трагікомічного та повагою до тих майстрів кіно, котрі ризикували працювати на перетині трагедії та комедії.

По-третє, фільм Феррара стимулював особливий інтерес Торнаторе до постаті актора, передусім виконавця головної ролі. Адже не секрет, що фільм «Сто днів у Палермо» своїм успіхом багато в чому завдячує яскравій творчій індивідуальності Ліно Вентура (1919–1987). Пізніше через фільми Торнаторе «пройде» багато відомих акторів — Мішель Морган, Моніка Белуччі, Філіп Нуаре, Марчело Мастоїні, Мікеле Плачідо, Тім Рот, Жерар Депардьє, Бен Газарра, Джеффри Раш, Роман Поланські, Франческо Шіанна, Валерія Коваллі, — формуючи своєрідний творчий паритет: успіх режисера визначений блискучою грою акторів — успіх акторів наснажується талановитою режисурою.

Як відомо, творчість кожного непересічного митця — незалежно від виду мистецтва, на теренах якого він працює, — науковці аналізують, відштовхуючись від його «малої» батьківщини, від традицій регіону, самобутність якого визначила та сформувала витоки художнього мислення майбутнього творця. Наголосимо, що в теоретичному аспекті такий підхід «спрацьовує» далеко не завжди. Стосовно ж творчості Торнаторе можна стверджувати, що він є, по-перше, об'єктивним, а по-друге, таким, що допомагає «розкодувати» мотиви й стимули тих творчих пошуків, які — від фільму до фільму — формують самобутній кінопростір режисера. На нашу думку, аналіз кінопростору Дж. Торнаторе, навіть якщо він відбувається в межах підрозділу, потребує не лише урахування хронологічної послідовності створених фільмів, а й їх певної структуризації, завдяки чому можна відтворити як власні надбання режисера, так і відображення в його творах тих мистецтвознавчих ідей, на засадах яких формувалося художнє мислення митця.

Намагаючись структурувати створене режисером між 1986 та 2013 роками, слід насамперед виокремити його «сицилійські» фільми. Наголосимо, що мала батьківщина Торнаторе — Сицилія — і його відданість цьому «географічно-територіальному простору» не може не вражати глядача. Сицилія присутня в більшості фільмів режисера. Її специфіка — природа, архітектура, традиції, побут, мова, емоційна виразність кожного обличчя, котре потрапляє до кадру, скрупульозність відтворення атмосфери життя провінційних сицилійських містечок — усе це сукупно персоналізує естетико-художню насиченість фільмів Торнаторе.

У відтворенні духу Сицилії режисер, безперечно, спирається на свій досвід документаліста, який допомагає створити враження, що кожен епізод фільму — це лише «схоплений» митцем зріз реального життя. На нашу думку, в «сицилійських» стрічках режисера спочатку, вочевидь, формується документальне тло, а вже потім у нього «вписується» біографічна чи вигадана кінематографічна історія. Зауважимо, що поєднання біографізму та вигаданості постійно використовується Торнаторе, котрий ніби демонструє глядачеві власну свободу руху не тільки у жанровій площині, а й у площині «реальність — уява — фантазія».

У таких фільмах, як «Новий кінотеатр “Парадизо”» (1988), «Фабрика зірок» (1996), «Малена» (2000), «Баарія» (2009) сицилійська провінція подається як самостійне культурне середовище, що, з одного боку, формує людину, а з іншого — через свою замкненість і надмірну самотність — обмежує її майбутнє. Саме цей аспект сицилійського буття надзвичайно чітко проведений Торнаторе у фільмі «Новий кінотеатр “Парадизо”».

Головний герой фільму Альфредо — немолодий кіномеханік, який, не маючи власних дітей, усю любов й увагу віддає маленькому Сальваторе, на прізвисько Тото, розкриваючи перед ним чарівний світ кіно. Рік за роком він виховує у хлопця любов до фільмів Чапліна, Ренуара, Вісконті та багатьох інших, творчість яких дозволяє хлопцеві побачити світ поза сицилійським селищем.

Пізніше, коли молодий Сальваторе, повертаючись з армії, стає кіномеханіком у новому кінотеатрі «Парадизо», Альфредо

з надзвичайною емоційною силою закликає вихованця якнайшвидше покинути малу батьківщину, «розірвати нитку, що прив'язує його до Сицилії». Саме Альфредо, який разом з Тото багато років провів у будці механіка, намагається вкласти у свідомість юнака розуміння відмінності між реальним життям і штучним світом фільмів.

Виконуючи волю наставника, Сальваторе полишає Сицилію, стає відомим кінорежисером і повертається до рідних пенатів лише через тридцять років, щоб поховати Альфредо. У цьому принциповому фрагменті фільму Торнаторе використовує деталь, яка — без жодного слова — розповідає, що таке Сицилія для сицилійця. Мати Сальваторе, почувши голос сина, кидається до дверей, тягнучи нитку свого плетива: нитка не розривається, незважаючи на досить довгий прохід героїні. На рівні свідомості (її уособлює Альфредо) можна «розірвати нитку», але на рівні історичної — чи навіть генетичної — пам'яті (її у фільмі втілює мати героя) вона не тільки не розірветься, а й залишиться цілою, протягнутою у часі та просторі.

Слід зазначити, що фільм «Фабрика зірок», який був знятий після «Нового кінотеатру “Парадизо”», дещо скорегував позицію Торнаторе. Формально в новій картині режисер зберігає і збагачує досягнення попередньої, проте герої «Фабрики зірок» позбавляються лірико-романтичного забарвлення, яке властиве прихильникам світу «Парадизо». У картині режисер досить жорстко відтворює і такий бік сицилійських провінціалів 1950-х років, як примітивність, жадібність, нищість, байдужість та ін. Саме ці риси дозволяють аферисту Джо Мореллі доволі легко маніпулювати і молодими дівчатами, і хлопцями, і карабінерами, і селянами, і місцевими мафіозі, продаючи їм надію на блискучу кінематографічну кар'єру. Цинізм Мореллі не знає меж, адже він не має жодного стосунку до кіно, а плівка, яка використовується для проб, настільки стара й зіпсована, що не фіксує жодного зображення.

Саме в цьому фільмі Торнаторе і відродив кращі традиції тих неореалістичних фільмів, режисери яких — ми на цьому вже наголошували — вміли блискуче «працювати» на перетині трагедії і комедії, не цураючись гротескних чи саркастичних си-

туацій. У контексті означеного доцільно згадати стрічку Аглауко Казадіо «Один гектар неба» (1958), сюжет якої розгортається на щорічній ярмарці у богом забутому італійському селищі, де аферист продає збіднілим, забитим життям селянам по гектару неба, обіцяючи, що вони матимуть оренду за проліт літаків у просторі їхніх «небесних земель». Через сорок років, знімаючи «Фабрику зірок», у поле зору Торнаторе потрапляють ті самі збіднілі села, забиті життям неписьменні селяни та аферисти, які легко ними маніпулюють. Завдяки естетиці «неореалізму» фільм «Фабрика зірок» виявився ще більш вражаючим, ніж «Один гектар неба».

У 2000 році на екрани виходить фільм «Малена», події якого — у часо-просторовому вимірі — пов'язані як із Сицилією, так і з перед та повоєнним періодом. Як і в «Новому кінотеатрі “Парадизо”» головним героєм фільму є школяр Ренато, котрий — завдяки сицилійській красуні Малені — переживає перше сексуальне захоплення. На очах у глядачів відбувається також пробудження морально-етичних почуттів хлопця, адже саме він виступить у ролі захисника молодої жінки, коли заздрість, ненависть, дикість, породжені злиденним існуванням, штовхнуть мешканців сицилійської провінції на жорстоке нелюдське переслідування Малени, єдиною провинкою якої стають її краса і незалежна поведінка.

Багатошаровість кінопростору Торнаторе, вочевидь, вимагає розширення суто кінознавчого підходу і здійснення культурологічного аналізу «сицилійських» фільмів митця, а отже, «вписування» їх у ширший гуманітарний контекст. Так, стає цілком очевидним, що режисер прагне осучаснити засади ретро-стилю, акцентуючи увагу на світосприйманні підлітків. Торнаторе дає можливість як відчутти процес їхнього зростання й набуття життєвого досвіду, так і побачити ставлення дорослої людини до власного дитинства, відтворюючи в такий спосіб досить непересічний «діалог поколінь».

Специфічне художнє мислення режисера дає змогу легко виявити ті чинники, що впливають на його самотні естетико-художні виражальні засоби. Йдеться не лише про неореалізм, постмодернізм і традиції експериментування, що формувалися

в італійському кінематографі в середині ХХ століття. На нашу думку, це й філософсько-естетичні шукання А. Бергсона на теренах мистецької інтерпретації часу, що, як відомо, активно вплинули на творчість попередників Торнаторе. Так, під значним впливом бергсонівського розуміння часу перебував відомий іспанський режисер Карлос Саура (р. нар. 1932), котрий у фільмах «Сад насолоди» (1970) та «Кузена Анхеліка» (1974) застосував прийом «перехрещення» минулого та сьогодення.

Не відмовляючись від ідеї часового «перехрещення», Торнаторе йде дещо іншим шляхом, експериментуючи з феноменом «тривалості» часу, який уможливорює героям його фільмів існувати як у минулому, так і в сучасному. Режисер користується «тривалістю» з такою майстерністю, що подекуди дозволяє глядачеві передбачити і майбутнє кіногероїв. Доля афериста Джо Мореллі у фільмі «Фабрика зірок», котрий став жертвою інших аферистів, зіставляється режисером з драмою молоді дівчини, яка, закохавшись Мореллі і повіривши в реальність казкового світу кіно, опиняється у психіатричній лікарні. Інтерпретація Торнаторе епізоду їхньої зустрічі на подвір'ї лікарні дає глядачеві надію як на моральне переродження героя, так і на хоча б незначний промінь світла в житті героїні.

Приклади, до яких ми звернулися, виявляють тільки деякі «впливи», що простежуються у фільмах режисера. Доцільно також торкнутися і тенденції наслідування ним специфічної кіноестетики Алена Роб-Грійє (1922–2008), яка формувалася в межах руху французького «нового роману». І як сценарист фільму «Минулим літом у Марієнбаді» (1961), і як режисер фільму «Трансєвропейський експрес» (1966), А. Роб-Грійє, як ми вже зазначали, обстоював значення «речовізму» — зображення світу через опис (у літературному тексті) чи відтворення (на екрані) окремих фрагментів, через посилену увагу до певних «речей» реального світу.

«Речовізм» чітко простежується практично в усіх фільмах Торнаторе, досягаючи особливої виразності у «Простій формальності» (1994) та «Незнайомці» (2006), а в «Кращій пропозиції» (2013) він узагалі виконує специфічну роль рушія сюжету. Водночас «речовізм» у його розумінні значно перевершує наванта-

ження, яке він ніс в естетиці А. Роб-Грійє, оскільки, наприклад, у фільмі «Проста формальність» функцію «речовізму» виконує природне явище — страшна злива, «присутня» на екрані фактично впродовж усього фільму.

Таким чином, очевидною стає необхідність вивчення феномена впливу теоретичних шукань в умовах конкретного історичного періоду на творчість сучасних митців, зокрема Торнаторе. Кінознавець О. Аронсон, аналізуючи монографію Жілія Дельоза «Кіно», стверджує: «Ми звикли мислити історію кіно як серію значних імен. Для Дельоза ж існують кінематографічні події, які не належать окремим фільмам і не відкриваються окремим кінематографістам. Ці події перебувають у сфері образності сучасної людини, котра йде до кінотеатру і переглядає фільм не заради знання, а заради власного задоволення. У результаті історію кіно, за Дельозом, представлено історією подій сприймання, які спровоковані розвитком кінематографа» [11, с. 11].

Оцінка О. Аронсоном специфіки ставлення сучасного глядача до кінематографа повністю суголосна тому, як закладається і формується культурно-мистецьке підґрунтя, що ним живиться творчість митців узагалі і Торнаторе зокрема. Це «сфера образності сучасної людини», яка сформована значним попереднім і теоретичним, і художнім досвідом, це «історія подій сприймання», що, на думку українського культуролога А. Залужної, створює «життєвий світ людини як смисловий універсум культури» [54].

Через 21 рік після виходу на екрани картини «Новий кінотеатр “Парадизо”» Торнаторе знімає епічний фільм «Баарія», події якого охоплюють період між 20–80-ми роками ХХ століття. Баарія — це сицилійська назва селища Багерія, де народився режисер, що дає підстави говорити про біографічний характер фільму, оскільки, так чи інакше, на екрані відтворено життя трьох поколінь баарійців. Слід наголосити на тому, що хоча «Баарія» знята вже визнаним режисером, Торнаторе, проте, не відмовляється від досвіду, набутого в попередніх фільмах, даючи підстави визначити його як самоциткування. Хоча в попередніх розділах ми торкалися цієї проблеми, все ж ще раз зауважимо, що цитування — це прийом, який, по-перше, активно пропагується

естетикою постмодернізму, а по-друге, широко використовується в європейському мистецтві межі ХХ–ХХІ століття.

Головним героєм фільму «Баарія» є хлопчик Пеппіно Торренуова, який на очах у глядачів виростає, одружиться, стане батьком великої родини і визнаним профспілковим діячем. У життя Пеппіно будуть «вписані» роки фашизму, Другої світової, трагічні події проведення на Сицилії аграрної реформи 50-х років і багато інших важливих суспільних подій. І все це відбуватиметься у замкненому просторі маленького містечка, де панує світоставлення малописьменних, украй збіднілих, традиційно релігійних сицилійських селян. «Баарія» не тільки наслідує (цитує) просторово-часову модель побудови фільму «Новий кінотеатр “Парадизо”», а й використовує ті «речовізви», що вже успішно «спрацювали» у попередніх фільмах. Йдеться, зокрема, про епізоди, зняті у глядацькій залі в кінотеатрі селища Баарія, темпераментну реакцію глядачів на екранні події, педалювання побутових звичок жителів та ін.

До самоцитування — як і до цитування — можна ставитися по-різному, але, сформувавшись на теренах постмодерністської літератури, воно, від середини 90-х років ХХ століття, дедалі частіше використовується в кінематографії. Торнаторе, вочевидь, робить це талановито, а отже — змушує прийняти його творчу модель як приклад художнього пошуку.

Аналізуючи кінопростір Торнаторе, слід наголосити на фільмі «У них усе гаразд» (1990), від якого в його творчості починається повільне, але послідовне «розчинення» «сицилійської» проблематики. З одного боку, стрічку «У них усе гаразд» формально доцільно віднести до «сицилійських». Її головний герой — Маттео Скуро — сицилієць похилого віку, розшукує трьох своїх синів і двох дочок, котрі, живучи в різних італійських регіонах, привнесли туди «присмак» Сицилії. З іншого — ця картина демонструє спроби режисера освоїти нові зрізи щодо світоставлення та світосприйняття сицилійцями навколишньої реальності. Таким чином, Торнаторе символічно розширює межі провінційних сицилійських містечок і аналізує драматичні ситуації зіткнення уявного світу Маттео, в якому «усе в порядку в житті його дітей», з їхнім реальним життям, де кожний має власний «скелет у шафі».

Картина «У них усе гаразд» вчергове підтвердила сталий інтерес режисера до кінематографічного потенціалу «речовізму», що здатний «донести» до глядача зовсім не другорядні морально-психологічні стани героя фільму. Так, М. Мастрояні, створюючи образ старого Маттео Скуро, знімається в окулярах з великими діоптріями, скельця яких трохи забруднені рожевою фарбою. Через товсте окулярне скло очі актора на екрані неприродно великі, однак ці «великі очі» не допомагають Маттео відділити «зерна від плевел»: «ілюзорну рожевість» від брудної реальності життя його дітей.

Починаючи від фільму «У них усе гаразд», Торнаторе успішно експериментує із штучними художніми ситуаціями, в яких не лише моделюються уявність і реальність, а й сміливо перетинаються реальність і умовність. Таким є фільм «Проста формальність» (1994), успіх якого завдячує як сценарію та режисурі Торнаторе, так і блискучому акторському тандему Ж. Депардье — Р. Поланскі. Серед усіх фільмів режисера цей є чи не найскладнішим щодо його інтерпретацій, яких доволі багато. Можливо, «Проста формальність» — перша спроба Торнаторе трансформувати у свій кінопростір фрейдівське розуміння постаті митця — героєм фільму є геніальний письменник Оноф, образ якого розкривається на різних рівнях його психіки — поверхових та глибинних. При цьому глибинні рівні «продукують» надзвичайно складний «матеріал» як для роздумів самого письменника з приводу власного життя, так і для стимулів його фантазії. Це і приховані бажання, і нездійснені мрії, і дитяча травмованість, і тяжіння до самогубства, і залежність від «батька» — у фільмі його символізує клошар Фабен, котрий відіграє доленосну роль у житті і творчості Онофа. Зазначимо, що інтерес до психоаналізу не є для Торнаторе випадковим, адже режисер послідовно реконструює у своїй творчості фрейдівські моделі. Зокрема, психоаналітичний «присмак» відчутний і в «Малені», і в «Незнайомці», і в останньому фільмі митця «Краща пропозиція».

Тяжіння до умовності, до свідомого «зіткнення» уявного з реальним простежується і у картині «Легенда про піаніста» (1998), що, на нашу думку, найяскравіше віддзеркалює зацікавленість

режисера у принципово нових — і щодо традицій європейського кіно, і напрацьованих до 1998 року «традицій» самого Торнаторе — естетико-виражальних засобах. Формально сюжет стрічки будується на детективному підґрунті: у перший день XX століття в коробці з-під цитрини, залишеній на борту лайнера «Вірджинія», що курсує між Європою і Америкою, знаходять немовля. Хлопчик виростає і, ставши піаністом, розважає пасажирів кожного рейсу. Усе життя він проводить на гігантському лайнері, жодного разу не замінивши хистку палубу на тверду землю. У ситуації, яку «відпрацьовує» режисер, знову фіксуємо феномен цитування, адже в історії кіно корабель неодноразово ставав символом «зменшеного», «сконцентрованого» у просторі й часі реального світу людей. Цей символ давав змогу митцям (а серед них були і всесвітньо відомі) виокремити ті найважливіші проблеми, конфлікти, бажання, які «розкидані» просторами «великого світу».

«Легенда про піаніста», як і інші стрічки Торнаторе, виявляє і приклади самоцитування. Якщо порівняти її з творчими шуканнями режисера у «Новому кінотеатрі “Парадізо”», що приніс Торнаторе світове визнання, його авторською «цитатою» є використання в естетико-художній тканині твору тих самих кінофільмів, які демонструються в сільському кінотеатрі. У «Легенді про піаніста» мистецтво кіно замінює мистецтво музики. Хоча види мистецтва — кіно, музика, література, живопис — є важливими чинниками розвитку сюжету, герої Торнаторе не можуть існувати поза тим емоційно-чуттєвим світом, у який людину «занурює» мистецтво.

Окреслені тенденції розвитку і функціонування упродовж кількох десятиліть «кінопростору» Торнаторе підводять нас упритул до вимог «неокласики». Режисер досить упевнено почувався у просторі «класика — лінійність», демонструючи повагу і вдячність тим, хто закладав підвалини «неореалізму» і творчо розвинув естетико-художні засоби цього напрямку, по суті, надавши йому друге життя. Водночас, Торнаторе виявився тим митцем, котрий не зупиняється на досягнутому, пропонуючи і собі, і своєму глядачу «подорож у незвідане», тобто у постмодерністський кінематограф. Зрештою, виявилось, що «постмодерніст-

ські» стрічки режисера, створені на засадах «постмодернізм — нелінійність», відкривають новий зріз його таланту.

Творчо-пошуковою виявилася також одна з останніх картин Торнаторе «Двое у всесвіті» (2016), яка збігається з етапом «нео-класики», що у її просторі режисер також почуває себе досить упевнено. Хоча «Двое у всесвіті» планувалася як поєднання драми і мелодрами, Торнаторе, а він виступив і як сценарист, і як режисер стрічки, зруйнував попередній задум: фільм створений на перетині трьох жанрів і достатньо виразно відпрацьовує елементи і драми, і мелодрами, і фентезі.

Наразі митець активно використовує потенціал «нелінійності» у спробі поєднати три, на перший погляд, несумісні сфери діяльності Емі Райан — героїні стрічки: студентки, що вивчає астрофізику, відомого каскадера та натурниці. Остання професія героїні дозволяє Торнаторе відтворити власні морально-естетичні уподобання. Група скульпторів використовує обличчя та тіло Емі, обгортаючи їх рідким гіпсом задля створення скульп-турної форми. Дівчина починає задихатися і плакати, руйнуючи «гіпсове» обличчя. Однак процедуру повторюють, досягаючи досконалості. В останніх епізодах фільму Емі приходить на виставку, де створена з її тіла скульптура поєднує два варіанти: зіпсований та досконалий. Скульптори зберегли зіпсовану копію, оскільки спотворене обличчя дівчини передає біль й страждання, а це, на думку режисера, важить більше, аніж досконалість.

Жанру фентезі відповідає професія героя стрічки — старіючого професора Едварда Ферумі, котрий намагається обґрунтувати теорію двійників землян, які «наповнюють» інші світи. Коханці Емі і Едвард змушені переважно спілкуватися онлайн, оскільки професор одружений. Він усіма засобами намагається допомогти Емі опанувати професію астрофізика, схиляючи її до прийняття власних ідей. Професор навіть надсилає їй листівки, підписані кільканадцятьма іменами «Едвард», що символізує його присутність у різних всесвітах.

Несподівано професор помирає, а його хворобу кваліфікують як наслідок занадто довгого «спілкування» із зірками. Але і після смерті коханого Емі отримує від нього листи, які засвідчу-

ють, що він продовжує жити в інших вимірах, набуваючи зовсім несподіваних форм: занадто розумні очі собаки, відірваний від гілки осінній листок, що довго «б'ється» у вікно, чорне каміння, яке «відбиває» особливе зображення.

Окрім «поліжанровості», яку Торнаторе використовував у своїх стрічках і раніше, режисер експериментує і з «полістилізмом», що цього разу поданий ним у дещо новому ракурсі, спираючись на авторське ставлення до зображення. По суті, на екрані постійно присутня тільки Емі. Професор «проговорює» свої тексти онлайн, а до героїні періодично «підключаються» так звані епізодники, які не стільки впливають на сюжет фільму, скільки допомагають глядачеві зорієнтуватися у «часо-просторі», якими «рухається» Емі, шукаючи чи то померлого, чи то зниклого у всесвіті Едварда.

Картина «Двое у всесвіті» є показовим прикладом «відкритої інтерпретації», а отже, закликає глядача до співтворчості. Її знято в уповільненому ритмі, тож місцями ефект загальмованого часу сприймається цілком реально, а «космічна» музика видатного італійського композитора Енніо Марріконе (1928–2020), котрий багато років співпрацює з Торнаторе, вчергове підтвердила, що талановитий режисер дійсно створює власний кінопростір.

У цьому підрозділі ми спробували систематизувати та структурувати фільми Торнаторе, зняті за чверть століття. Ці намагання мають дещо умовний характер, і передусім тому, що кінематографічна кар'єра режисера триває. Та на наше глибоке переконання, як уже зняті, так і майбутні фільми майстра, лише закріплюють за ним статус блискучого представника «неокласики», творчість якого і спонукає кінознавців уводити в теоретичний ужиток нові поняття та категорії. Фільми Дж. Торнаторе виступають своєрідним маркером, за допомогою якого — за всієї складності цієї процедури — можна провести градацію тих естетико-художніх ознак, спираючись на які доцільно визначити і теоретично обґрунтувати відмінність між «класикою» та «неокласикою», яка є новим етапом в історії європейського кінематографа.

4.3. «Неокласика»: еклектичність художньо-виразальних засобів

Представляючи «неокласику» як наступний етап у розвитку європейського кінематографа, ми намагалися показати, що «постмодернізм», який яскраво заявив про себе в умовах 70–80-х років, на початку третього десятиліття XXI століття поступово втрачає позиції. Це чітко простежується як у теоретичному аспекті, оскільки додавання префіксів «пост» до традиційного поняття «модернізм» нових концепцій не створює, так і в практичному, адже переважна більшість видів мистецтва, по суті, тиражує попередні досягнення.

Аналізуючи кінематограф, ми не лише в контексті сучасного українського кінознавства концептуалізуємо «неокласику» як новий етап розвитку «сьогомого мистецтва», а й намагаємося, спираючись на засади персоналізованого підходу, показати, як відбувається процес переходу від «постмодерністських» стрічок до «неокласичних». Перш ніж відтворити специфіку творчості певних режисерів, котрі оцінюються нами як «неокласики», необхідно окреслити сутність «неокласики» як такої, що визначить її відмінність від інших етапів у розвитку європейського кінематографа.

На нашу думку, «неокласика», це слід підкреслити насамперед, висуває нові вимоги як до режисера, так і до представників інших кінопрофесій, зокрема оператора, художника, акторів, монтажера. Мається на увазі рівень їхньої професійної підготовки та «відкритості» до експериментування. Щодо професії режисера, на перші позиції висувається факт його загальнокультурної освіченості та значно ширшої, ніж це вимагалось раніше, обізнаності з технічними можливостями сучасного кінематографа. При цьому режисер, котрий працює або працюватиме у добу «неокласики», зберігає ті засади, якими позначена творчість «класиків», а саме: чітко окреслена індивідуальність, самобутнє художнє мислення, система цінностей.

Слід особливо наголосити на необхідності упродовж усього процесу створення фільму функціонувати на перетині «творче — технічне», а також співвідносити «неокласику» з «еклекти-

кою», свідомо спираючись на її естетико-художні засади та реалізуючи їх на різних етапах творчого процесу: від жанру й стилю майбутньої стрічки до маніпулювання із змістовно-формальним «рухом» сюжету, його композиційним рішенням, «логікою — алогічністю» поведінки героїв. При цьому режисери—«неокласики» зазвичай сповідують або принцип «відкритої інтерпретації», пропонуючи глядачеві активно підключитися до «реалізації творчого задуму» в процесі сприймання фільму, або поділяють настанови, що висуваються до творів, знятих за вимогами «non-finito». Окрім означеного, підкреслимо це ще раз, «неокласики» повною мірою намагаються використати технічний потенціал «сьогомого мистецтва», експериментуючи з технікою зйомки, з видами монтажу, з чорно-білим та кольоровим зображенням, з ефектом співставлення «світло — тінь».

Визначивши «еклектичність» як естетико-художнє спрямування «неокласики», слід констатувати, що окремого відпрацювання потребує поняття «еклектика», зміст якого від часів давньогрецької філософії помітно змінився. «Еклектика» (від грецьк. *eklektikos* — здатний вибирати; той, що вибирає) у своєму первинному значенні наголошує на чиннику суб'єктивності, адже задля здійснення «еклектичної процедури» потрібен той, хто «здатний вибирати». Поняття «еклектика» вживалося тоді, коли необхідно було підкреслити, що «нове знання отримано внаслідок поєднання різнорідних, внутрішньо не пов'язаних і, можливо, несумісних поглядів, ідей, концепцій, сфер знання» [158].

Оскільки феномен «еклектика — еклектичність» останнім часом, з одного боку, широко використовується в гуманітарних науках, а з іншого — яскраво відображається в сучасній мистецькій практиці, необхідно, хоча б стисло, відтворити історію його становлення й функціонування.

Поняття «еклектика» уведено в теоретичний ужиток за часів пізньогрецької філософії як свідчення її занепаду. Негативне ставлення до нього спиралося на сприймання еклектики як засобу руйнування логічних зв'язків. У результаті вона вважалася «алогічним» феноменом, що критично оцінювався греками, котрі розглядали «логіку» як провідну гуманітарну науку.

Сьогодні відомо, що біля витоків застосування поняття «еклектика» стояв грецький філософ Потамон Александрійський (2-га полов. 1 ст. н.е.), котрий був широко відомий своїми коментарями до діалогу Платона «Держава». За часів завершення доби «еллінізму» він вважав доречним поєднання окремих частин філософських концепцій Платона, Аристотеля та інших видатних мислителів античності задля створення «еклектичної» філософської школи, представники якої спиралися б на загальнотеоретичний грецький досвід.

Як зазначає А. Столяров, «еклектичне вчення» Потамона Александрійського «поєднувало різнорідні елементи, так звані чотири начала: речовину, діяльність, якість та місце» [134, с. 613]. Цілісність цих «начал» ніби накреслювала шлях до досконалості й добропорядності. Пізніше естетико-моральнісний аспект, який був присутній у розмислах Потамона, повністю зникає і поняття «еклектика» частіше використовується задля означення «безпринципності» суджень або вчинків.

На межі XX–XXI століття «еклектика» починає інтерпретуватися у зовсім іншому контексті, який визначався, з одного боку, активним розвитком культурологічного знання, а з іншого — утвердженням в європейському культурному просторі постмодернізму, що офіційно заявлений як новий культуротворчий феномен — це вже підкреслювалося в попередніх розділах монографії — від 1974 року. Наші тези вимагають більш розгорнутого пояснення, яке і дасть змогу визначити підґрунтя сучасної інтерпретації феномена «еклектики».

Як відомо, у першій половині XX століття в теоретичний ужиток було введено поняття «культурологія» і розпочався процес поступового обґрунтування теоретичних засад цієї нової науки. Напрацювання, здійснені упродовж кількох десятиліть, виявили певні особливості культурології, зокрема і культурологічного знання. Наше зауваження стосується тієї специфіки їх «будови», що є синтезом низки суміжних наук.

В означеному контексті інтерес має стаття М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), на сторінках якої, окресливши роль і значення надбань культури в становленні і розвитку європейських цивілізаційних процесів,

науковець визначає закономірність формування такої науки, як «культурологія»: «Нагромадження різного роду даних про феномен культури, осмислення окремих сутнісно значущих закономірностей розвитку і соціального функціонування культури, не бачені раніше параметри її соціально-історичного буття, що з'являються у результаті новітніх культурно-цивілізаційних тенденцій як в окремих суспільствах, так і людства загалом...» [23, с. 97]. Причину успіхів «сучасного культурознавства» М. Бровко вбачає у «принципово нових дослідженнях феномена культура, що конститууються як результат помежових проблем, стиків між знаннями про культуру та іншими науками». Поняття «пOMEжОВИЙ» та «стик» і є ознаками «еклектики» — поняття, яке вживалося задля підтвердження факту поєднання «різно-рідних» сфер знання, явищ, концепцій, поглядів.

При цьому М. Бровко підкреслює, що «культурологія» не могла б скластися як наука поза історично розвиненою сферою гуманітарного знання, оскільки спирається — далі у хронологічній послідовності, що присутня у статті науковця, — на науки, яким «культурологія» зобов'язана своїм існуванням: філософія, теологія, історія, археологія, етнологія, психологія та соціологія. Аналіз специфічного внеску кожної із заявлених наук у контекст культурології український дослідник завершує висновком: «...розвиток знань про культуру відбувався у тісному взаємозв'язку культурології з іншими гуманітарними науками. Причому тут спостерігається не одностороннє корисливе ставлення культурології до інших наук, а спрацьовує методологічний принцип, сформульований сучасною компаративістикою, який орієнтує на порівняння і взаємодоповнення різних за своїм змістом і спрямованістю важливих галузей гуманітарного знання» [23, с. 102]. Принагідно підкреслимо: враховуючи увагу, яку сучасна гуманістика приділяє «еклектиці», було б доцільно розглянути питання щодо місця «компаративістики» у просторі «еклектики», враховуючи, що історія останньої є значно тривалішою в часі.

Однак деякі українські культурологи, загалом поділяючи позицію М. Бровка, все ж вважають, що він виокремив далеко не всі науки, які відіграли і продовжують відігравати потужну роль у становленні й розвитку культурології. Так, С. Холодин-

ська зазначає: «...слід особливий наголос робити на таких гуманітарних науках, як естетика, мистецтвознавство, етика — науках, що — значною мірою — і “забезпечують” культурології її людинознавчий характер, її здатність сприяти культуротворенню» [150, с. 56]. Окрім цього, на межі XX–XXI століття стало очевидним, що культурологія — в процесі постановки низки специфічних питань — використовує потенціал демографії, семіотики, теорії інформаційних систем, синергетики. Вочевидь, «еклектика — еклектичність» і визначають сутнісне підґрунтя як культурології, так і культурологічного знання в цілому.

На засадах «еклектики» формувалася і постмодерністська філософія, а — пізніше — й естетика. Відстоюючи як наріжний принцип «поліметодології», постмодернізм свідомо став на теоретико-методологічні рейки «еклектики», «потягнувши» за собою і естетику, і мистецтвознавство. Представники цих наук почали пропагувати прийоми «поліжанровості» та «полістилізму». Означений процес досить виразно і переконливо проаналізований у вже заявленій нами книзі Дж. Вейза «Часи постмодерну», де, зокрема, зазначається: «Постмодернізм виступає за культурне різноманіття і всіляко підтримує “плюралізм”. Принципи різноманіття, виступаючи домінантною цінністю, окрім усього іншого виявляє себе стилістично» [31, с. 97]. Аргументуючи свою позицію, Дж. Вейз звертається не до конкретного митця, який мріє «вибудувати» власний стиль на перетині кількох, уже існуючих і добре апробованих стилів, а до культури в цілому. На його думку, для мистецтва постмодернізму «властивий не єдиний стиль, а суміш різноманітних стилів. Телебачення пропонує нам не тільки строкату суміш образів, але й суміш ідей та стилів, де повторення ностальгічного серіалу перемежовується футуризмом *Star Trek*, а кадри, що зображують тепле родинне вогнище, перериваються картинками непристойного сексу або небаченого насилля» [31, 97]

На конкретних прикладах Дж. Вейз демонструє суміш ренесансного, класичного стилю з поп-артом — зображення Мони Лізи, грецького божества та каченяти Дональда, які зібрані на тлі сюрреалістичного пейзажу. Аналізуючи сутність постмодерністського мистецтва, учений спирається на позиції Жака Дер-

ріди, Террі Інглтона та Фредеріка Джеймсона, котрі, відповідно, на перші позиції висували колаж, «шизофренію — шизоїдну компіляцію» та ковзання по поверхні, тобто інтерес лише до зовнішніх ознак. Окрім цього, постмодерністами, за свідченням Вейза, «заперечувалися моральнісні та релігійні абсолюти», демонструвалося упереджене ставлення і до естетичних [31, с. 92–95].

На нашу думку, це дещо спрощена інтерпретація «постмодернізму», який від 70–80-х років минулого століття значно розширив і поглибив власні естетико-художні орієнтири, хоча і не відмовився від тих, які фіксувалися попередньо. Водночас Вейз звертає увагу на тезу Стівена Коннора, котрий вважає, що деякі шукання постмодерністів визначаються змінами, які на межі ХХ–ХХІ століття пережила «сучасна соціальна система», що «остаточно втратила зв'язок з минулим, віддаючи перевагу життю у “вічному сучасному”, позбавляючи себе глибини, визначеності й безсумнівної ідентичності» [31, с. 98].

Якщо трансформувати означену загальнотеоретичну інтерпретацію «постмодернізму» у сферу кінематографа, з'явиться необхідність скорегувати окремі положення. Дещо специфічна теза про «вічне сучасне» не підтверджується ані творчістю, наприклад Торнаторе, яка розвивається у динаміці «постмодернізм — неокласика», ані стрічками «неокласиків» — П. Грінуей чи П. Соррентіно, до більш розширеного аналізу кінодосвіду яких ми звернемося в наступному розділі. Торнаторе включає в контекст своїх кінотворів, принаймні, сторічну історію сицилійців, не відмовляючись при цьому від чинника «ідентичність», а П. Грінуей у суперечностях середньовіччя шукає відповіді на смисложиттєві питання. У «вічному сучасному» не перебуває і П. Соррентіно — один із яскравих італійських «неокласиків».

Щодо інших естетико-художніх ознак «неокласики», які можуть вважатися запозиченими у «постмодерністів», необхідно ще раз наголосити на здатності окремих режисерів працювати на перетині 2–3-х жанрів, що певною мірою і є «еклектикою», витоки якої сягають «постмодернізму» і міцно закріплюються у «неокласиці», виступаючи потужним чинником сучасного мистецтва. Визнавши правомочність «полістилізму», естетики 70–90-х років минулого століття, по суті, заохотили митців екс-

периментувати на цих теренах. Більше того, саме митці, котрі підтримували «еклектичний» шлях розвитку мистецтва, фактично проголошувалися новаторами, котрі здатні передбачати майбутнє.

«Еклектика — еклектичність» з властивими їм «абсолютною свободою», різношаровістю інтересів, байдужістю до сталих, історично перевірених засад художнього розвитку і стали наріжним шляхом, яким «рухається» сучасне мистецтво. Від початку ХХІ століття вже не викликає сумнівів, що цей «рух» не має змоги опертися на стабільне теоретичне підґрунтя, оскільки сучасна культурологія його лише виробляє. Мистецтвознавство ж опікується конкретними видами, а не цілісним феноменом «мистецтво». Такий стан речей відображають публікації О. Балашової, В. Личковаха, О. Наконечної, А. Петренко-Лисак, К. Станіславської, М. Чікарькової.

На нашу думку, авторські позиції означених науковців дають змогу зрозуміти, наскільки складний та суперечливий простір сучасного культурологічного знання, у контексті якого розвивається кінознавство. На початку третього десятиліття ХХІ століття вкрай важливо, так би мовити, зістикувати культурологію, мистецтвознавство та — конкретно — кінознавство задля об'єктивного осмислення процесу формування «неокласики» як самостійного та самодостатнього етапу розвитку європейського кінематографа.

Якщо зосередити увагу на теоретичних розробках, що мали місце в українській культурології від початку ХХІ століття, доцільно виокремити статті О. Балашової «Нет-арт: мистецтво на межі мистецтва» (2008) та М. Чікарькової «Термін “сучасна культура”: семантичне наповнення та проблема хронологізації» (2019). Інтервал між цими статтями складає одинадцять років, а це, на перший погляд, давало змогу від метафоричної тези «мистецтво на межі мистецтва» перейти до констатації «меж» як самого мистецтва, так і того, що повинно залишитися поза його межами. Оскільки метафора «мистецтво на межі мистецтва», як ми покажемо пізніше, має безпосереднє відношення до фільмів, знятих в останні роки, ми повинні детальніше зупинитися на публікації 2008 року.

Приводом для наукової розвідки О. Балашової стали «різноманітні творчі практики», поштовхом до розвитку яких виступає інтернет. У простір цих практик потрапляє і «нет-арт, net. art (з англ.: net — мережа, art — мистецтво) — напрямок у медіамистецтві, що виник у 90-ті рр. XX ст. Він повністю — від задуму до виконання та сприйняття твору — залежний від можливостей комп'ютерної техніки та інформаційних технологій» [17, с. 25]. Хоча простором функціонування «нет-арту» виступає інтернет, але — в його межах — кожний користувач «будь-якої миті може бути занурений у діалог з будь-яким креатором». У такому контексті автором «твору» виступає як кожний користувач, так і кожний креатор, котрі — водночас — мають змогу перетворитися на реципієнтів.

О. Балашова відтворює поетапність становлення «нет-арту»: спочатку «мережеві художники» створювали зображення «з букв та знаків», які знаходяться на клавіатурі комп'ютера, а потім з'явилися особисті креативні проекти, які для «мережевих художників» виконують роль «трибуни для самовияву». Вживання Балашовою поняття «самовияв» переконливо показує, що вона припускає можливість використовувати «самовияв» — украй важливий чинник і індивідуального і колективного типу творчості — в процесі створення «нет-арту: мистецтва за межами мистецтва» у її власному визначенні. Саме тут і виявляється проблемність ситуації, оскільки те, що знаходиться «за межами мистецтва», аналізується та оцінюється засобами «традиційного» мистецтвознавства чи естетики. Ще один етап у становленні «нет-арту» обумовлений «необмеженістю креативної свободи», що «перетворює мережу на специфічне віртуальне середовище, яке уможливорює все, що не вдається зробити у реальному просторі» [17, с. 26].

Як публікація О. Балашової, так і напрацювання інших українських культурологів, естетиків та мистецтвознавців засвідчують факт розуміння ними складних і неоднозначних процесів, що відбувалися у логіці становлення «нового мистецтва», яке, з одного боку, «підживлювалося» «постмодернізмом», а з іншого — існувало паралельно з мистецтвом, що розвивалося упродовж двох тисячоліть, переживало суперечливі історико-

культурні трансформації, зберігаючи при цьому основні структурні елементи художнього твору: зміст, форму канон, образ, стиль, метод. Стаття М. Чікарькової, оприлюднена наприкінці другого десятиліття XXI століття, продемонструвала, що в теоретичному аспекті справа з «новим мистецтвом» значно складніша, ніж це можна було б уявити.

Фактично з перших рядків статті М. Чікарькова зазначає: «Термін “сучасна культура” (або — “сучасне мистецтво”) зустрічається часто, але зазвичай не пояснюється. Утім, це поняття дискусійне і в аспекті семантики терміна, і стосовно його хронологічних меж» [152, с. 67].

На нашу думку, те, чому ці поняття «зазвичай не пояснюються», пояснити не важко, адже вони, по-перше, не тотожні, по-друге, різнооб’ємні, оскільки поняття «культура» значно ширше поняття «мистецтво», а по-третє, «сучасна культура» та «сучасне мистецтво» охоплюють різні змістовні площини, які взаємодіють не рівноцінно, оскільки мистецтво лише частково перетинається з площиною культури, в той час як остання повністю включає мистецтво.

У своїх подальших розмислах М. Чікарькова звертається до відомого парадоксу Террі Сміта: «Немає більш розповсюдженої думки про сучасне мистецтво, що воно може — навіть повинно — не мати думки про себе» [175, с. 1]. Саме цей парадокс і намагається пояснити Т. Сміт, котрий є як визнаним фахівцем з означеної проблеми, так і учасником проекту, мета якого з’ясувати сутність «сучасного мистецтва». Окремі його тези, вочевидь актуальні сьогодні, зазнають — подекуди — діаметрально протилежної інтерпретації.

Дещо дискусійний початок статті М. Чікарькової не знімає її позитивного потенціалу і об’єктивності оцінки розходжень стосовно визначення та пояснення феномена «сучасне мистецтво», адже різні теоретичні настанови безпосередньо впливатимуть на сутність нашого тлумачення «неокласики» — показової ознаки сучасного кінематографа. Так, М. Чікарькова на численних прикладах досить переконливо показала термінологічні розходження, що існують у теоретичній позиції науковців різних країн, котрі оперують поняттями «сучасне», «нове», «актуальне»

мистецтво, тоді як у «світовій науковій думці» переважає термін «contemporary art». Зокрема, дослідниця звертає увагу на полісемантичність цього терміна, що й «породжує плутанину, оскільки його сприймають і як позначення часового проміжку, і як назву художнього стилю» [152, с. 68].

Якщо зупинитися на понятті «сучасне мистецтво», що ним оперує переважна більшість українських фахівців, то стає очевидним вкрай суперечливе трактування хронологічних меж цього мистецтва, оскільки позиції фахівців коливаються або від кінця XIX століття до початку XXI, або від 1945 року до сьогодення, або стверджується, що «сучасне» означає «тут і тепер» [152, с. 68].

На нашу думку, серед наявних тенденцій найбільш вірогідною є та, що наголошує на «авангардизмі» як початковому етапі у становленні «сучасного мистецтва» та включає у контекст теоретичних розміркувань «постмодернізм» як творчо-пошуковий етап останніх десятиліть XX — початку XXI століття. Означену тенденцію концептуалізовано у напрацюваннях В. Личковаха, О. Наконечної, К. Станіславської, тоді як Л. Левчук, загалом поділяючи їхню точку зору, пропонує експериментальні зразки сучасної творчості — хепшенінг, перформанс, флеш-моб, боді-арт — розглядати як приклади «художньої діяльності», відокремлюючи їх від мистецтва в його класичному розумінні.

Систематизований виклад Чікарьковою теоретичних розбіжностей щодо цілої низки проблем, пов'язаних із становленням та функціонуванням «сучасного мистецтва», засвідчує не лише певну розпорошеність думок представників гуманітарного знання, а й змушує констатувати таке: у перші десятиліття XXI не склався теоретико-практичний паритет між науковцями та митцями, як це було на перетині XIX–XX століття. Поки що кожний рухається власним шляхом, рухається — подекуди — на вмання, експериментуючи на теренах як теорії, так і практики.

Оскільки нашу увагу зосереджено навколо європейського кінематографа, вважаємо за доцільне звернутися до творчого шляху Педро Альмодовара (р. нар. 1949) — видатного іспанського кінорежисера, сценариста, продюсера та актора, який кілька десятиліть досить упевнено працює в логіці обґрунтова-

ного нами руху «постмодернізм — нелінійність — неокласика». Митець творчо використовує потенціал як «еклектики — еклектичності», так і естетико-художніх засад «неокласики», зокрема поліжанровість, полістилізм, комп'ютерні технології та численні засоби щодо посилення виразності зображення.

П. Альмодовар вражає як працездатністю — упродовж 1974–2020 років режисер зняв 141 фільм, — так і кількістю отриманих за них нагород, зокрема два «Оскар» (1999, 2002) та 50 національних премій [7].

Кінокар'єру Альмодовар, як відомо, розпочав у 1980 році, знявши повнометражний фільм «Пеппі, Люсі, Бом та інші дівчата». Невдовзі режисер створює кінокартини «Нескромна чарівність розпусти» (1983) та «За що мені це?» (1984), які привернули увагу критики, що зацентрувала увагу на неординарності його естетико-художніх прийомів та прагненні працювати в різних кіножанрах.

Після виходу на іспанські екрани фільмів «Закон бажання» (1986) та «Жінка на межі нервового зриву» (1988) стало очевидним, що Альмодовар здатний знімати драми, мелодрами, ексцентричні та «чорні» комедії. Створена наприкінці 80-х років ХХ століття стрічка «Жінка на межі нервового зриву» викликала здивування і захоплення глядачів уже на рівні титрів, адже вони були зроблені, з одного боку, за допомогою поліекрана, форма складових частин якого швидко змінювалася, а з іншого — титри дратували більшість глядачів украй насиченим яскравим кольором, де чорний, білий, червоний перехресчувалися з жовтим, зеленим, малиновим та рожевим. Після титрів у різних епізодах фільму колір миттєво змінюється чорно-білим зображенням, а одяг жінок, відповідаючи їхньому знервованому стану, «шокує» око глядача контрастними, різнобарвними відтінками. При цьому «кольоровій метушні» повністю відповідає, подекуди навіть надмірна, динаміка екранного зображення, що «рухається» як швидкісний потяг. Усе зазначене «працює» на пародійність відтворення цілком реальних страждань героїні фільму — актриси дубляжу, з котрою намагається розірвати стосунки її коханець.

Фільм «Жінка на межі нервового зриву» і сьогодні важко

порівняти з якоюсь іншою стрічкою, оскільки Адьмодовар залишається, по суті, єдиним режисером, котрий поєднує драму з пародією і робить це не порушуючи межі художності. Можна стверджувати, що наприкінці 80-х років Альмодовар сміливо експериментував саме на перетині «постмодернізм — нелінійність», поступово «рухаючись» у бік «неокласики».

Період кінця 80-х — початку 90-х років показав, що режисер не просто сповідує «поліжанровість», а й інтерпретує її як «еклектику», сприймаючи останню не лише допустимою, а й важливою художньою орієнтацією кінематографа. Слід визнати, що європейська кінокритика досить доброзичливо оцінює творчі експерименти Альмодовара, назвавши шедеврами три фільми, створені між 1999-м та 2005-м роками. На нашу думку, беззастережно віднести до шедеврів «Все про мою мати», «Поговори з нею», «Дурне виховання», можливо, і проблематично, проте така позиція критики стимулює глядача подивитися ці фільми, сприймаючи їх саме під означеним кутом зору.

Після 2005 року Альмодовар продовжує активно знімати і, принаймні, дві картини — «Шкіра, у якій я живу» (2011) та «Біль і слава» (2019) підтвердили значний потенціал як його самотнього художнього мислення, так і формальних прийомів реалізації творчого задуму. Водночас означені фільми відрізняються один від одного: «Шкіра, в якій я живу» — це добротно зроблена стрічка, яку — гіпотетично — міг зняти і будь-який інший режисер, оскільки розповідь про наукові експерименти талановитого пластичного хірурга поєднується в ній з пошуками негідника, який згвалтував його доньку. Драму, мелодраму та детектив режисери поєднували і раніше, але професіоналізм Альмодовара тримає цю «кінематографічну суміш» на рівні художніх запитів пересічного глядача.

Стрічка ж «Біль і слава» має автобіографічний підтекст і досить виразно персоналізується не лише завдяки ускладненому сюжету, що поступово — від епізоду до епізоду — «розробляється» учасниками картини, а й за естетико-художніми засобами, на які спирається режисер. Фільм «Біль і слава» міг зняти тільки Педро Альмодовар, особистісні ознаки художнього мислення котрого представлені дуже виразно. Так, режисер органічно

поеднує різні часо-просторові виміри, що вплинули на формування внутрішнього світу героя і, спираючись на засади психоаналізу, показує формування почуттєвості й розуміння фактора «тілесність» юним Сальвадором Майо, котрий згодом стане відомим кінорежисером та письменником.

Фільм «Біль і слава» у першій половині створює враження, що Майо завершує своє життя, оскільки «біль», за його власними словами, пронизує спину і мозок, йому важко ковтати. Окрім цього, Майо страждає на астму та високий тиск. Йому здається, що героїні припинить «біль», який перетворюється на певний не лише фізичний, а й моральний символ: герой згадує померлу матір, котра не поділяла його способу життя, залишившись типовою представницею глухої іспанської провінції, а прощання з коханцем Федеріко, котрий спеціально приїздить з Аргентини, лише «нагромаджують» песимістичні настрої глядачів. Слід віддати належне коректності, з якою Альмодовар зняв, щемливі за своїм змістом, епізоди прощання з матір'ю та колишнім коханцем, надавши їм, водночас, пронизливої емоційності, яка породжує співпереживання. Майо не помирає і в останньому епізоді стрічки починає знімати новий фільм, отож героєві Альмодовара доля дає ще трохи часу.

Щодо естетико-художніх засобів, які в цій стрічці використовуює режисер, окремі його експерименти викликають неоднозначну реакцію і критиків, і глядачів. Зокрема, йдеться про зображення людського тіла засобами комп'ютерної техніки, яке тримається на екрані доти, доки стрілки не показують усі місця хворого тіла Майо. Подекуди режисер зловживає крупними планами, залишаючись, водночас, вірним як червоному кольору, так і, на перший погляд, несумісним співставленням кольорів. Експериментальним є й використання ритму, динамічність якого замінюється уповільненістю.

Досвід Альмодовара показує, що «еклектика», на яку спирається переважна більшість «неокласиків», поступово розкриває свої естетико-художні можливості саме для тих митців, котрі тією чи іншою мірою дотичні до «постмодернізму». Повністю не приймаючи естетику «постмодернізму», вони, експериментуючи з «нелінійністю», оволодівають засобами «неокласики», яка се-

ред багатьох своїх можливостей не відмовляється від здобутків «класики», що ми показали на прикладах «кінематографічної антропології», «кіноживопису», «естетичного есе» та «теорії кіно-практики». Ці теоретико-практичні «прориви», які значно випередили свій час, врешті-решт стали в нагоді «неокласикам». На нашу думку, подібний діалог чи спадкоємність між різними десятиліттями в історії кінематографа будуть і далі збагачувати цей вид мистецтва, демонструючи невичерпність синтетичної форми відображення реальності.

Слід також наголосити, що «авторський почерк» тих режисерів, яких уже сьогодні кінознавці можуть «зарахувати» до «неокласиків», не формально спираються на їхній досвід. Вони намагаються виявляти і художні, і технічні нюанси у їхній творчості, які — з різних причин — були лише заявлені, а не реалізовані повною мірою. «Неокласики», так би мовити, компенсують такі прорахунки, а це і сьогодні дає змогу «класиці» демонструвати «творчу динамічність», не перетворюючись на застиглий «академізм», що на певних історико-культурних етапах деформував, наприклад, розвиток образотворчого мистецтва. У наступному розділі монографії ми проілюструємо нашу тезу своєрідним «творчим діалогом» П. Соррентіно із славетним фільмом «Солодке життя» Ф. Фелліні.

Розділ 5

ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ «НЕОКЛАСИКІВ»

5.1. Пітер Грінуей: свідоме ускладнення «тканини фільму»

Реконструйована нами логіка руху «класика — лінійність — постмодернізм — нелінійність — неокласика», вочевидь, актуалізує низку теоретичних проблем, що так чи інакше поставали упродовж усього розвитку європейського кінематографа. Як ми зазначали раніше, «неокласика» не відмовляється від здобутків минулого, намагаючись водночас надати йому власної інтерпретації, зробити досвід і «кінокласики», і «постмодернізму» дотичним до сміливих новацій «неокласики». При цьому останній період розвитку кінематографа, свідками якого є всі ми, утверджує та особливо поглиблює значення постаті режисера, так би мовити, посуваючи постать сценариста. Така тенденція може мати різні пояснення, серед яких найбільш показовим, на нашу думку, є таке: якщо в динаміці розвитку попередніх періодів кіномистецтва спостерігалось лише «тяжіння до самовияву», то на межі XX–XXI століття феномен «самовияву» набуває дієвості й безпосереднього впливу як на процес кінотворчості, так і на кінцевий результат — фільм. Чимало сучасних європейських режисерів не обтяжують себе залежністю від сценариста: вони або пишуть сценарії самі, або виступають їхніми співавторами, що посилює можливість «самовияву — самореалізації» вже на початковому етапі роботи над стрічкою.

Окреслене нами доцільно розглядати як підґрунтя реконструкції творчого шляху Пітера Джона Грінуея (р. нар. 1942) —

видатного англійського режисера, сценариста, письменника, художника, фільми якого, зняті упродовж двох десятиліть ХХ століття — «Падіння» (1980), «Контракт рисувальника» (1982), «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989), «Книги Просперо» (1991), «Дитя Макона» (1993), «Інтимний щоденник» (1995) та інші — були атрибутовані науковцями як «інтелектуальні чи філософські». Англійська кінокритика, справедливо не вважаючи ці поняття тотожними, оцінює їх за принципом «або — або». На нашу ж думку, філософія за своєю природою не може бути не інтелектуальною, а отже, стрічки П. Грінуея, імовірно, варто вважати філософськими, творчо-пошуковими, що значною мірою наснажуються специфікою певних як історико-культурних нашарувань, так і естетико-художніх надбань ХХ століття.

Показово, що сам режисер не відносить кінематограф до наріжних сфер своєї діяльності, підкреслюючи, що позитивним аспектом цього виду мистецтва є його «гібридність», тобто активна взаємодія з театром, живописом, музикою. Усі ці сфери художньої реалізації митця задіяні Грінуеєм у процесі його власної роботи. На нашу думку, режисер дещо хизується, коли називає себе «image-maker», проте певний присмак цієї сучасної моделі кінорежисера в його професійній манері присутній.

Життєво-творчий шлях П. Грінуея, який наприкінці 60-х років ХХ століття привів його до кінематографа, був досить строкатим. З батьками, що посідали нижчі щаблі англійського середнього класу, майбутній режисер мав суперечливі стосунки. За його власним зізнанням, у школі він вчився вкрай погано, зневажаючи усі дисципліни, окрім гуманітарних. У Грінуея був цілком усвідомлений інтерес до пейзажного живопису, і саме з цим видом мистецтва він і планував пов'язати своє майбутнє.

Перша серйозна зміна у світоставленні юнака відбулася приблизно у 15–17 років, коли він ознайомився з творчістю Хорхе Луїса Борхеса (1899–1986) — аргентинського прозаїка, поета і публіциста, специфіка художнього мислення якого матиме значний вплив і на естетичний смак Грінуея, і на його ставлення до таких літературно-мистецьких феноменів, як «полістилізм» та «невичерпність засобів моделювання художньої форми».

У 1957 році майбутній режисер побачив стрічку Інгмара Бергмана «Сьома печатка», яку після першого перегляду дивився багато разів. Другим кіно-потрясінням для Грінутея стануть фільми М. Антоніоні, П. Пазоліні, Л. Годара та А. Рене, отже — надзвичайно сильні враження, які формувалися на перехресті традицій шведсько-італійсько-французької кіномови, визначають його подальший життєвий вибір. Через два роки після перегляду «Сьомої печатки» Грінутей зніме короткометражний фільм «Смерть настрою» (1959) — замальовки з англійських цвинтарів, подані у сумно-меланхолійному ключі.

Від 1959 року й до сьогодні митець не полишає звичку періодично знімати зазвичай п'ятихвилинні стрічки різноманітної тематики, розглядаючи їх як самостійну складову свого творчого процесу. Оскільки переважну більшість знятого режисером слід атрибувати як експериментальний кінематограф, підкреслений інтерес до вкрай коротких стрічок можна пояснити і апробацією майбутнього експерименту, і опануванням можливостей монтажу. Слід підкреслити, що більше десяти років (1965–1976) Грінутей відпрацював монтажером у центрі документального кіно, готуючи для показу короткометражні фільми про життя англійців. Лише в 1978 році його прізвище стало предметом обговорення у професійному середовищі, коли на Каннському фестивалі було показано стрічку «Реконструкція вертикальних предметів», що отримала високу оцінку саме за пошуки на теренах оновлення кіномови.

Особливе значення в житті Грінутея має 1982 рік — рік прем'єри фільму «Контракт рисувальника», який викликав значний інтерес, засвідчивши появу на європейських теренах режисера нового типу. Ця теза вимагає дещо розширити аналіз ситуації, коли митець розпочинав свою кінематографічну кар'єру:

1. Хоча П. Грінутей атрибує себе англійським режисером, він доволі активно співпрацює з кінематографістами Франції, Нідерландів (від 1999 р. митець живе в Амстердамі), Бельгії, Люксембургу, постійно залучаючи до зйомок європейських акторів.

2. З середини 80-х років стрічки П. Грінутея знімав Саша Верні (1919–2001), котрий, безперечно, мав всі підстави розділити з

режисером успіх низки його фільмів. Цей видатний французький оператор працював з Аленом Рене у фільмах «Хіросима, любов моя» (1959), «Минулим літом у Марієнбаді» (1961), «Війна закінчена» (1966) та знімав «Денну красуню» (1967) з Луїсом Бунюелем.

3. Слід визнати, що від перших своїх повнометражних картин П. Грінуей перебував у просторі «постмодернізм — нелінійність», знявши суто постмодерністські стрічки: «Контракт рисувальника» (1982), «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989) та «Книги Просперо» (1991). Відверто «нелінійна» спрямованість його фільмів і дає нам підстави говорити про Грінуея як про одного з фундаторів європейської «неокласики».

Саме тут, на нашу думку, слід шукати причини успіху «Контракту рисувальника» — стрічки, яка окреслила специфічну кінематографічну площину під назвою «Пітер Грінуей».

Як ми вже зазначали, цей фільм варто розглядати в контексті «постмодерністського» кінематографа, у становленні якого Грінуей брав безпосередню участь. Під час знімання цієї картини почали чітко окреслюватися деякі ознаки естетики «постмодернізму», що пізніше виступили і наріжними художньо-виражальними ознаками у творчості самого Грінуея. Маємо на увазі «поліжанровість» та «полістилізм», якими позначені практично всі фільми режисера, зняті після 1982 року.

Оскільки події стрічки «Контракт рисувальника» відбуваються в 1694 році, перед Грінуеем постала необхідність реконструювати досить складний і суперечливий період європейської історії, адже «...кінець XVII — початок XVIII ст. був переломним у розвитку не тільки мистецтва, а й європейського суспільства загалом... Революція 1688 р. в Англії, політична криза в Іспанії, смерть у 1715 р. короля Франції Людовика XIV ознаменували початок нової тенденції розвитку Європи» [111, с. 344]. Хоча і дещо умовно, атмосфера складних історико-культурних протиріч кінця XVII століття — проблема релігійності, англо-німецькі стосунки, соціальна розшарованість суспільства — досить чітко простежується у спробах Грінуея «згармонізувати» у сюжеті «Контракт рисувальника» жанри драми, комедії, детективу та елементів містики.

Відомий «рисувальник» містер Невілл отримує вкрай несподіване замовлення: за 12 днів зробити 12 малюнків маєтку Гербертів. Замовлення надходить від господині маєтку, котра чекає повернення свого чоловіка з тривалої подорожі. Згодом з'ясується, що пана Герберта вбито і поховано на території маєтку, а «рисувальник» змушений працювати в оточенні родини, кожний член якої намагається вирішити власні непрості проблеми.

Так чи інакше, «рисувальник» містер Невілл виявляється втягнутим у сімейні проблеми, що зацікавили і його: на малюнках окреслені предмети, алегоричний смисл яких вказує на місце вбивства й поховання господаря маєтку. Родичі та гості Гербертів, котрі мають власний інтерес до його спадку, жорстоко вбивають «рисувальника», попередньо осліпивши його. Вбивці переконані, що мистецтво вимагає сліпоти, оскільки розумний митець занадто прозірливий.

Не зважаючи на складні морально-правові, сексуально-еротичні, побутові питання, які періодично досить жваво обговорюють герої фільму, та на його трагічний фінал, «Контракт рисувальника» надзвичайно красива стрічка. Саме в 1982 році Грінуей започаткував практику «відпрацювання» кожного кадру до рівня самостійної «картини».

Витоки такої «методики» сягають другої половини 20-х років, коли французький режисер, переконаний прибічник авангардизму Жан Лод (1903–1974) спробував обґрунтувати новий кіножанр, який отримав назву «естетичне есе». Послідовної теоретичної аргументації ця концепція не отримала, хоча наголос на доцільності «педалювання естетичного начала» у процесі «побудови» кадру «прочитується» досить чітко. Окрім цього, усе зображене низкою епізодів мало бути композиційно згармонізоване та «підкорене» певному комплексу естетико-художніх засад — краса, симетрія, витонченість, пропорційність, співвіднесеність цілого та частин, — які враховуються та, по можливості, втілюються в кожний епізод фільму упродовж усього знімального процесу. Хоча теоретичне представлення кіножанру «естетичне есе» видається, швидше, як ілюзорно-фантастична конструкція, Ж. Лод зняв дві стрічки — «Двадцять чотири години і 30 секунд» (1928) та «Ели-

сейські поля» (1929), які ілюструють його практичні шукання на теоретичних теренах «естетичного есе».

Оскільки зйомки картини «Контракт рисувальника» відбувалися на території традиційного англійського парку із оксамитовими галявинами, яскравими квітучими кущами, унікальними деревами, озерцями й відгородованими вівцями, «картини», що створюють «кадри» фільму, мають самоцінне значення, а отже — свою любов до пейзажного жанру Грінуею вдалося реалізувати повною мірою. Згодом «живописність» — несподіване поєднання кольорових контрастних «плям» у русі від «білого», «тілесного», «сіро-голубого» до «яскраво червоного» — режисер використовуватиме у переважній більшості своїх робіт. Смілива, подекуди несподівана комбінація кольорів виступає в його фільмах потужним емоційним подразником.

У теоретичному аспекті проблема «живописності» кінематографа, маючи певні традиції осмислення, фіксується і в сучасному кінознавстві. Так, О. Рутковський вважає, що «кіно не просто живопис, а “живопис плюс”, оскільки йому вдалося здійснити те, що було й залишається поза можливостями» традиційного живопису» [18, с. 156].

«Кіноживопис», артикулює О. Рутковський, виявився «спроможним зобразити рух у чистому вигляді, рух як такий!». Кінознавець навіть згадує Германа Варма — німецького художника-експресіоніста, котрий був учасником відомої авангардистської групи «Der Sturm». Варма активно співпрацював з кінематографом, зокрема оформив досить складні декорації до стрічки «Вампір» і був переконаний, що «кіно — це оживі малюнки». Зміст такої тези щодо меж кіно та живопису, на думку Рутковського, не слід оминати увагою та вважати вичерпаною.

Поєднавши «кіно — живопис — рух», феномен «кіноживопису» сприяв динамізації екранного зображення, до якої аж ніяк не тяжіє Грінуей, адже його «картини» статичні, а «рух» переноситься на героїв фільму. У результаті такого прийому режисер відкриває для традиційного «кіноживопису» новий напрям дії, що врешті-решт збагачує естетико-художню виразність «неокласики».

Окрім означеного, саме в процесі реалізації задуму «Контр-

акт рисувальника» — Грінуей виступив не лише режисером, а й сценаристом цієї стрічки — почала визначатися його специфічна філософія, окремі зрізи якої будуть присутні і в інших творах майстра: поєднання того, що або не поєднується, або не повинно поєднуватися, грінуейівська «філософська модель» «вибудовується» через поєднання, зіткнення чи зведення за принципом «впритул» наступних чинників: «добро — зло», «хаос — порядок», «прекрасне — потворне», «цнотливе — розпусне», «гармонійне — деформоване», «красиве — потворне», «корисне — непотрібне».

Експеримент (від. лат. *experimentum* — дослід, проба, процедура, виконана задля підтримки, підтвердження чи спростування гіпотези або теорії [159]), інтерпретований у найширшому значенні цього поняття, став основою наступної стрічки Грінуея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» (1989). Розповідаючи історію функціонування популярного ресторану, власником якого є «злодій», а «кухарем» канібал, режисер упродовж усього фільму балансує між жанрами, пропонуючи глядачеві адаптуватися до «аморальної» драми, де найбільшим задоволенням «злодія» є глузування й брутальне приниження власної дружини, до «чорної» комедії, коли вбивства, катування, приготування їжі з м'яса небіжчиків подані як «зворотний бік» естетичного начала, присутнього і у драмі, і у комедії.

У стрічці можна знайти і елементи мелодрами, адже дружина злодія є коханкою книгаря, котрий постійно відвідує ресторан, шукаючи місце, де зміг би опинитися наодинці з предметом своїх почуттів. Водночас у фільмі відтворюється кримінальна історія, яка загалом відповідає вимогам «детективного» жанру. Хоча формально цю стрічку можна віднести до пародії чи фарсу, для Грінуея вона важила досить багато. На нашу думку, «Кухар, злодій, його дружина та її коханець» показав, що кожний експеримент має свої межі, виходячи за які режисер легко потрапляє у простір «антимистецтва». Усе, що зняв Грінуей, є «поліжанровим» кінематографом, проте після означеної стрічки його ставлення до жанру помітно змінюється і режисер загалом дотримується тих естетико-художніх вимог, які висуваються до цього структурного елементу мистецтва.

Слід визнати, що Грінуей не зупинився на тих естетико-художніх відкриттях, якими позначені проаналізовані нами стрічки, і знімаючи черговий фільм «Книги Просперо», підґрунтям якого є п'єса Шекспіра «Буря», проекспериментував з новими для нього засобами кіновиразності. Грінуей спробував опертися на потенціал синтезу мистецтв, оперуючи живописом, музикою, архітектурою, балетом та каліграфією як цілісним феноменом, який володіє зображально-виражальним потенціалом.

Задля показу «скарбів» Просперо — книжок, води, дзеркал, кольорів, анатомії, атласа Орфея та ін. — режисер активно задіює поліекран та комп'ютерну графіку, досягаючи, подекуди, вражаючих ефектів. Переконливим прикладом може слугувати епізод розмови Просперо з донькою про загибель корабля і долю його пасажирів. Відтворені в сіро-голубих тонах оголені тіла молодих жінок, які, захлинаючись водою, «виконують» останній у своєму житті танок, з одного боку, стимулюють переживання глядача, а з іншого — демонструють технічні можливості сучасного кінематографа. Від своїх перших фільмів Грінуей почав приділяти прискіпливу увагу різним компонентам художньої форми, сукупність яких посилює емоційний вплив на глядача, зосереджуючи його увагу на екранному зображенні.

У своїх розмислах щодо природи кінематографа, оприлюднені в 2019 році, режисер зазначає: «Я хочу дивитися і знімати фільми, у яких формі або композиції (вона, як відомо, також є структурним елементом форми і те, що Грінуей її подає як самостійний чинник, підкреслює значення композиції у виробленні нових виражальних засобів — *Т.К.*) приділено не менше уваги, ніж змісту» [38].

Заради справедливості слід визнати, що мало хто із сучасних режисерів доклав стільки зусиль задля розширення й осягання потенціалу художньої форми, як це зробив П. Грінуей. Саме в такому аспекті інтерпретує грінуейські новації Т. Ельфська, коли підкреслює: «Не кіно, а “проект”, не кінопоказ, а “віджеїнг”, мабуть, почалися саме з підступного поліекрана, який Грінуей застосував ще в “Книгах Просперо”, у 1991-му, використовуючи на рідкість хитрий як на ті часи засіб за назвою “electronic paintbox”,

що дає можливість ущільнювати і насичувати екран хитромудримими серіями інтертекстуальних подвійних експозицій і видимих нашарувань» [50, с. 89].

У своїй науковій розвідці Т. Ельфська звертається до позиції американського кінознавця Р. Стама, котрий наприкінці 90-х років XX століття акцентував необхідність уважного ставлення до нових понять і категорій, що входять у теоретичний ужиток сучасного мистецтвознавства внаслідок авторських кіноекспериментів: «Ненаративне кіно» не розповідає, не каже, не ілюструє тексти, однак і не «показує», воно взагалі не разраховане на «бачення». Скоріше, на «проживання — переживання», це — «живе кіно» [50, с. 89].

Справжньою сенсацією у процесі розвитку європейського кінематографа останнього десятиліття XX століття стане фільм «Дитя Макона» (1993), шалений успіх якого, передусім у професійному середовищі, по-перше, мав присмак скандалу, а по-друге, у наступні два десятиліття продовжує інтерпретуватися кінознавцями.

Твори зразка «Дитя Макона», які реконструюють біблійний міф про народження Ісуса, не тільки несуть у собі естетико-художні елементи «притчевості», а й досить важко трансформуються у контекст такого сучасного виду мистецтва як кінематограф. П. Грінуей, котрий був прихильником творчості П. Пазоліні, добре розумів специфіку його підходу до опрацювання біблійного сюжету в «Євангелії від Матфея» (1964) і обрав свій шлях створення фільму-притчі, наголосивши на властивій їй алегоричності та здатності використовувати потенціал такої художньої засади, як «навздогін». Саме вона активізує уяву, фантазію глядача, примушує його до мислення за принципом аналогії: усе це підтверджує тяжіння режисера до створення у своїх стрічках певного простору як для «філософування» глядачів, так і до численних інтерпретацій, запропонованої Грінуеєм, художньої форми картини. Фільм «Дитя Макона» знятий у декораціях XVII століття як театральна вистава, упродовж якої актори, одягнені в костюми червоного і білого кольорів, намагаються «вирвати» собі ролі кращі, ніж ті, які для них обрав, умовно кажучи, режисер.

Слід визнати, що і «Контракт рисувальника», і «Дитя Макона» органічно «вписуються» в концепцію «відкритої інтерпретації», запропонованої видатним італійським письменником, філософом, істориком-медієвістом, літературним критиком Умберто Еко (1932–2016). Те, що фільми Грінуея сприймаються та оцінюються по-різному, засвідчують кінознавчі розвідки М. Глебова, М. Григор'єва, Г. Кнабе, І. Купик, Л. Малюкової, А. Тимофіївського, котрі, так би мовити, по гарячих слідах конкретних робіт режисера намагаються «вибудовувати» обриси його художнього мислення. Зробити це досить непросто, оскільки — іноді повторюючись — Грінуей все ж постійно «прирощує» нові засоби естетико-художньої виразності, сміливо їх «комбінує», що раніше не було типовим для кінематографа і в практиці його розвитку не спостерігалось.

Чинник «прирощення» особливо виразно простежується у фільмах, сюжети яких пов'язані із середньовіччям — історико-культурним етапом, який найбільше цікавить самого Грінуея, що виявився здатним як запропонувати, так і відтворити власне бачення й розуміння цієї суперечливої доби. Зламавши існуючі стереотипи, він — завдяки авторському використанню потенціалу живопису — представив її у яскраво-насиченому кольоровому рішенні на протигагу традиційним чорно-сірим тонам.

Зосередившись на стрічці «Дитя Макона», ще раз наголосимо на тому, що вона дійсно інтерпретується по-різному, проте важливішим є інше — ті естетико-художні засоби, якими користується Грінуей, і які згодом стануть ознаками його авторського стилю. Так, у цій стрічці Грінуей довів своє небайдуже ставлення до кольору і як людина, що тяжіє до живопису. Він насолоджується червоним і білим одягом своїх героїв, і ця комбінація допомагає створити на екрані «живописне полотно». У кадрі періодично з'являються і коричнево-сірі відтінки, що виконують цілком конкретну функцію, «символізуючи» глядачів, які спостерігають за натуралістично відтвореним процесом народження дитини. Реконструюючи в жовто-зелених тонах хлів, де народився Син Божий, Грінуей сміливо «підриває» цю кольорову гаму червоним кольором крові вбитого єпископського сина.

Від стрічки «Дитя Макона» у кожному наступному фільмі митця буде використовуватися практика жорсткого й послідовного «відпрацювання» кожного кадру, який врешті-решт перетворюється на «картину», що поглинає інші компоненти художньої форми. Кадри, що фіксують криваве, подане вкрай натуралістично вбивство сина єпископа у хліві, який символізує місце народження Сина Божого, ніби «запозичені» з полотен загадкового нідерландського живописця Ієроніма Босха (1450–1518), відтворення фрагментів картин якого «супроводжують» творчість Грінуея.

Потужне місце живопис займає і у фільмі «Інтимний щоденник» (1995), в якому Грінуей використав нові технічні засоби задля демонстрації дещо несподіваних мрій Нагіко — молодій японської дівчини, яка із захопленням розписує людські тіла, спираючись на вимоги традиційної японської каліграфії, самотню пластику якої Грінуей використовував і у стрічці «Книги Просперо». Каліграфія — чи то японська, чи то середньовічна — трансформується і в інші стрічки режисера, «вибудовуючи» чинник «пластичності» як виразну ознаку конкретних епізодів тієї чи іншої картини.

У віці шести років батько Нагіко — відомий живописець-каліграф — розписав її обличчя та тіло геометричними символами, що реконструювали старовинну притчу: Бог намалював на глиняній скульптурі очі, рот і статеві ознаки. Йому так сподобалася ця робота, що він «оживив» скульптуру і написав на її тілі власне ім'я. Так з'явилася людина, котра повинна була завжди пам'ятати Бога. Цей ритуал батько Нагіко виконував у кожний наступний день її народження. Паралельно з ним Нагіко має можливість прочитати «Інтимний щоденник» Сей Сенагон — придворної дами, яка занотовувала важливі події свого життя 1000 років тому.

Доросла Нагіко, переживши невдале заміжжя, вирішує повторити досвід придворної дами, зосередившись на тілах своїх коханців, котрі вона розписує ритуальними символами. Процес відбору кожного нового чоловіка, шкіра якого може слугувати тлом задля демонстрації потенціалу каліграфічного розпису, займає важливе місце у «тканині фільму».

Манера зйомки і монтажу, що використовується Грінуеєм, подекуди, нагадує рух ткацького верстата: «нашарування» кадру до кадру, коли в якомусь з них несподівано поєднується чорно-біле й кольорове зображення. Яскраві кольорові «відрізки», ілюструючи повсякденні враження «придворної дами Сей Сенагон» — витончені квіти, тварини, дивовижні малюнки шовкових тканин, з яких «створюють» одяг імператриці, кардинально відрізняються від сірого за своїм «кольоровим змістом» життя Нагіко.

«Інтимний щоденник», з одного боку, підтвердив деякі з тенденцій щодо модернізації художньої форми, напрацьованих режисером у попередніх стрічках, а з другого — в черговий раз продемонстрував творчо-пошуковий характер «художнього мислення» Грінуея, оскільки і експерименти з кольором, і авторське використання «поліекрана», складові частини якого художньо виправдано задіяні у цій картині, підтвердили, що він продовжує активно експериментувати на теренах подальшого розкриття потенціалу кіномови.

Як і «Контракт рисувальника», і «Дитя Макона», «Інтимний щоденник» та інші фільми Грінуея, зняті упродовж 1982–1995 років, дали змогу підсумувати ті художньо-виражальні засоби, які присутні в стрічках режисера: частина з них є традиційними для практики зйомки, проте інші — це авторське відкриття саме Грінуея. Пізніше — вже в умовах XXI століття — його творчо-пошукова манера ставлення до засад кіномови знайшла своє плідне продовження. На нашу думку, у систематизованому вигляді авторська манера режисера в означений період формувалася так: а) полістилізм; б) умовність та зацікавлене ставлення до «поліекрана» як засобу паралельного розкриття сюжету; в) свідоме ускладнення зображуваного за рахунок експериментів з кольором; г) використання потенціалу іронії та гротеску; д) опертя на живопис та театр — види мистецтва, суголосні кінематографу.

У процесі наскрізного аналізу творчості Грінуея, тобто в 1982–2020 роках, окремого наголосу потребують «натуралізм» і «тілесність» як його структурний елемент. «Натуралізм» — художній метод у європейській гуманістиці кінця XIX століття, як відомо, був запроваджений у творчості та теоретичних напрацю-

ваннях Еміля Золя (1840–1902). У перші десятиліття ХХ століття в контексті «натуралізму» виокремилася проблема «тілесності», інтерес до якої — зокрема — спонукав Франца Кафку (1883–1924). Так, у листі до батька він згадує страх, який переживав, порівнюючи власну «тілесність» — «худий, слабкий, вузькогрудий» — з «тілесністю» батька — «сильний, великий, широкоплечий» [104, с. 252].

Як зазначає О. Оніщенко, відтворюючи деякі аспекти біографії видатного письменника, «тілесність» — за певних обставин — може деформувати процес формування «почуттєвості» дитини чи молодой людини. Саме це сталося з Ф. Кафкою, котрий, з презирством ставлячись до власного тіла, «потрапив у полон» таких непересічних почуттів, як страх і сором. На відміну від Кафки європейські кінематографісти інтерпретують «тілесність», відштовхуючись від потенціалу «гедонізму».

Один з перших кроків у цьому напрямку зробив режисер Габрієль Агійон (р. нар. 1955) у французькій стрічці «Розпусник» (2000), реконструюючи досить складний період у житті Дені Дідро (1713–1784) — видатного французького просвітника. Г. Агійон використовує «тілесність» Дідро — його роль виконує Венсан Перес — на тлі яскравого пейзажу, намагаючись донести як гармонію «людина — природа», так і «гедоністичність» навколишнього світу.

Активно спираючись на «тілесність» у низці своїх фільмів, П. Грінуей «рухається» саме в контексті естетико-художньої специфіки «гедонізму», що особливо виразно подано у стрічці «Книги Простеро», де він не лише захоплюється красою дитячого чи юнацького тіла, а сміливо відтворює «тілесність» самого Простеро, демонструючи з перших кадрів фільму на довгому, крупному плані його старечу, знесилену руку.

Подальше нашарування ознак авторської манери творчості Грінуея відбудеться як у різних сферах його художньої діяльності, так і у стрічках, знятих у 2000–2020 роках. Серед найбільш показових прикладів слід виокремити масштабний арт-проект, частини якого формують роман «Золото» та чотири фільми, об'єднані назвою «Валізи Тульса Люпера» (2003–2005).

Структура роману «Золото» [37] дещо специфічна, оскільки вона складається із коротких оповідань — усього їх 101, що в них відтворюється історія 92 золотих злитків, виплавлених з цінностей, які належали жертвам фашистів. Те, що колись мало особистісну цінність і значення — обручки, фамільні реліквії, спадкові цінності, зубні протези, дорогоцінні монети — усе це знеособлене, перетворене на невеличкі золоті бруски, зібрано в одну валізу. Герой грінуейського роману спочатку знайде цю валізу із скарбами, а потім її загубить: режисер неначебто пропонує читачам зробити власний висновок щодо морального змісту ситуації «знайти — загубити», яка набуває особливого значення, якщо пам'ятати, що, власне, було «знайдено». Морально-психологічну позицію Грінуея не можна обмежити лише «опрацюванням» протилежностей «знайдено — загублено», хоча і вони можуть стати приводом для конкретних міркувань. Більш важливим, на нашу думку, є вміння режисера «залучати» минуле в контекст сучасного: саме войовничий антигуманізм фашизму примушує читачів роману з'ясовувати природу цінностей в їх моральнісному, а не грошовому еквіваленті.

Прикладом «живого кіно», що, на думку його ідеолога Р. Стама, намагаються втілити на екрані режисери-експериментатори, Т. Ельфська вважає «Валізи Тульса Люпера», під час знімання усіх чотирьох частин якого Грінуей «застосує спеціальну VJ-установку, що включає великий плазмовий сенсорний екран для міксування “наживо” епізодів “92 історій” одночасно на 12 екранах» [50, с. 89].

Важливим етапом у творчості Грінуея став фільм «Таємниці “Нічного дозору”» (2007), в основі якого — історія створення Харменсом ван Рейном Рембрандтом (1606–1669) славетного полотна «Нічний дозор» (1642). Оскільки запропонована режисером інтерпретація цієї славетної роботи видатного голландського живописця має кримінальний аспект, потужним додатком до означеної стрічки виступає документальний фільм «Рембрандт. Я звинувачую» (2008).

Як відомо, полотно «Нічний дозор» було замовлено живописцеві гільдією стрільків міського ополчення Амстердама і мало представити всіх членів цієї спільноти. Чотириметрова картина

вимагала від Рембрандта принципово нових естетико-художніх рішень, а саме: необхідність опрацювання та застосування вимог монументального живопису, надаючи при цьому певної динамічності як позам головних героїв картини, так і тим випадковим зустрічним, що супроводжують стрільців на вулицях міста. «Оволодіння» ілюзією руху в такому статичному за своєї естетикою виді мистецтва, як живопис, було одним з беззастережних досягнень Рембрандта-живописця.

Грінуей, з одного боку, розуміє значення цього полотна в історії європейського живопису, а з іншого — акцентує увагу на Рембрандті-людині, котрій тридцять шість років і яка не знає, що — врешті-решт — вийде з-під її пензля. Саме задля передачі стану творчої невизначеності геніального живописця режисер вважає за можливе опертися на потенціал «тілесності», виявляючи її внутрішню суперечливість: оголений Рембрандт наче народжується саме для того, аби на чотириметровому полотні подолати закони простору і часу. Водночас «тілесність» Рембрандта вкрай брутальна, розбещена його випадковими сексуально-еротичними зв'язками, що в інтерпретації Грінуея перетворюють художника на цинічну людину, психіку якої «роз'їдають» жахливі сновидіння, що «наснажуються» страхом сліпоти.

Певну загадковість у поведінці живописця в картині Грінуея надає режисерська концепція, яка будується на тому, що смерть попереднього командира ополчення була спланованою, а серед героїв «Нічного дозору» присутній вбивця, ім'я якого відомо Рембрандту. В означеному контексті слід віддати належне Мартіну Фрімену (р. нар. 1971) — відомому англійському актору, виконавцю ролі Рембрандта, котрий надзвичайно тонко і, водночас, ні на чому ніби не фіксуючи увагу реалізує вкрай складні — в психологічному плані — завдання режисера.

Йдеться не лише про процес створення «Нічного дозору», а й про родину живописця, його стосунки з хворою дружиною, з навколишнім оточенням, постійні побутові проблеми, тобто про безліч «дрібних» речей, котрі — сукупно — формують поняття «життя». Грінуей упродовж усього фільму, подекуди навіть дещо нав'язливо, використовує принцип «театральності», доводячи

його до більш досконалого рівня, ніж це було зроблено, наприклад, у стрічці «Дитя Макона».

Життєвий простір великого живописця обмежений своєрідною «сценою» — виокремленим приміщенням, у межах якого переважно і відбуваються всі події фільму. Це особливо контрастує з «Контрактом рисувальника», де вкрай важливу роль відіграли «випещені» садівниками парки, оскільки пейзажі, як ми вже підкреслювали, створювали живописні «картини», стали показовою ознакою творчості Грінуея.

На противагу «Контракту рисувальника» всі життєві події, крізь які проходить Рембрандт, позбавлені свіжого повітря, небесної височини, тих різноманітних кольорів, якими означений навколишній світ. За версією режисера, заради утвердження «реальності» і доведення власної прозорливості та геніальності Рембрандт у картині «Нічний дозор» жертвує умовністю мистецтва. Через це епізод, у якому відтворюється процес «переносу» полотна з підлоги, де воно розстелене, спочатку на підрамник, а потім на стіну, набуває символічного значення: «Нічний дозор» і виявляється рембрандтівською «реальністю». Грінуей додав нових ознак до естетико-мистецтвознавчої проблеми «реальність — умовність», яка поступово окреслювалася в європейській гуманістиці від середини XIX століття. На нашу думку, стрічка «Таємниця “Нічного дозору”» є безперечним надбанням щодо освоєння «неокласикою» нових художньо-виражальних засобів сучасного кінематографа, який, залишаючись високо професійним, відкриває нові обрії для «сьомого мистецтва».

Після створення «Таємниці “Нічного дозору”» та «Рембрандт. Я звинувачую» — продовження «конспірологічних» (термін кінокритиків) «побудов» Грінуея стосовно інших загадкових вбивств, що залишилися нерозкритими, режисер зняв ще низку стрічок, серед яких виокремимо «92 ядерних вибухів на планеті Земля» (2010) та «Любов наснажує музика» (2019). В останньому фільмі Грінуей дав можливість повноцінно реалізуватися потенціалу Майкла Неймана (р. нар. 1944) — відомого англійського композитора-мінімаліста, критика і музикознавця, котрий писав музику до низки фільмів режисера.

Упродовж 2019–2020 років європейська преса неодноразово звертала увагу на творчі плани Грінуея, здійснення яких він пов'язує з наступним десятиліттям. Зокрема, широкого розголосу й позитивної оцінки набула ідея створення як арт-проекту, так і фільму про життя і творчість Ієроніма Босха. Плани Грінуея викликають значний інтерес, оскільки, за його ж словами, він є прихильником експериментального, новаторського кіно, що спонукає до розмірковувань [38].

5.2. Мішель Гондрі: «техніка маніпуляційного зображення»

У контексті європейського культурного простору «неокласику» яскраво представляє Мішель Гондрі (р. нар. 1963), який, вочевидь, є непересічною постаттю не лише в кінематографі, а й узагалі у французькому культуротворенні, оскільки він і режисер, і сценарист переважної більшості своїх фільмів, і відомий музикант, і кліпмейкер. Режисер здобув американську премію «Оскар», має престижні національні премії, оскільки його бажання створювати кінострічки на перетині естетичних засад телебачення, реклами, музичних кліпів та різних жанрів анімації оцінюються кінознавцями як перспективний шлях оновлення «кіно-класики», яка є прикладом традиційного художнього мислення.

Свій життєво-творчий шлях молодий Гондрі пов'язував із живописом і у 80-ті роки вступив на відділення графіки «Національної школи мистецтв та ремесел» у Парижі задля удосконалення професійних навичок створення малюнка. Саме тоді Гондрі і його друзі створили музичну поп-групу «Qui-Qui», яка проіснувала до 1992 року, записала кілька альбомів і здобула популярність на французьких теренах. Майбутній режисер був у ній не лише ударником, але й кліпмейкером. Саме кліпи музиканта-початків-

ця привернули увагу відомої ісландської співачки Бьорк, яка до сьогодні використовує музичні напрацювання Гондрі. У процесі оволодіння професією кліпмейкера митець оновив техніку уповільненої зйомки, що активно використали автори відомої американської стрічки «Матриця» (1999).

Опанування технікою кліпів, власне, і спонукало Гондрі спробувати свої сили у кінематографі, оскільки, на його думку, фільми мали враховувати художньо-виражальні засоби і кліпів, і телебачення, і реклами. Слід визнати, що на межі ХХ–ХХІ століття Гондрі впритул підійшов до «полістилізму» не у його художньому, а в технічному значенні. Аби збагнути специфіку художнього мислення режисера, слід чітко усвідомлювати природу «кліпу» — «нетривалу за часом, художньо складену послідовність кадрів» [65].

Реконструюючи історію «входження» кліпу в культурний простір ХХ століття, О. Рутковський виокремлює 60-ті роки, коли «особливості прискороного монтажного темпо-ритму в кліпі виступають як засіб активізації ресурсів позасвідомого сприйняття й фізіологічно вмотивованого емоційного збудження» [18, с. 185]. Особливу увагу кінознавець звертає на негативні аспекти кліпу, оскільки він здатний маніпулювати глядачем та деконструювати цілісне світосприймання.

Слід наголосити, що «кліп» — це передусім приклад технічної, а не художньої багатожанковості. І хоча поняття «технічний полістилізм» не є поширеним у сучасній гуманістиці, його, на нашу думку, слід вводити в широкий теоретичний ужиток, оскільки експерименти окремих «неокласиків», котрі знімають «нелінійні» фільми, не обмежуються художнім «полістилізмом». На нашу думку, це твердження буде логічним, якщо до «кліпу» додати і вимоги реклами, і елементи художньо-документальних прийомів, що використовує сучасний кінематограф.

З ними усіма Гондрі працював дуже активно, тож результати його творчих зусиль, вочевидь, є новаторськими. Серед різних експериментів режисера на перших етапах його кінематографічної творчості слід передусім виокремити опанування ним множинності технічних засобів фільму, які перехрещуються задля цілісного відтворення реального об'єкта.

Від початку ХХІ століття Гондрі зняв стрічки «Тваринна натура» (2001) та «Вічне сяяння чистого розуму» (2004). До першого — і глядачі, і професійне середовище поставилися досить насторожено, до кінця не приймаючи естетико-художні орієнтири режисера. Щодо другого фільму — він, за визначенням французької кінокритики, мав шалений успіх: глядач почав адаптуватися до художньої манери Гондрі і визнав її цілком доречною в умовах нового — ХХІ — століття. Згодом переважна більшість фільмів, у яких Гондрі виступає і сценаристом, і режисером, отримала високі професійні нагороди як у Франції, так і за кордоном.

Той факт, що кінодебют Гондрі сприймався неоднозначно, значною мірою був зумовлений сценарієм Чарлі Кауфмана (р. нар. 1958), який настільки переймався настроями збереження природи й «побудови» гармонії між людиною і «братами нашими меншими», що подекуди не відчував наступного: присутність у кадрі генетично спотвореної жінки аж ніяк не сприяє успіху стрічки, по суті, примушуючи глядача перебувати в «антиестетичному просторі». Так, вочевидь, негативне емоційне навантаження несе епізод у перукарні, коли перукар намагається позбавити тіло жінки зайвого волосся. Так само доволі провокативними є професор Натан Бронфман, який учить мишей «етикетно» поводитися за столом, і чоловік-мавпа, який виріс у лісі і вкрай важко адаптується до цивілізації.

І Кауфман, і Гондрі спробували посилити моральний аспект стрічки, розпочавши її із спроб героїв відповісти на запитання: «Що таке жалість?» або «Чи вмієте ви жаліти?». Вони не мають позитивної відповіді на ці запитання, а жаль до себе відчують глядачі, які витримали фільм до кінця. Проте кінодебют Гондрі не можна вважати і «естетизацією потворного», оскільки окремі епізоди викликають таку відразу, що ніяких розмов про наявність естетичного чинника взагалі не може бути.

Водночас експеримент «Кауфмана — Гондрі» дає підстави зробити і позитивний висновок, а саме: фізіологічні проблеми кінематографа, особливо на перетині «людина — тварина», вирішувати вкрай складно, що зумовлено специфікою художньо-виражальних засобів цього виду мистецтва.

Незадоволеність та настороженість критико-глядацької спільноти примусили М. Гондрі скорегувати свої естетико-художні уподобання, і наступний фільм «Вічне сяяння чистого розуму» дещо змінив його режисерську манеру. Ця стрічка певною мірою розширила можливості самовияву, оскільки він виступив і режисером, і одним з трьох її сценаристів.

Свій другий фільм Гондрі знімає як «поліжанровий», експериментуючи на перетині драми, мелодрами та фентезі. Окрім цього, він використовує «техніку маніпуляційного зображення», необхідність якої визначається сюжетом фільму: група лікарів та інженерів оволодіває можливістю стовідсотково «блокувати» спогади, які, накопичуючись у психіці людини, примушують її страждати. На процедуру «блокування» погоджується і герой фільму, сподіваючись забути свою кохану. Внаслідок усіх психо-фізіологічних процедур він потрапляє у дивне «перехрестя» реальності і фантасмагорії. Завдяки «техніці маніпуляційного зображення» Гондрі так «вибудовує» і реальний світ, і фантасмагоричний, що героям важко орієнтуватися в них. На нашу думку, стрічку «Вічне сяяння чистого розуму» доцільно інтерпретувати залучаючи такі загальнолюдські поняття, як «ідеал», «мрія», «надія», «щастя». Ступінь реалізації «змісту» того, що окреслено цими поняттями, корегує «чистий розум».

У стрічці «Вічне сяяння чистого розуму» вже можна, так би мовити, розгледіти ті ознаки «нелінійності», які Гондрі впевнено запровадить та використає у наступному фільмі «Наука сну» (2006), який кінознавці вважають найбільш завершеною і вдалою роботою режисера початкового періоду його творчості. Як і попередній фільм, «Наука сну» — картина «поліжанрова» і водночас «полістилістична». «Полістилізм» цього експерименту французького режисера вже мав не стільки технічний, скільки естетико-художній характер, що перебував у пошуку гармонії між різними стилями. Згодом у цьому напрямі Гондрі досягне найвиразнішого успіху в стрічці «Піна днів», проте «Наука сну» — важливий етап у процесі реалізації руху «нелінійність — неокласика».

Історія кохання Стефані і Стефана, яка є підґрунтям сюжету фільму «Наука сну», викликає інтерес і сама по собі, і тим

фактом, що ця стрічка має ознаки біографізму, які підкреслював сам Гондрі. Автори статей, присвячених цій картині, обов'язково наголошують, що фільм знімався у квартирі, де певний час жив режисер. До того ж, у перших кадрах з'являється молодий хлопець — ведучий освітньої програми на телебаченні, котрий, поперше, зовні схожий на Гондрі, а по-друге — досить вправний ударник, що вводить глядача у світ музичних захоплень самого режисера — учасника поп-групи «Qui-Qui».

«Наука сну» розпочинається як телепередача, упродовж якої глядачів вчать «створювати сни», які «готуються» у величезній каstrулі. Аби «зварити» сон, каstrулю слід «завантажити» випадковими думками, подіями пережитого дня, спогадами минулого, якоюсь піснею, низкою образів і чимось особистісним. «Готуючи сни», важливо, за словами телеведучого, не розбити власне «Я». Від перших кадрів фільму Гондрі пропонує глядачеві передусім такі два «означники», як телепередача та телеведучий. Щодо «сну — сновидіння», символічно-образним потенціалом яких кінематографісти користувалися десятиліттями, спираючись на фрейдівське «Тлумачення сновидінь», вони виступають головними «екскурсоводами» перипетій стрічки.

Відштовхуючись від перших епізодів фільму, режисер поступово нашаровує технічні прийоми — подвійне зображення Стефана, котрий «присутній» у реальному просторі і водночас, активно діє на телевізійному екрані. Його місце роботи знаходиться у підвалі видавництва, яке випускає щорічні календарі, і Гондрі впритул зводить реальний світ і світ прихованих бажань героя, котрий із задоволенням розкидав би своїх «реальних колег», що працюють опіч з ним. При цьому він фантазує про різні напрямки «умовного простору», куди доцільно було б цих колег «закинути». Гондрі, використовуючи «техніку маніпуляційного зображення», намагається, значною мірою завдяки монтажу, балансувати між реальним і «фантазійним» «Я» Стефана. «Сформувати» і переконливо донести до глядача і його перше, і друге «Я» режисерові вдається не завжди, а технічні прийоми подекуди перетворюються на штукарство.

Стефан — головний герой фільму, котрий, як уже підкреслю-

валося, відбиває біографічні риси режисера, постійно перебуває у роздвоєному стані, оскільки вважає себе винахідником, фахівцем з широкого кола проблем «катастрології», а працює у видавництві щорічних календарів, на сторінках яких бажано бачити симпатичних звіряток, привабливі пейзажі та оголених красунь.

Задля передачі стану роздвоєності героя Гондрі використовує художній прийом «паралельної синхронізації випадковостей», що ускладнює сприймання окремих епізодів стрічки, але надає їм музичної ритмічності, якою володіє ударник. Професійно відчувачи ритм, Гондрі досить сміливо експериментує з динамічністю змін епізодів як у стрічці «Наука сну», так і в картині «Вічне сяяння чистого розуму», додаючи до цього і специфічну ритміку кадрів.

Багатоаспектне використання потенціалу «нелінійності» у стрічці «Наука сну» найвиразніше представлене в заключних епізодах картини. Після знайомства Стефана і Стефані в епізодах, які відбуваються у квартирі героїні, в кадр потрапляє мармурова композиція білого човна з фантастичними деревцями, які «проростають» з його днища. Усі, хто потрапляє у брудну, захаращену квартиру Стефані, глузують і з цієї композиції, і з її автора. Проте саме цей витвір мистецтва намагається «згармонізувати» реальність та фантазію у сприйманні Стефаном навколишнього світу: «реальністю» є їх кохання, є море, на хвилях якого гойдається, а потім і пливе білий човен. «Фантазія» ж — це дивовижний, якийсь іграшковий кінь, що несе Стефана і Стефанію у яскравий світ надій і щастя на білому човні серед білих дерев.

Гондрі не формально підходить як до «полі-жанровості», так і до проблеми «зіставлення» реальності та фантазії. У різних стрічках режисер експериментує із зближенням і жанрів кіно, і різних площин, у яких людина може існувати. «Реальність» і «фантазія» зустрічаються, стикаються, перехрещуються, «пронизуючи» одна одну чи «накладаючись» одна на одну. Ця своєрідна «методика» аналізується сьогодні не стільки кінознавцями, скільки режисерами, адже бажання знімати фільми, користуючись естетико-виражальним потенціалом «неокласики», притаманне значній частині професійного середовища.

Пізніше режисер знімає такі стрічки, як «Скабка» (2008), одну з новел у фільмі «Токіо!» (2008), «Скабка в серці» (2009), «Зелений шершень» (2011), «Ми і я» (2012), «Піна днів» (2013). У контексті проблем, які розглядаються в цьому підрозділі, 2013 рік можна вважати «межовим» у творчості Гондрі: все, що було знято до цього, нагромаджувало творчо-пошуковий матеріал для стрічки «Піна днів», яка закріпила його режисерську манеру у просторі «постмодернізм — нелінійність — неокласика», дозволивши впевнено використовувати набутий досвід у процесі створення таких стрічок, як «Чи щаслива людина високого зросту?» (2013), «Мікроб і бензин» (2015), «Шуткую» (2018).

Слід визнати, що практично всі стрічки, зняті до 2013 року, були підготовками режисера до створення фільму «Піна днів» — екранізації однойменного роману Бориса Віана (1920–1959), творчість якого була передтечею «постмодернізму» й сприяла формуванню кінематографічної «неокласики». Різні зрізи короткого, але вкрай насиченого життя видатного письменника, актора, музиканта, котрий залишив після себе такі літературні шедеври, як романи «Сколопендр і планктон» (1946), «Піна днів» (1947), «Осінь у Пекіні» (1947), «Червона трава» (1950), «Серце-дер» (1953), детально відтворені у монографії Н. Жукової «Елітарна література в іменах» (2016). Ми ж зосередимо увагу лише на окремих аспектах, які сприятимуть аналізу фільму «Піна днів».

Хоча дослідницький простір вивчення спадщини Б. Віана достатньо широкий, літературознавці одноставно зараховують його до класиків літератури ХХ століття, вважаючи, що творчість письменника «загубилася» між екзистенціалістською літературою та «новим романом» [52, с. 62]. Таке — досить умовне й дискусійне твердження — навряд чи відповідає суті творчих «конструкцій» Віана, котрий послідовно втілював естетичні принципи сюрреалізму, в концептуальних орієнтирах якого слід шукати витоки того, що Н. Жукова називає «елітарним кітчем».

Поняття «елітарний кітч» досить складне і суперечливе, проте окремі тенденції «постмодерністського» мистецтва воно відображає доволі чітко, адже саме завдяки йому простежується «зближення з інтелектуальною пародією, грою, самоіронією, ес-

тетизованим гротеском класики» [52, с. 76]. Саме багатогаровість естетико-художніх засад сюрреалізму Віан сприйняв, так би мовити, особистісно, що багато в чому спонукало подальший розвиток цього художнього напрямку в 40–50-х рр. Це дало йому змогу, спираючись на такі чинники, як «логіка — алогізм», маніпуляції з часом, колаж, цитування, гротеск, специфічне відтворення подій із урахуванням художнього потенціалу зміни «ритм — ритмічність», естетизація потворного, парадоксальність, що дістали відверто авторської інтерпретації, закласти підвалини «постмодернізму», а Гондрі зняти послідовно «нелінійну» стрічку.

Здійснивши третю — після спроб 1968 та 2001 років — екранізацію «Піна днів», Гондрі повністю проілюстрував не лише рух «постмодернізм — нелінійність — неокласика», а й виявив специфічні чинники, на яких цей рух ґрунтується. Осмислення новаторських відкриттів режисера на теренах ланки «постмодернізм — нелінійність» потребує певного аналізу роману Віана, адже в ньому відбуваються такі «маніпуляції» і з змістом, і з формою, які ніби передбачали появу Мішеля Гондрі, котрий народився через чотири роки після смерті письменника.

Ми розуміємо умовність нашої тези, оскільки і за життя Віана його роман «Піна днів» мав значний успіх серед прихильників модернізації літературного процесу. Оскільки до 1959 року — року смерті письменника — поняття «постмодернізм» ще не було включено в контекст французького літературознавства, творчі експерименти Віана відносили на рахунок фантазмагорії чи гротеску.

Наприкінці ХХ століття не лише роман «Піна днів», але й інші твори письменника, доцільно розглядати як предтечу «постмодернізму». Принципові зміни, що відбуваються в художньому мисленні на початку ХХІ століття, уможливили «подарувати» роману Віана друге життя, оскільки екранізацію здійснено із урахуванням специфіки художнього мислення відомого письменника, котрий існував у поліжанровому просторі, а також із повагою до його специфічного світобачення, яким наскрізно пройнятий фільм «Піна днів».

Ще раз наголосимо: зважаючи на всі ті стрічки, що їх зняв Гон-

дрі у перше десятиліття ХХІ століття, слід говорити про «постмодерністсько нелінійну» манеру його творчості. На нашу думку, першим чинником, який визначає «нелінійність» фільму «Піна днів», є його «поліжанровість», а саме — взаємов'язок комедії, драми, фентезі, мелодрами. Слід враховувати, що офіційно жанр «фентезі», на естетико-художні засади якого спирається Гондрі, є породженням доби «постмодернізму». Водночас Віан «виявляв» його потенціал наприкінці 40-х років ХХ століття, а це є ще одним підтвердженням його ролі у формуванні «постмодернізму».

«Нелінійність» фільму «Піна днів» розкривається у спробі героя як роману, так і фільму знайти власне місце в екзистенційному просторі «життя — смерть». Оскільки Колен — герой роману — прихильник філософії Жана-Поля Сартра (1905–1980), це видається справою не з легких. «Життя» у фільмі — це шалено-яскраві фарби рожевого неба, символічні жовтогарячі вогні, що запалюються на потилицях дитячих голівок як вираження екстазу під час весілля Хлої та Колена, танцююча їжа на фантастично оздоблених тарелях. Як зауважує Н. Жукова, «танцюючи та розмовляючи, миші нагадують диснейські мультфільми так само, як і вугор, який живе в крані і харчується зубною пастою» [52, с. 77].

«Смерть» у фільмі — це важка хвороба Хлої. Сухоти, які забирають життя дівчини, Віан представляє, використовуючи мотив «лілей» — квітки, що і в релігійному, і у світському вимірах має низку символічно-смыслових навантажень. «Лілея — смерть» вражає легені Хлої, примушуючи її організм швидко старіти, а будинок Колена перетворюється на осередок смутку і жалю, повільно затягуючись павутинням.

Принагідно зазначимо, що і Віан, передбачаючи чинники «постмодерністського» мистецтва, і Гондрі, котрий уже «рухається» за вимогами цієї художньої структури, досить плідно використовують потенціал «цитування», спираючись на надбання класика англійської літератури Чарлза Діккенса (1812–1870) — найпопулярнішого романіста вікторіанської доби. «Віан — Гондрі», по суті, в окремих епізодах і роману, і фільму роблять своєрідний «рімейк» як з роману «Великі надії» (1861), так і з його численних екранізацій, здійснених у 1917, 1922, 1946, 1999, 2011, 2012, 2016 роках.

Задля донесення філософії роману Гондрі використовує ще один чинник «нелінійності», а саме: практику зміни — подекуди миттєвої — внутрішнього ритму кожного епізоду. Кінематографісти, фільми котрих зняті у русі «постмодернізм — нелінійність», поступово «напрацьовують» нові художньо-виражальні засоби, які, безперечно, збагачують кіномову «неокласиків».

Якщо деякі сучасні режисери, творчість котрих кваліфікується як «неокласика», досить впевнено почувають себе у просторі «поліжанровості», то Гондрі сміливо експериментує і з естетико-художніми засадами такого складного феномену, як «полістилізм». Загальновідомо, що введення в широкий теоретичний ужиток поняття «полістилізм» пов'язане з творчістю видатного російсько-німецького композитора, педагога та музикознавця Альфреда Шнітке (1934–1998), котрий здійснив у 1974 році постановку новаторської опери Василя Кандинського «Жовтий звук». Музика, лібрето та сценічна композиція цього твору об'єднували пантоміму, інструментальний ансамбль, сопрано (соло), змішаний хор, магнітну стрічку і кольорово-світловий проектор. На межі XX–XXI ст. теоретичне осмислення «полістилізму» як важливого чинника «постмодерністських» експериментів на теренах не лише музики, а й літературної прози, живопису та кінематографа, представлено в теоретичних напрацюваннях С. Анохіної, І. Кондакова, Ю. Холопова, В. Ценової.

Гондрі перебуває в постійному пошуку, апробовуючи все нові і нові прийоми розширення кіномови, а також оновлюючи традиційні чинники досягнення художньої виразності. Так, у фільмах, які були зняті після «Піни днів», режисер експериментує з різними типами монтажу, що значною мірою є «колажем» із зразків попереднього досвіду. В такому контексті певної уваги заслугове відтворення деяких зразків інтерпретації монтажу як об'єкта теоретичного аналізу.

Монтаж — суто кінематографічний засіб розкриття сюжету кінострічки, розвивається досить активно, подекуди цілком адекватно «відповідаючи» запитам «нелінійного» кінематографа: «Він, як комбінація монтажно-зйомки та власне монтажу на етапі пост-продакшн, отримав багато нових прийомів, рішень, що

складають сьогоденні палітру технічних та творчих можливостей сучасного кіновиробництва» [91, с. 101].

У статті «Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру» (2019) кінознавці В. Марченко та Ю. Помазков реконструюють історію становлення і розвитку монтажу від 20–30-х років минулого століття, яка формувалася завдяки теоретичним розвідкам Сергія Ейзенштейна, Всеволода Пудовкіна, Бели Балаша, Семена Тимошенка. Пізніше до їх відкриттів приєдналися режисери Серджо Леоне, Мартін Скорсезе, котрі сміливо експериментували з монтажем, поєднуючи у фільмах «Хороший, поганий, злий» (1966) та «Епоха невинності» (1993) різні типи монтажу або несподівано оперуючи як із зоровими, так і звуковими тонами в межах «тонального» або «мелодійного» монтажу, де він «підкоряється виключно “тону” кожного з монтажних кадрів, його емоційному наповненню, без урахування просторових переміщень...» [91, с. 102–103].

В означеному контексті В. Марченко та Ю. Помазков високо оцінюють дослідження англійського кінознавця Реймонда Дж. Споттісвуда «A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique» (1935), на сторінках якого теоретик зробив спробу «підвести раціональну, часом навіть суто математичну, базу під засади аналізу математичних рішень» [91, с. 103]. При цьому кінознавці визнають, що є чимало фахівців, хто може скептично ставитися до спроб Споттісвуда «перевірити алгеброю гармонію».

На нашу думку, будь-який скепсис зникає під час розгляду як «монтажу», так і «полістилізму» у двох аспектах, а саме: технічному та художньому. Подібне структурування, імовірно, не передбачалося в процесі становлення цих естетико-художніх прийомів, проте з розвитком різних видів мистецтва, освоєння ними нових художньо-емоційних виражальних засобів, актуалізувало такі творчо-пошукові проблеми, як структура «монтажу» та «полістилізм».

Окрім означеного, досвід окремих стрічок, знятих на початку ХХІ століття, переконливо доводить слушність англійського дослідника. Про це, зокрема, свідчать фільми Гондрі, зняті після 2013 року, що використовують «асоціативний монтаж», подекуди

свідомо «експлуатують» такі засоби виразності «монтажних троп», як алегорія, метафора, гіпербола, рефрен та ін., що їх аналізують В. Марченко та Ю. Помазков у зазначеній нами статті. Близьким у контексті художнього мислення Гондрі є і такий тип монтажу, як «керування часом/простором».

Слід зазначити, що робота Р.-Дж. Споттісвуда, витримавши кілька видань, не втратила свого теоретичного значення і на початку XXI століття, значною мірою завдяки ідеї «коестеза» (від лат. со(n) разом + грецьк. aisthesis — почуття) — «повна ілюзія фізичного буття, яка досягається засобами її кіноімітації, адресованої усім почуттям людини, включаючи тактильно-м'язові, дотикові ефекти» [18, с. 186]. Позитивна оцінка концепції Споттісвуда присутня і в публікаціях О. Рутковського, на думку якого «кіноімітація» «фізичного буття» є, по-перше, таким розвитком виразжальних можливостей кінематографа, який веде до «тотального кіно», а по-друге, «сучасні відео-комп'ютерні технології, створюючи віртуальні ефекти, впритул наблизилися до справжньої реалізації такої мети — “тотального кіно”» [18, с. 186].

У контексті означених теоретичних напрацювань доцільно розглянути останні стрічки Гондрі, зокрема «Мікроб і Бензин» (2015) — молодіжну комедію, яка повністю відповідає вимогам «кіноімітації» «фізичного буття». Завдяки швидкій зміні ритму і монтажу, подекуди вкрай коротких епізодів, режисер доносить до глядача цілу низку подій, які «формують» потік життя двох підлітків: це і розрізнені «замальовки» з життя школярів, і уривчасті фрази, якими обмінюються дівчата і хлопці, і тренування на футбольному полі, і порномалюнки, якими захоплюється «мікроб», і какофонія звуків групи «Божевільні провокатори», якою керує панк — брат героя, і виставка малюнків «мікроба», якого на сторінках місцевої газети називають «талановитою дитиною», і мати «мікроба», котра вірить, що «тіло лише оболонка, яка приховує душу всесвіту», і багато чого іншого.

Цей калейдоскоп подій, який виникає на початку стрічки, не заважає Гондрі психологічно коректно відтворити процес становлення товариських стосунків між «мікробом» і «бензином» — новим учнем у класі — сином власника антикварної крамниці,

котрий вивчає російську мову та хизується «модерним» велосипедом. Створивши на початку фільму відповідну атмосферу та сконцентрувавши зорово-слухові почуття глядача задля сприймання відверто швидкоплинного зображення, Гондрі починає реконструювати, власне, сюжет фільму — історію проте, як «мікроб» і «бензин» власноруч зібрали машину та вирушили у подорож.

Пригоди двох друзів настільки карколомні і завдяки «техніці маніпуляційного зображення» подані настільки реалістично, що глядач має лише встигати за рухом подій, зміною кадрів та кольорових плям, а це потребує спеціальної настанови щодо специфіки сприймання таких екранних подразників. Слід визнати, що стосовно стрічок, які зняті у логіці руху «постмодернізм — нелінійність — неокласика», проблема сприймання набуває особливого значення як у психологічному, так і в естетико-художньому аспектах.

Творчо-пошуковий характер режисури Гондрі, яка відображає принципово нові естетико-виражальні засоби, нові ракурси художнього мислення і режисерів, і операторів, і монтажерів, і акторів, підтверджує, що у європейському культурному просторі досить впевнено формується кінематографічна «неокласика», яка вже сьогодні потребує теоретичного осмислення.

5.3. Паоло Соррентіно, Нанні Моретті, Аліція Рарвахер: італійська модель «неокласики»

В окресленому нами контексті доцільно зосередити увагу і на творчості відомого італійського кінорежисера, сценариста, випускника Неаполітанського університету Паоло Соррентіно (р. нар. 1970), який у специфічних умовах розвитку європейського кінематографа початку ХХІ століття яскраво заявив про себе у європейському культурному просторі. Значення цього «простору», на нашу думку, актуалізовано як стрічками, знятими протягом

руху «постмодернізм — нелінійність», так і європейським кінознавством, яке від кінця XX століття поступово виробляє чітко виражену позицію, намагаючись усебічно проаналізувати творчість тих режисерів, котрих ми визначаємо як «неокласики».

На сучасному етапі розвитку європейського кінематографа до означеного нами «теоретико-практичного простору», окрім англійської (П. Грінуей) та французької (М. Гондрі) моделей «неокласики», слід включити і творчі напрацювання італійця П. Соррентіно. Його доробок, з одного боку, підтверджує специфіку італійської «неокласики», а з другого — саме соррентінівські картини доцільно розглядати і як показовий приклад свідомого наслідування певних традицій «класичного» італійського кінематографа, і як сміливе експериментування представника «неокласичного етапу», що позначене безперечною самотутністю художнього мислення цього режисера. Слід зазначити, що аналіз оригінальної творчої манери Соррентіно потребує хоча б стислого відтворення творчого шляху режисера, упродовж якого і нашарувалися ці специфічні чинники «змістовно-формального наповнення», що властиві його фільмам.

Творчу діяльність Соррентіно розпочав досить рано і як сценарист заявив про себе ще в 1994 році, а через сім років за фільм «Зайва людина» (2001) отримав «Срібну стрічку» — премію італійських кінокритиків за кращий режисерський дебют на Венеційському кінофестивалі. Після 2001 року Соррентіно постійно — з інтервалом у 2–3 роки — знімає художні фільми, котрі відзначаються як високими преміями, так і надзвичайно активною підтримкою, передусім з боку професійної критики. Фільми режисера демонструють цілісність і його світоставлення, і тих моральних цінностей, на засадах яких він «розгортає» сюжети своїх стрічок.

Картина «Зайва людина», якою, на чому вже наголошувалося, режисер дебютував у художньому кінематографі, потребує особливої уваги в контексті проблеми «авторського кіно», оскільки саме в ній вперше виявилися ті специфічні ознаки художнього мислення режисера, які закріпилися в наступних стрічках, і дозволяють говорити про самотутність його творчості як про процес «самовияву — самототожності». Аналіз стрічок Соррентіно дає

підстави вважати, що «авторство» його творів поєднує непересічність як «змістовного», так і «формального» аспектів, тому цілісність «змістовно-формального» новаторства картин італійського режисера обумовлює художню «згармонізованість» його творів та «авторську» неповторність.

Якщо зосередити увагу на «змістовному» аспекті соррентинівського «авторства», вже в першому своєму фільмі він аналізує психологічні особливості яскраво виражених творчих особистостей, для котрих самоствердження є надзвичайно потужним життєвим стимулом. Герої стрічки «Зайва людина» — відомий футболіст і популярний естрадний співак — волею долі мають однакові ім'я та прізвище — Антоніо Пізапія. Футболіст на десять років молодший від співака, але народилися вони в один день. Спираючись на факт формальної тотожності, Соррентіно упродовж усього фільму застосовує паралельний підхід до двох людських доль, намагаючись виявити «зони» їхніх життєвих перетинів.

Однією з таких «зон» стає — різний за значенням й внутрішньою природою — драматичний випадок: футболіст Антоніо Пізапія, відмовившись брати участь у договірному матчі, отримує важку травму від колег з команди, що і руйнує його блискучу спортивну кар'єру. Натомість співак Антоніо Пізапія — старіючий гульвіса — не переймається жодними моральними принципами, що виявляється у стосунках з неповнолітньою фанаткою його таланту. Зрештою, їх об'єднає факт людської «зайвості»: один опиниться поза спортом, інший поза шоу-бізнесом.

Як відомо, у сучасній гуманістиці вислів «зайва людина» інтерпретують як транскультурний феномен, адже його соціальний аспект почав формуватися ще в добу середньовіччя і визначався статусом «другого сина», котрий не мав права наслідувати родинні статки. Пізніше феномен «зайвої людини», що поступово відходив від традиційного — родинно-юридичного — тлумачення, набував моральнісного змісту і найбільш виразно виявив себе у європейському літературному процесі 40–60-х років XIX століття. У кінематографії, хоча і дещо строкато, осмислення феномена «зайвої людини» відбувається у фільмах європейських режисерів упродовж 70–90-х років XX століття.

Спроба Соррентіно відтворити на екрані долю одразу двох «зайвих людей» формально «вписується» в загально історичну культурну традицію опрацювання означеного феномена, проте фактично є принципово новим явищем для початку XXI століття, яке потребує, окрім соціального, моральнісного чи юридичного аспектів, осмислення специфіки естетико-художнього та емоційного простору, де існують соррентінівські герої.

Різні модифікації «зайвості» простежуються і в наступних фільмах режисера. зокрема у стрічці «Де б ти не був» (2011), у якій відомий американський актор Шон Пен (р. нар. 1960) проникливо відтворив «зайвість» колишньої поп-зірки, котра, граючи роль «міського божевільного», витрачає зароблені мільйони у бо-гом забутому ірландському провінційному містечку.

Стрічка «Де б ти не був» переконливо довела, що Соррентіно, по-перше, досить об'ємно розуміє поняття «зайва людина», а по-друге, мотиви самотності, меланхолійності, внутрішньої соромливості проводить від героя одного фільму до іншого. Дещо новий аспект «зайвості» та складних морально-психологічних станів людини режисер відпрацював і в біографічній стрічці «Дивовижний» (2008), присвяченій реальній історичній постаті — легендарному італійському політику Джуліано Андреотті (1919–2013). Якщо у попередніх фільмах цього спрямування режисер відтворював життя вигаданих героїв, «експлуатуючи» фантазію, то у фільмі «Дивовижний» він мав співвідносити свою, вочевидь, багату уяву з фактами життя реальної особистості, відомої кожному італійцю.

Більш детальний аналіз картин Соррентіно свідчить, що режисер здатний виявляти спільність між «вигаданим і реальним»: героями, породженими авторською фантазією, і реальною історичною особистістю. Така, вочевидь, виняткова для сучасного кінематографа внутрішня спільність між різними стрічками митця та послідовністю його позиції, може оцінюватися як приклад «самовияву», що атрибутується серед ознак «неокласики» як один з наріжних.

Аналіз «зайвої людини» Соррентіно і як сценарист, і як режисер продовжив у фільмі «Наслідки кохання» (2004), де закрі-

пив окремі «формальні» знахідки свого кінодебюту, додавши до «змістовного» аспекту «авторства» експериментальні пошуки на теренах художньої форми, намагаючись розширити засоби кіномови. У картині «Зайва людина», передусім в епізодах, де фігурує старіючий співак, героя знімали зі спини, повільно переводячи зображення на крупний план. Це давало можливість глядачеві долучитися до чогось утаємниченого, що «приховує» обличчя людини.

Такий прийом повною мірою використав режисер і в стрічці «Наслідки кохання»: головного героя, котрий змушений працювати посередником у процесі отримання, перерахування й подальшого транспортування грошей мафії, постійно знімають зі спини, поступово вводячи в кадр профільне та анфасне зображення. Подібний прийом потребує високого професіоналізму і з боку оператора, і з боку акторів. Щодо акторів, то Соррентіно, котрий у переважній більшості своїх фільмів знімає Тоні Сервілло (р. нар. 1959), і цю складну роль віддав йому, що дозволило актору, принаймні у картині «Наслідки кохання», надзвичайно виразно опанувати той художньо-технічний прийом, про який ідеться.

Подібне «представлення» героя в різних психологічних ситуаціях, свідоме «вибудовування» кадру та експлуатація ефекту уповільненого ритму Соррентіно використовує і в інших стрічках, розвиваючи у такий спосіб свій художній стиль, а отже — своє незаперечне «авторство».

Принципово важливе місце серед перших фільмів Соррентіно посідає стрічка «Велика краса» (2013), що, з одного боку, додала у скарбничку режисера «Оскара», чотири премії «Європейської кіноакадемії» й захоплені статті критиків, а з іншого — спричинила тривалі теоретичні дискусії. За своїм сюжетом «Велика краса» — це історія популярного італійського письменника Джепа Гамбарделли, котрий упродовж усього свого творчого життя написав один роман під назвою «Людський апарат». Цей твір не лише приніс йому славу і право вважатися класиком італійської літератури, а й настільки забезпечив матеріально, що дозволяє влаштовувати «божевільні» вечірки, які відвідує, по суті, половина Рима.

Так, на тлі величезної міської реклами «Мартіні» в день 65-річного ювілею письменника у шаленому ритмічному танці задіяні і старі, і молоді. Знімаючи цей епізод, Соррентіно на вищому професійному рівні поєднав «загальний», «середній» та «крупний» плани, здійснивши вдалий експеримент з музично-танцювальним ритмом та карколомно швидкою зміною «розміру» зображення. Не менш показовим є і досягнення ним ефекту «перехрестя» натовпу й конкретної, «персоналізованої» особи: гостей ювілейної вечірки та письменника-ювіляра.

Ювілей та вечірка спонукають Гамбарделлу до ностальгічних роздумів, що оновлюють «запахи дому, де живуть старі», та трансформуються у простір вкрай різного сприймання Рима, з одного боку — відомим письменником, а з другого — туристами з різних країн світу. Соррентіно і оператор фільму Лука Бігацці (р. нар. 1958), котрий отримав вищі професійні нагороди упродовж 2006, 2009, 2012 років, блискуче опрацьовують деталі, які створюють специфічні естетико-художні «наголоси»: письменник, блукаючи старовинними римськими вуличками, бачить обдерті, погано пофарбовані стіни, розсохле тинькування, злиднених містян. Очі ж туристів схоплюють передусім ті «символи туризму», які з рекламних каталогів відомі кожній освіченій людині.

У психологічному аспекті Соррентіно вдало поєднує різні емоційні стани: смуток, розчарування, пригнічення органічно контрастують з емоційним піднесенням, з радістю відкриття «нового світу». Прийом «морально-психологічних зіткнень», який режисер почав формувати й апробувати у «Зайвій людині», в конкретних епізодах «Великої краси» досягає певної завершеності, досить виразно «працюючи» як на образ героя фільму, так і на розкриття сюжету, активізуючи феномен іномовлення.

Усі фільми Соррентіно викликають неформальний інтерес, переважно у критиків та кінознавців. «Велика краса» спонукала і до теоретичних дискусій, окремі з яких мають безпосереднє відношення до подальшого окреслення специфіки «неокласики». Так, частина кінознавців одразу відзначила те, що, сказати б, лежить на поверхні, а саме: свідоме наслідування режисером «Солодкого життя» (1960) та «Рима» (1972) — двох славетних фільмів Ф. Філ-

ліні. Означена тенденція настільки очевидна, що не залишає жодних сумнівів у свідомому відтворенні Соррентіно — в нових історичних умовах — тієї моделі життя італійських буржуа, мистецької богеми, представників преси, їхніх звичаїв чи повсякденних моральних норм, що її вважав Фелліні типовою для середини XX століття.

В означеному контексті у простір теоретичних дискусій залучено проблему рімейку: «Чи доцільно стрічку “Велика краса” вважати “вільним рімейком” “Солодкого життя”»? На нашу думку, насамперед слід звернути увагу на прикметник «вільний», що певною мірою відображає рівень опрацювання проблеми рімейку в сучасній гуманістиці. З одного боку — вона вже упродовж кількох десятиліть так чи інакше представлена в наукових розвідках Я. Березницького, Т. Гуменюк, Л. Левчук, О. Мусієнко, Р. Соболева, котрі, пропонуючи загальнотеоретичні обриси цієї проблеми, не мали на меті типологізувати «рімейк» за його ознаками. Сьогодні ж цим специфічним поняттям оперують не завжди коректно, корегуючи його прикметниками «адекватний», «вільний», «інтерпретаційний», «імітаційний», що подекуди розмиває як межі цього поняття, так і його сутність.

Водночас до фільму «Велика краса» досить скептично поставилися такі авторитетні культурологи та кінознавці, як А. Долін, В. Кічин, А. Плахов, а у пресі почали з’являтися поняття «імітація» та «солодка пустота».

На нашу думку, стрічка «Велика краса» досить органічно відображає низку ознак, спираючись на які і формується феномен «неокласики». Соррентіно — яскравий представник цього етапу в розвитку європейського кінематографа, з пієтетом ставиться до італійської кінокласики, зокрема до таких стрічок Фелліні, як «Солодке життя» чи «Рим», намагаючись зберегти зв’язок між різними етапами у розвитку національного кіномистецтва. Доцільно зауважити, що деякі кінознавці, «анатомуючи» художні «запозичення» у творчості Соррентіно, не обмежуються лише двома фільмами Фелліні, а визнають захоплене ставлення автора «Великої краси» до стрічок Марка Беллоккьо (р. нар. 1939) та Маріо Манічеллі (1915–2010). При цьому «спад-

коємність» різних художніх манер режисер, по суті, відверто демонструє глядачам.

У такому контексті «Велика краса» — це фільм, що слід кваліфікувати як «варіації на теми кінокласики», а не шукати в ньому ознак рімейку. Соррентіно — свідомо чи інтуїтивно — трансформував прийнятий у музиці прийом «варіацій» у простір кіномистецтва і блискуче довів правомочність такого експерименту. Окрім означеного, доцільно звернути увагу і на специфічне ставлення режисера до музичного «оформлення» стрічки. Адже паралельно з какофонією звуків, які супроводжують незгармонізовані, швидкі, подекуди непристойні рухи танцюристів на ювілейній вечірці Гамбарделли, крізь увесь фільм лейтмотивом Соррентіно проводить музичну обробку відомого естонського композитора Арво Пяртра (р. нар. 1935) — прихильника естетики «нової простоти», підґрунтям якої виступають засади «мінімалізму», — зроблену на вірш Роберта Бернса «У горах моє серце...».

Якщо у стрічках «Зайва людина», «Наслідки кохання» чи «Велика краса» відбулося перше опрацювання тих засобів, які режисер буде апробовувати задля створення цілісного, естетично довершеного твору, то фільм «Молодість» (2015) — це свідомо демонстрація зображально-виражальної завершеності практично кожного кадру. При цьому Соррентіно є тим митцем, творчість котрого здатна не просто викликати почуття, а й оновлювати їх, «підживлюючи», можливо, і ілюзорну, але таку бажану мрію щодо невичерпності людської чуттєвості, можливості опинитися серед нових емоційних вражень, естетичної довершеності та витончених переживань.

Естетичне начало у стрічці «Молодість» «вибудовується» послідовною «експлуатацією» кольору, який — разом із звуком та формою — створює символічний трикутник з гармонії трьох «зовнішніх», «вроджених» чуттів — зір, слух, дотик, що виступають фундаментом, на якому поступово «нарощується» естетичне почуття: вищим рівнем у його становленні та розвитку виступає здатність створювати, сприймати і переживати мистецтво. У цьому вкрай складному процесі відбувається розподіл на тих, хто здатний створювати мистецтво, і тих, хто його «сприймає — переживає».

У більшості епізодів фільму «Молодість» Соррентіно орієнтується на художньо освіченого глядача, якого цікавить і, власне, мистецтво, і його «закулісне життя». Героями стрічки є відомий англійський диригент (Фред) та не менш популярний американський кінорежисер (Майк). Обидва вони — люди похилого віку, котрі приїхали до швейцарських Альп відпочити й «спланувати» відведені їм роки свого життя. Увага Фреда зосереджена на альпійських краєвидах, якими він відверто насолоджується, та на вирішенні сімейних проблем доньки, тоді як Майк мріє зняти ще один фільм під назвою «Останній день життя».

Хоча дійовими персонажами стрічки «Молодість» є композитор, диригент, музиканти, актори, режисер і група сценаристів, котрі йому допомагають, справжнім «творцем» виступає сам Соррентіно. Режисер «працює» на різних психологічних рівнях, сміливо зіставляючи «старість» і «молодість». У процесі відтворення конкретних ситуацій у просторі «старість — молодість», Соррентіно вдається досягти особливої емоційної сили, використовуючи авторський прийом «морально-психологічних зіткнень».

Показовими видаються два епізоди: Майк — його роль виконав американський актор Харві Кейтель (р. нар. 1939), — гуляючи альпійським передгір'ям, несподівано бачить героїв власних фільмів, одягнених переважно в історичні костюми, які вітають свого режисера. «Останній день життя» виявляється для Майка днем прощання з творчістю та з мистецтвом. Пронизливою щодо відтворення вкрай складних і суперечливих почуттів, які переживають Фред і Майк, коли на власні очі бачать «молодість» — оголену «міс Всесвіт», — є живим втіленням «тілесності» в її естетичній сутності.

Окрім власних прийомів, Соррентіно використовує в авторській інтерпретації і ті, які присутні у фільмах інших «неокласиків». Так, дещо по-іншому він оперує «кіноживописом», ніж це робить Грінуей, котрий дає змогу глядачеві «роздивитися» його «кінокартини». Соррентіно більше цікавить «рух»: альпійські краєвиди, отари білих корів, зелені пасовиська, краса гірського масиву, що відтворюються у проекції погляду його героїв. Соррентіно ніби намагається долучити кожного зі своїх глядачів до краси на-

віть тоді, коли все зосереджено навколо процесу, який повторюється кожного дня на альпійському курорті: буддійський монах, який у помаранчево-червоному одязі молиться на яскравій зеленій галявині на тлі голубого неба.

Цю процедуру спостерігає Фред, роль якого блискуче зіграв відомий англійський актор і письменник Майкл Кейн (р. нар. 1933). Суміш кольорів не лише відображає для нього привабливість світу, а й дає можливість емоційно відреагувати на них, на ранкове світло, на доквілля. Принаймні, у стрічці «Молодість» режисер цілеспрямовано використовує потенціал означених чинників та надзвичайно щедро «заповнює» кадр червоними, білими, зеленими, синіми кольоровими подразниками, що «налаштовують» глядача на «бачення» навколишньої реальності крізь призму краси.

Означені нами тенденції режисерської манери Соррентіно чітко простежуються і в стрічці «Лоро» (2018), знятій у жанрі біографізму, потенціал якого режисер вперше опрацював, реконструюючи життєво-творчий шлях Дж. Андреотті. Італійський глядач одразу міг збагнути суть цієї картини, оскільки сленг «лоро» вживається стосовно представників нижчих верств італійського суспільства, яким вдалося зробити яскраву, передусім, політичну кар'єру. У кагорту «лоро» потрапляє і Сильвіо Берлусконі (р. нар. 1936) — відомий громадсько-політичний діяч Італії, син звичайного банківського клерка, котрий зміг стати мультимільярдером та телемагнатом.

Критика досить стримано сприйняла фільм «Лоро», спираючись на засади порівняльного аналізу цієї стрічки з іншими творами режисера. На нашу думку, у такому прийомі містилася певна теоретико-методологічна некоректність, оскільки біографічний жанр має свої особливості і порівнювати «Лоро» можна тільки з «Дивовижним», що зроблений у цьому самому жанрі. За умови такого порівняння «Лоро» не програє, а «працює» на подальше утвердження і розвиток «змістовно-формальних» напрацювань «неокласики».

Зокрема, Соррентіно удосконалив практику застосування прийому «зіткнення» протилежностей, який — на цьому вже на-

голошувалось — він плідно використовував у своїх інших стрічках. У картині «Лоро» режисерові вдалося досить виразно «опрацювати» морально-психологічну атмосферу, в яку потрапляє непересічна особистість, що балансує на межі «успіх — скандал». Соррентіно досить вдало відтворює психологію «життя» суспільства, яке погоджується «подарувати» Берлусконі «успіх», якщо він буде «підживлювати» суспільне середовище «скандалами», що надають відчуття гостроти й ризику «натовпу». Власне ставлення режисера до життєвого матеріалу, з яким він працює, відверто іронічне, незважаючи на те, що Берлусконі живий і має певну вагу в італійському суспільстві.

Стрічка «Лоро» починається з довгого крупного плану білої вівці, яка уважно дивиться на оператора, що її знімає. Наступні кадри показують ту саму вівцю, що заходить до вестибюлю розкішної будівлі, де працюють і телевизор з великим екраном, і магнітофон, і кондиціонер. Вівця тривалий час «вивчає» ці технічні «дива» і падає на порозі мертва. Таким чином, режисерське «іномовлення» супроводжує глядача упродовж усього фільму, заводячи настільки далеко, наскільки це дозволяє глядацька фантазія.

Стосовно «формальних» надбань фільму, він, вочевидь, став яскравим прикладом подальшого удосконалення техніки монтажу. Не можна не відзначити майстерність режисера, коли він монтує шалену світську вечірку, більшість учасників якої «накачана» кокаїном, з великим вгодованим щуром, що нишпорить довкола. Досить цікаво змонтована молодіжна «демонстрація», коли кілька десятків дівчат у вечірніх сукнях біжать з однією вечірки на іншу, несподівано ставши свідками страшної автомобільної аварії.

Слід визнати, що Соррентіно продовжує експериментувати з практикою застосування крупного і середнього плану та їх швидкої ритмічної зміни. Особливого коментування, на нашу думку, заслуговує робота режисера з акторами другого плану та масовкою. У значній частині епізодів на екрані присутні від тридцяти до п'ятидесяти дівчат, яких О. де Бальзак називав «дами напівсвіту», і які мали на екрані переконливо «нюхати кокаїн» і демонструвати схильність до сексуально-еротичних збочень. Со-

ррентіно настільки органічно буде кожний кадр, що примушує глядача стежити за «рухом» цієї «біологічної маси», на тлі якої суперечливість головного героя демонструє себе з усією можливою наочністю.

Завдання, які вирішувалися режисером у фільмі «Лоро», дозволили йому нашарувати низку нових художньо-виражальних засобів, що впливають на емоційний стан глядача, залучаючи його до світу іномовлення, порівнянь, аналогій, метафор, символів, поглиблюючи процес сприймання і відкриваючи нові можливості для діалогу між глядачем та режисером-«неокласиком».

Систематизуючи «змістовно-формальні» засоби режисури Соррентіно, які були використані ним у художніх стрічках, знятих до 2020 року, слід констатувати, що їх якісна сутність дає змогу вважати цього режисера представником «неокласики» з яскраво вираженими авторськими спрямуваннями. Виокремимо такі тези:

1. У «змістовному» аспекті увага режисера зосереджується на різних зрізах проблеми «зайвої людини» та морально-психологічній сутності «зайвості», що інтерпретуються П. Соррентіно з цілком усвідомленим наголосом на їх транскультурності. При цьому саме італійський культурний простір зазвичай стає тим тлом, яке наснажує творчі експерименти режисера. Цю тезу підтверджує стрічка «Велика краса», що є варіацією на тему «Солодкого життя» та інших фільмів, які належать до «класики» національного кінематографа.

2. Помітне місце в творчій біографії режисера посідає жанр «біографізму», авторська інтерпретація якого уможливила значно розширити традиційні для європейського кінематографа межі «біографічного фільму». Показовим також видається прагнення режисера варіювати один жанр чи тему в різних фільмах, що дає підстави вважати таку практику ознакою «неокласики».

3. «Формальний» вимір «авторства» у контексті «неокласики» досягається режисером завдяки активному використанню паралельного монтажу, що дає змогу щільно «переплести» людські долі, скрупульозно «вибудувати» кадр, експериментувати з уповільненням ритму та нетрадиційним «поданням» крупного пла-

ну. Вагомим подразником естетичного почуття у фільмах П. Соррентіно виступають колір та звук.

4. Фільми режисера акцентують увагу на кризових періодах у житті непересічних, творчо активних героїв, котрі змушені шукати відповіді на смисложиттєві питання. «Зайва людина» чи феномен «зайвості», прийом «морально-психологічних зіткнень» у стрічках режисера стимулюються ситуативним чинником, що значно розширює «присутність» у кінопросторі «неокласики» об'єктивної реальності.

5. Опрацьовуючи морально-психологічну атмосферу, в якій перебувають герої його стрічок, Соррентіно — від фільму до фільму — досить переконливо використовує прийоми «нелінійності», водночас уникаючи «суто» постмодерністських кінематографічних чинників. Художнє мислення режисера функціонує на межі «класика — нелінійність — неокласика». Саме цим, на нашу думку, італійська модель «неокласики» відрізняється від англійської та французької, де потужним поштовхом до оновлення кіномови виступав постмодернізм.

Зроблені нами висновки стосуються більшості фільмів Соррентіно, який упродовж 2016–2020 років дещо змінив логіку руху свого творчого життя. Так, у 2016 році він заявив про себе як про телережисера, знявши десять, переважно 40–50-хвилинних, серій «Молодого Папи», а у 2020 — «Новий Папа». Між цими двома серіалами на європейські екрани і вийшов фільм «Лоро». Отже, творча активність режисера викликає неабияку зацікавленість глядачів, котрих Соррентіно ще жодного разу не розчарував.

Вважаючи режисера одним з найбільш яскравих представників італійської моделі «неокласики», на нашу думку, було б не коректно обмежитися лише його стрічками, адже в контексті «нелінійності» працюють й інші режисери, котрі — у подальшому — матимуть можливість визначити нові орієнтири в розвитку європейського кінематографа. Це, зокрема, стосується двох відомих майстрів сучасного італійського кінематографа — Н. Моретті та А. Рорвахер.

Джованні (Нанні) Моретті (р. нар. 1953) — режисер, продюсер, актор — є одним з найбільш титулованих майстрів сучасного

італійського кіно, котрий отримав «Золоту пальмову гілку» Каннського фестивалю за фільм «Кімната сина» (2001). Ця стрічка надзвичайно цікава саме в контексті творчості Моретті, оскільки він здобув популярність серед глядачів своїми ексцентричними комедіями, а перший загальноєвропейський успіх режисерові принесли картина, пов'язана із жанром драми.

Стрічка «Кімната сина» — це спокійна, не метушлива розповідь про буденне життя лікаря-психоаналітика, в кабінеті у якого кожної дві години змінюються пацієнти, які детально й дещо нав'язливо розповідають йому про свої комплекси. Одноманітність лікарського життя «розривають» дві події, що призводять його родину до морально-психологічної катастрофи. Спочатку сина-підлітка звинувачують у крадіжці із шкільного музею цінного каменю, а — пізніше — хлопець, купаючись з друзями, тоне.

Н. Моретті, по суті, виніс на своїх плечах увесь фільм: він і автор сюжету, який потім розробляла ціла бригада сценаристів, і режисер, і виконавець головної ролі. Така «триєдність» уможливила створити досить цілісний твір, де однаково органічні зміст і форма, «побудова» кадру, «чистота» жанру. На нашу думку, Моретті, працюючи з таким складним і в моральному, і в психологічному плані матеріалом, жодного разу не підмінив драму мелодрамою чи скупість виражальних засобів плаксивим сентименталізмом. Єдине, що дозволяє собі режисер, — це паралельний монтаж епізодів, де сімейна трагедія перетинається з потоком закомплексованих пацієнтів.

Моретті належить до тих режисерів, котрі намагаються апробувати себе в різних кіножанрах. Так, він одним з перших в італійському кіно знімає біографічний фільм «Кайман» (2006), присвячений С. Берлусконі, тобто кіноінтерпретацію біографії відомого політика Моретті розпочав на 12 років раніше від Соррентіно [93].

За своїми політичними поглядами Моретті належить до лівого крила, бере активну участь у протестному русі і різко критично оцінює політичні експерименти Берлусконі. Саме тому він і знімає «Каймана» в іронічному вимірі, подекуди загострюючи його до сарказму. Як відомо, у теоретичному аспекті «іронізм» та «сар-

казм» — це специфічні форми «комічного» — однієї з провідних категорій естетичної науки. Окрім цих двох форм, «комічне» деталізується завдяки «гумору», «сатири», «дотепності», «гротеску», що можуть «проілюструвати» різні відтінки такої складної, «суто» людської емоції, як сміх.

Загальновідомо, що надбанням європейської естетики ХХ століття фахівці вважають працю З. Фрейда «Дотепність і її ставлення до позасвідомого» та дослідження А. Бергсона «Сміх. Нарис про значення комічного», до яких активно апелюють сучасні митці. На цьому наголошує О. Оніщенко, «анатомуючи» модель комічного, проінтерпретовану в романі Бернара Вербера (р. нар. 1961) «Сміх Циклопа», котрий привернув увагу науковців і «часто-густо розглядається у форматі “культурологічного проекту”» [106, с. 143]. На нашу думку, в його контекст варто ввести також ексцентричні комедії Моретті, котрий сміливо експериментує на теренах цього — вкрай складного — кіножанру.

Початок кінокар'єри режисера пов'язаний ще з 70–80-ми роками ХХ століття, коли на екран вийшли фільми «Я самодостатній» (1976), «Це бомба» (1978), «Квітень» (1998) та інші. Поступово опрацьовуючи жанр ексцентричної комедії та нарощуючи її естетико-художні засади, Моретті здобув статус режисера, який найбільш адекватно розуміє й втілює вимоги цього жанру, сміливо трансформуючи у сферу кіно не лише означені нами форми комічного, а й елементи циркової ексцентрики, оскільки саме з цим видом художньої діяльності передусім і асоціюється це поняття.

Досить насиченим та продуктивним для Моретті виявилось перше десятиліття ХХІ століття. Окрім «Кімнати сина» — фільму, що підняв його на вищі щаблі європейського кінематографа, режисер зняв кілька стрічок, серед яких «У кожного своє кіно» (2007) та «У нас є Папа» (2010), знову підтвердивши свій високий режисерський професіоналізм. Окрім цього, він виконав головну роль у драмі «Тихий Хаос» (2008) — англо-італійській стрічці, режисером якої виступив італієць Антонелло Гримальді (р. нар. 1955), котрий привернув до себе увагу фільмами «Поліцейське відділення» (2000) та «Неможливий злочин» (2001).

Віддаючи належне творчості Моретті, ми все ж досить обе-

режно ставимося до залучення ексцентричної комедії до «неокласики», оскільки необхідно враховувати те її розуміння, яке сформували фільми конкретних режисерів. Далеко не всі з них, використовуючи «іронізм» як форму комічного, трансформують його у площину ексцентрики. Водночас факт, що фільми Моретті належать до «нелінійних», не викликає жодних сумнівів.

У теоретичному аспекті не менш суперечливою є ситуація і з фільмами Алічії Рорвахер (р. нар. 1982) — молодій зірці італійського кіно. Отримавши диплом філологічного факультету Туринського університету, Рорвахер певний час працювала в документальному кіно сценаристом, асистентом режисера та оператором. Дебютом Рорвахер у художньому кінематографі став фільм «Небесне тіло» (2011), після якого ще два її фільми привернули увагу, передусім, кінокритики, а саме: «Дива» (2014) та «Щасливий Лазар» (2018). Доцільно наголосити: режисера цікавить жанр кінодрами, що «розгортається» у просторі неоднозначних проблем релігійного світоставлення.

А. Рорвахер, з одного боку, знімає «нелінійне» кіно, а з іншого — досить коректно ставиться до італійської кінокласики, яка неодноразово зверталася до біблійних сюжетів та феномена «релігійності». Як далі буде рухатися творчість Рорвахер, покаже час, проте вже сьогодні можна впевнено сказати, що італійський кінематограф, як складова європейського, робить свій потужний внесок у фундамент «неокласики».

ПІСЛЯМОВА

Різні аспекти європейського кінематографа неодноразово виступали об'єктом теоретичного аналізу, що сформувало досить цілісне уявлення про його специфіку та основні тенденції розвитку. Проте завдання нашої монографії полягало в моделюванні персоналізованої історії «сьомого мистецтва», спираючись на ті стрічки, які, на нашу думку, і визначили потужну роль кінематографа в європейському культуротворенні.

Таке бачення кіномистецтва уможливило представити авторську позицію щодо доцільності як включення кінознавства в контекст культурологічного знання, так і розкриття ролі біографічного методу — персоналізація розглядається як один з його структурних елементів — в окресленні мотивів та стимулів творчості конкретних митців.

Підсумовуючи представлений на сторінках нашої монографії матеріал, слід ще раз наголосити на потенціалі «колективного» типу творчості, що дав можливість розкритися представникам різних кінематографічних професій. Проте увагу автора насамперед було зосереджено на ролі режисера в історії кіномистецтва, однак ми, хоч і строкато, все ж представили творчість окремих акторів, операторів та сценаристів, які здійснили особливий внесок у створення того чи іншого фільму. При цьому відбір конкретних персоналій визначався художнім смаком та глядацькими уподобаннями автора монографії.

Жодна монографія не спроможна охопити і виразно представити доробок митців, професійні зусилля яких упродовж 125 років формували таке непересічне явище, як європейський кінематограф. Запропонована нами модель персоналізованої історії «сьомого мистецтва» обмежена переважно західноєвропейськими теренами і є лише одним з варіантів її теоретичного осмислення, що може спонукати до подальших розвідок у цьому напрямі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович О.О. Діалог з глядачем у контексті режисерської майстерності / О. Абрамович // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – К. : КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, 2017. – Вип. 20. – С. 182– 185.
2. Авенариус Г.А. Предисловие / Г. Авенариус // Ж. Садуль. История киноискусства. [Пер. с 4-го фр. изд. М.К. Левиной]. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1957. – С. 5–12.
3. Авер'янова Н.М. Мистецтво як компонент всебічного розвитку особистості / Н. Авер'янова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – К. : Видавн. центр КНЛІУ, 2004. – Вип. 13. – С.188–194.
4. Авксентьева В.В. Примітки до книги «Кіно і решта світу» / В. Авксентьева //А.Вайда. Кіно і решта світу: автобіографія / пер. з польськ., передм., приміт. В. Авксентьевої. – К. : Етнос, 2004. – С 299–309.
5. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма: монография / Н.Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
6. Альмодовар Педро. «Слишком много правил!» / П. Альмодовар // Экран и сцена. – М., 1999. – № 29. – С. 29.
7. Альмодовар Педро. URL: <https://camlabs.org/11413-12-filmov-pedro-almodovara-shedevralnoe-kino-s-neidealnymi-geroyami>.
8. Американский киноавангард. URL: <https://surfingbird.ru/surf/cTn17a> ООБ.

9. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века : монография / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
10. Антониони Микельанджело. URL: <http://proficinema.ru/news/detail.php?D=133110>.
11. Аронсон О.В. Философские подходы к анализу кино / О.Аронсон // Close-Up (Историко-теоретический семинар во ВГИКе. Лекции. 1996–1998). – М. : ВГИК, 1999. – С. 70–80.
12. Аронсон О.В. Язык времени: вступительная статья / О. Аронсон // Жиль Делёз. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : ООО «Изд-во Ад Маргинем», 2004. – С. 11–38.
13. Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності» / О. Бабій. URL: <http://art.co.ua/andzhej-vajda-ya-ne-mayu-zhodnyh-pretenzij-do-nashoyi-dijsnosti>.
14. Базен А. Живопись в кино / А. Базен // Что такое кино? : Сб. статей / пер. с фр. В. Божович, И. Эпштейн. – М. : Искусство, 1972. – С. 195–200.
15. Базен А. Что такое кино?: Сб. статей / А. Базен / пер. с фр. В. Божович, И. Эпштейн. – М. : Искусство, 1972. – 382 с.
16. Балаш Б. Становление и сущность нового искусства : монография / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
17. Балашова О.О. Нет-арт: мистецтво на межі мистецтва / О. Балашова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – Вип. 22. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2008. – С.25–32.
18. Безклубенко С.Д., Рутковский О.Г. Український Енциклопедичний Кінословник. Том 1 : Основні терміни та поняття. – К. : КНУ-КІМ, 2006. – 500 с.
19. Беньямін В.-В. Вибране / В.-В. Беньямін. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с.
20. Бертолуччи Бертольдо. URL: <https://www.Filru>person> bernapdo-bertoluchchi>.
21. Божович В.И. Кино и кризис личности (Об «антропологическом» подходе к кино) / В.Божович // Современное западное искусство : Сб. статей. – М. : Наука, 1972. – С. 225–239.
22. Бозе Лючия. URL: <http://www.kino-teatr.ru/acter/euro/bio>.

23. Бровко М.М. Культурологія в системі гуманітарного знання / М.Бровко Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – Вип. 20. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2007. – С. 96–102.
24. Бровко М.М. Феномен активності мистецтва в західноєвропейській естетиці / М.Бровко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. праць. – Вип. 13. – Маріуполь, Вид-во МДУ, 2017. – С. 28–35.
25. Брюховецька Л.І. Розмова про важливе. Послання і передбачення Кшиштофа Кесльовського / Л.Брюховецька // Світова кінокласика: зб. статей. – Вип. 4. – К. : Ред. журналу «Кіно-театр»; Вид-во «Задруга», 2007. – С. 125–134.
26. Буало Н. Поэтическое искусство: монография / Н. Буало / пер. с фр. Э.Л. Линецкой; вступ. ст. Н.А. Сигал. – М. : Изд-во художеств. лит-ры, 1957. – 231 с.
27. Бунюэль о Бунюэле: сборник материалов / Л. Бунюэль / пер. с фр. А. Брагинского, Н. Нусиновой и др. – М. : Радуга, 1989. – 384 с.
28. Вайда А. Кіно і решта світу: автобіографія / А.Вайда // пер., передм. В. Авксентьевої. – К. : Етнос, 2004. – 312 с.; з іл.
29. Валевский А.Л. Основания биографики: монография / А. Валевский. – К. : Наук. думка, 1993. – 110 с.
30. Валлоне Ральф. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/euro/works>.
31. Вейз Д.-Э. Времена постмодерна: монография / Д.-Э.Вейз. – М. : Фонд «Лютеранское наследие», 2002. – 240 с.
32. Вендерс Вим. «Я немец в душе и европеец в профессии»: Речь в мюнхенском театре «Каммершпиль» 10 ноября 1991 года / В.Вендерс // Киноведческие записки. – М., 2002. – № 59. – С. 275–287.
33. Висконти Л. Мой театр / Л.Висконти // Висконти о Висконти: сб. матер. / пер. с итал. Л. Аловой, О. Бобровой, Э. Двин, Г. Кремлева; предис. В. Божовича. – М. : Радуга, 1990. – С. 375–421.
34. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания / Л.Висконти / пер. с итал.; сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлова. – М. : Искусство, 1986. – 302 с.
35. Головской В.С. Комментарии / В. Головской // Звёзды немого кино / сост. В. Головской; вступ. ст. Э. Арнольди. – М. : Искусство, 1968. – С. 221–233.

36. Гондри Мишель. URL: [http:// www. vokrug.tv](http://www.vokrug.tv) > person > show > michel_gondry.
37. Гринуэй П. Золото: роман / П. Гринуэй // Питер Гринуэй. Золото / пер. с англ. С. Таска. – М. : Иностранка, 2006. – 399 с. – (Иллюминатор).
38. Гринуэй Питер. URL: [http:// kinoart ru](http://kinoart.ru) > texts > piter – grinuey – pual – gollandskih – film.
39. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 (естетика). – К., 2002. – 32 с.
40. Даренський В.Ю. Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції / В. Даренський // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Вип. 12.– К. : ДАКККіМ, 2003. – С. 201–208.
41. Делёз Ж. Кино: монография / Ж.Делёз [пер. с фр. Б. Скуратов] . – М. : Изд-во «Ад Маргинем», 2004. – 622 с.
42. Делёз Ж. Логика смысла: монография / Ж.Делёз [пер. с фр.]. – М. : «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. – 480 с.
43. Джиротти Массимо. URL: [http://www. wokrug tv](http://www.wokrug.tv) > person > show > massimo _ dzhirotti.
44. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото : Сборник материалов / Ч. Дзаваттини / Сост. Г. Богемский. – М. : Искусство, 1982. – 302 с.
45. Династия. URL: [http: //Что – означает. рф/](http://Что – означает. рф/).
46. Доброскок О.О. Кіно і його засоби / О. Доброскок // Світова кінокласика: збірник статей. – К. : Видавн. дім «КМ Akademia», 2000. – С. 6–10.
47. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки / упор. і ком. В. Агеева, С. Тримбач. – Київ, 2014. – 472 с. – (Серія «Persona»).
48. Долин А. В. Ларс фон Триер. Контрольные работы (анализ, интервью). Сценарий «Догвилль»: сборник материалов / А. Долин. – М. : Новое литературное обозрение (Книги, журналы), 2004. – 410 с., с ил.
49. Долин А. В. Сладкая пустота /А. Долин. URL: [http://Газета ru](http://Газета.ru). : 21 мая 2013.
50. Ельфська Т.В. Оптичні ефекти експериментального відео-мистецтва: поліекран, рекурсія, морфінг / Т. Ельфська. – Наукові записки

- НаУКМА. Теорія та історія культури. – Т. 127. – К. : Вид.-поліграф. центр НаУКМА, 2012. – С. 88–93.
51. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє: матеріали круглого столу часопису «Філософська думка», 25 вересня 2009 р. / підгот. І. Бондаревська // Філософська думка. – 2009. – № 6. – С. 21–38.
52. Жукова Н.А. Елітарна література в іменах: монографія / Н. Жукова. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2016. – 304 с.
53. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія / Н. Жукова. – К.: ПАРАПАН, 2010. – 244 с.
54. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : автореф. ... д-ра філос. наук. – К., 2013. – 32 с.
55. Затонский Д.Н. Предисловие / Д. Затонский // Франц Кафка. Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма Милене. – М. : Изд-во политич. л-ры, 1991. – С. 3–14.
56. Звёзды немого кино: сборник / сост. В. Головской. – М. : Изд-во «Искусство», 1968. – 239 с.
57. Зубавіна І.Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності: монографія / І. Зубавіна. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
58. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі: монографія / І. Зубавіна. – К. : Щек, 2008. – 448 с.
59. Зубов В.П. Примечания / В. Зубов // Леонардо да Винчи. Суждения пер. с итал. А. Губер, Д. Эфрос, В. Зубов. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с., с илл. (Серия «Антология мудрости»).
60. Какояннис Михалис. URL: <https://www.kino-theatric.ru> > kino > producer > euro > bio.
61. Канудо Р. Манифест семи искусств / Р. Канудо // Немое кино. Из истории французской киномысли (1911 – 1933). – М. : Искусство, 1988. – С. 22–24.
62. Кесьлёвский Кшиштоф. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кесьлёвский_Кшиштоф.
63. Кисунько В.Г. Аста Нильсен / В. Кисунько // Звёзды немого кино / Сост. В. Головской. Вступ. ст. Э. Арнольди. – М. : Искусство, 1968. – С. 34–54.

64. Классическое искусство. URL: [https:// ru /wikipedia. org / wiki / клас-
сическое искусство \(значения\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/классическое_искусство).
65. Клип. URL://www. Facebook. com > Pages > Media > Music > Music
Video.
66. Кнабе Г.С. Древо познания – древо жизни / Г. Кнабе. – М. : РГТУ,
2006. – С. 331–344.
67. Колодяжная В.С. Мэри Пикфорд / В. Колодяжная // Звёзды немого
кино: сборник / сост. В. Головской. – М. : Изд-во «Искусство», 1968. –
С. 34–55.
68. Копейцева Л.П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному
літературознавстві / Л. Копейцева // Наукові записки Харківського
національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – Х. :
ХНПУ, 2009. – № 2 (1). – С. 168–173.
69. Кохан Т.Г. Біографізм: кінематографічна модель втілення / Т. Ко-
хан // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучаснос-
ті: альманах. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2005. – Вип. 15. – С. 232–238.
70. Кохан Т.Г. Вальтер Бенямін: кінознавчі аспекти теоретичної спад-
щини / Т. Кохан // Актуальні філософські і культурологічні пробле-
ми сучасності: альманах. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2005. – Вип. 16. –
С.113–119.
71. Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ сто-
ліття: монографія / Т. Кохан. – К. : Ін-т культурології НАМ України,
2017. – 304 с.
72. Кохан Т.Г. Кінознавча модель Жіля Дельоза: досвід культурологіч-
ного аналізу / Т. Кохан // Вісник Маріупольського державного уні-
верситету. Серія: філософія, культурологія, соціологія: Збірн. наук.
праць. – Маріуполь : Вид. центр МДУ, 2029. – Вип. 17. – С. 31–38.
73. Кохан Т.Г. «Міфічні сюжети»: досвід кіноінтерпретацій / Т. Кохан //
Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К. : Ін-т культуро-
логії НАМ України. – К., 2018. – Вип. 14. – С. 44–51.
74. Кочина Т. Кино – это смерть: ранние фильмы Вима Вендерса как
ключ к «Небу над Берлином». URL://Kinoart. ru > cards > kino – eto –
smert – rannie – filmy – vina -....
75. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Каллига-
ри до Гитлера: монография / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. –
319 с.

76. Краснова Г.В. Кино ФРГ: монографія / Г.Краснова. – М. : Искусство, 1987. [24 л. илл.стр.]
77. Культурология. URL: [Tspu.ru / res / other / kulturolog / lec / htm /](http://Tspu.ru/res/other/kulturolog/lec/htm/).
78. Кучерюк Д.Ю. Естетика як метатеорія мистецтва / Д. Кучерюк // Естетика: підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., доп. та перероб. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – С. 121–164.
79. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посібник / Л. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
80. Левчук Л.Т. Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття. Постмодерністська естетика / Л. Левчук // Естетика: підручник / за заг. ред. Л.Т. Левчук. – 3-тє вид., доп. та перероб. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – С. 428–435.
81. Левчук Л.Т. Психолоанализ и художественное творчество (критический анализ): монографія / Л. Левчук. – К. : Вища школа. Изд-во при Киевск. ун -те, 1980. – 160 с.
82. Левчук Л.Т. Психолоанализ: історія, теорія, мистецька практика: навч. посіб. / Л. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
83. Левчук Л.Т. Теоретичний потенціал міжнаукового підходу / Л. Левчук // Гуманітарний часопис: зб. наук. праць. – Харків : ХАІ, 2015. – № 2 (43). – С. 5–11.
84. Левчук Л.Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан: монографія / Л. Левчук. – К. : МАКЛАУТ, 2011. – 339 с.
85. Левчук Л.Т. У творчій лабораторії митця: монографія / Л. Левчук. – К. : Мистецтво, 1978. – 135 с., з іл.
86. Левчук Л.Т., Оніщенко О.І. Основи естетики: навч. посіб. / Л. Левчук, О. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2006. – 271 с., з іл.
87. Лейда Д. Из фильмов – фильмы / Д. Лейда [пер. с англ. Д.Ф. Соколовой]. – М. : Искусство, 1966. – С. 119–188.
88. Леонардо да Винчи. Суждения: монографія / Леонардо да Винчи / пер. с итал. А. Губер, Д. Эфрос, В. Зубов. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с., с илл. (Серия «Антология мудрости»).
89. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна: монографія / Ж.-Ф. Лиотар / пер. с фр. Н.А. Шматко. – М. : Ин-т экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с. (Серия «Gallicinium»).

90. Малахов В.А. Етика: курс лекцій / В. Малахов. – К. : Либідь, 1996. – 304 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
91. Марченко В.В., Помазков Ю.В. Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру / В. Марченко, Ю. Помазков // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. – К. : ВД «Овіта України», 2019. – Вип. 25. – С. 101–108.
92. Менчиков Г.П. Неоклассическая философия: сущность, содержание, значение / Г. Менчиков // Учёные записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – Казань, 2013. – Том 155. Кн. 1. – С. 105–116.
93. Моретти Дж. (Нанни). URL: <http://kino-teatr.ua> > person > moret & www.ivy.ru: person > nanni – moretti.
94. Мураками Х. Джазовые портреты: эссе / Х. Мураками / пер. с япон. И. Логачёва. – М. : Эксмо, 2011. – 240 с.
95. Мураками Х. Охота на овец: роман / Х. Мураками / пер. с япон. Д. Коваленина. – М. : Эксмо, 2007. – 446 с.
96. Мураками Х. Кафка на пляже: роман / Х. Мураками / пер. с япон. И.С. Логачёвых. – М. : Эксмо, 2010. – 640 с.
97. Мусієнко О.С. Відлуння декадансу в кінематографії 1910-х років / О. Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – К. : КНУ театру, кіно і телебачення. – 2013. – Вип. 12. – С. 104–120.
98. Мусієнко О.С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття: монографія / О. Мусієнко. – К. : Логос, 2018. – 400 с., 40 арк. ілюст.
99. Мусієнко О.С. Погляньте на обличчя. Досвід кіно антропології / О. Мусієнко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – Вип. IV–V. Ч. 2-га. – К. : ДАКККіМ, КНУ імені Тараса Шевченка, 2000. – С. 94–106.
100. Найфи С., Уайт-Смит Г. Ван Гог. Жизнь: Литературно-художественное издание : в 2-х т., т. 1 / С. Найфи, Г. Уайт-Смит / пер. с англ. О. Якименко, Е. Желтовой; общ. ред А. Щениковой-Архаровой. – СПб. : ООО Изд. группа «Азбука – Атикус», 2016. – 768 с. + цвет. вкл. (16 с.)
101. Наконечна О.В. Сучасне мистецтво: зміна головної парадигми

- / О. Наконечна // Інтелект. Особистість. Цивілізація: зб. наук. праць з соц.-філос. проблем. – Донецьк : ДонНУЕТ, 2011. – Вип. 9. – С. 69–77.
102. Наумова М.Ю. Сучасні медіа та доля тілесності /М. Наумова // Культурологічна думка: щорічн. наук. праць. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2012. – № 5. – С. 167-175.
103. Неупокоев Р.В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності / Р. Неупокоев // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – К. : КНУ театру, кіно і телебачення, 2018. – Вип. 23. – С. 27– 34.
104. Оніщенко О.І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія / О. Оніщенко. – К. : Ліра, 2017. – 268 с.
105. Оніщенко О.І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг): монографія / О.Оніщенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України. – 2011. – 272 с.
106. Оніщенко О.І. «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету / О. Оніщенко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – К. : КНУ театру, кіно і телебачення, 2017. – Вип. 20. – С. 142–149.
107. Оніщенко О.І. Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія / О. Оніщенко. – К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.
108. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія / О. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 179 с.
109. Павич М. Стекланная улитка: предрождественская повесть / М. Павич / пер. с серб. Н. Вагаповой. – СПб. : Азбука, 2001. – 304 с.
110. Павич М. Ящик для письменных принадлежностей: повесть / М. Павич. – СПб. : Азбука, 2001. – С. 7–193.
111. Панченко В.І. Історичні закономірності художнього розвитку / В. Панченко // Естетика: підручник / за заг. ред.. Л.Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. та перероб. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – С. 314–364.

112. Пассека Ж.-Л. Мария Шнайдер / Ж.-Л.Пассека // Словарь французского кино / под ред. Жан-Лу Пассека, при участии Мишеля Симана, Клод-Мишеля Клюни, Жан-Пьера Фруара. – Минск : ПроPILEE, 1998. – С. 409–410.
113. Персонализация [Электронный ресурс] // Энциклопедия практической психологии. URL: <http://www.psychologos.ru/articles/view/>.
114. Погребняк Г.П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві / Г. Погребняк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. – К. : КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, 2017. – Вип. 20. – С. 115–122.
115. Погребняк Г.П. Проблема символу в авторському кіно / Г. Погребняк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірн. наук. праць. – Вип. IV–V. Ч. 2-га. – К. : ДАКККіМ, КНУ імені Тараса Шевченка, 2000. – С. 130–139.
116. Поліщук О.П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс / О. Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с.
117. Прокопенко Л. Культ тілесності у фільмах Пазоліні / Л. Прокопенко // Світова кінокласика: збірник статей. Вип. 4. – К. : Ред. ж-лу «Кіно-Театр», вид-во «Задруга», 2007. – С. 77–82.
118. Разлогов К.Э. Автопортрет мастера / К.Разлогов // Трюффо о Трюффо / пер. с фр.; вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой. – М. : Радуга, 1987. – С. 5–17.
119. Рене Ален. URL: http://www.voking.tv/person/show/alain_resnais.
120. Решмеділова О.М. Філософська антропологія як методологія дослідження явищ культури / О. Решмеділова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – Вип. 22. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – С. 126–134.
121. Рубин Дж. Харуки Мураками и музыка слов: монография / Дж.Рубин / пер. с англ. А. Шульгат. – СПб. : Амфора, 2004. – 430 с.
122. Сабадаш Ю.С. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми / Ю. Сабадаш // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / за заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – К. : Вид-во «Ліра», 2019. – С. 164–183.

123. Садуль Ж. История киноискусства: монографія / Ж. Садуль / пер. с фр. М.К. Левиной; ред., пред. и примеч. Г.А. Авенариуса. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1957. – 463 с.
124. Семенюк К.С. Проблема «творчої» та «буттєвої» біографії митця / К. Семенюк // Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова: зб. наук. праць. – К. : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2004. – Вип. № 2 (15), сер. 7. – С. 149–160.
125. Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало: вступительная статья / Н. Сигал // Буало. Поэтическое искусство / пер. с фр. Э.Л. Линецкой. – М. : Изд-во художественной литературы, 1957. – 231 с.
126. Сичилиано Э. Жизнь Пазолини: монографія / Э.Сичилиано / пер. с итал. И. Соболевой. – СПб. : Лимбус Пресс; Изд-во К. Тублина, 2012. – 715 с.
127. Скифано Л. Висконти: обнажённая жизнь: монографія / Л. Скифано / пер. с фр. Д. Савосина. – М. : Rosebud Publishing, 2019. – 752 с. с илл.
128. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціо-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція: монографія / В. Скуратівський. – К. : Вид-во «Іван Федоров», 1997. – 240 с.
129. Слоневська І. Принцип діалогізму як одна з основ гуманізації змісту літературної освіти / І. Слоневська // Філософія освіти. – К. : Майстер-клас, 2005. – С. 179–185.
130. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / К.Станіславська. – 2-ге вид., перероб. і допов. – К. : НАКККіМ, 2016. – 352 с.
131. Стёпин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения /В.Стёпин // Постнеклассика: философия, наука, культура. – СПб. : Изд. дом «Миръ», 2009. – С. 249–295.
132. Стёпин В.С. Философия в современной культуре: новые перспективы/ В. Стёпин // Вопросы философии, Изд-во Академиздатцентр «Наука», 2004. – № 4. – С. 3–46.
133. Стиль «неокласика». URL: <https://rehouz: into > Интерьер>.
134. Столяров А.А. Потамон Александрийский / А. Столяров // Античная философия. Энциклопедический словарь. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 896 с.
135. Теплиц Е. История киноискусства: 1939 – 1945: монографія / Е. Те-

- плиц, пер. с пол. А.С. Голембы, М.М. Черненко. – М. : Изд-во «Прогресс», 1974. – 315 с.
136. Тернова М.В. Культурологія та мистецтвознавство в структурі сучасної української гуманістики / М. Тернова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – К. : ВД «Освіта України», 2019. – Вип. 25. – С. 128–133.
137. Трутко И.И. От пионеров до «рассерженных» / И. Трутко // Кино Великобритании: сборник статей. – М. : Изд-во «Искусство», 1970. – С. 9–61.
138. Трюффо Ф. На гребне «новой волны». Продолжение рассказа. / Ф. Трюффо // Трюфо о Трюфо / пер. с фр.; вступ. статья К. Розлогова; коммент. Н. Нусиновой. – М. : Радуга, 1987. – С. 159–183.
139. Уэльбек М. Лансароте: повесть / М. Уэльбек / пер. с фр. Н. Кулиш. – М. : Иностранка, 2003. – 104 с.
140. Уэльбек М. Платформа: роман / М. Уэльбек / пер. с фр. И. Радченко. – СПб : Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 288 с.
141. Уэльбек М. Элементарные частицы: роман / М. Уэльбек / пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера. – М. : Иностранка, 2006. – 527 с.
142. Фасбиндер Р.-В. Всё благородное меня не интересует: интервью с Р.-В. Фасбиндером / Р.-В. Фасбиндер // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – М., 2002. – № 59. – С. 296–342.
143. Феллини о Феллини: сбор. матер. / Ф. Феллини / пер. с итал. – М. : Радуга, 1988. – 477 с.
144. Феллини Ф. Общественный человек. Социальный человек: сбор. матер. / Ф. Феллини / пер. с итал. // Кино Италии: неореализм. – М. : Искусство, 1989. – С. 317–323.
145. Феллини Федерико. URL: <http://www.federiko-fellini.ru/>.
146. Феррара Дж. Новое итальянское кино: монография / Дж. Феррара / пер. с итал. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1990. – 448 с.
147. Філатова О. Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві / О. Філатова // Studia Methodologica : наук. збірн. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 29. – С.169–174.
148. Флюссер В. За философию фотографии: монография / В. Флюссер / пер. с немецк. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во С.-Петер. ун-та, 2008. – 146 с.

149. Хлистун О.С. Акторська уява як складова творчого процесу перетворення / О. Хлистун // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2018. – Вип. 14. – С. 52–59.
150. Холодинська С.М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія / С. Холодинська. – К.: Вид-во «Ліра-К», 2018. – 292 с.
151. Цыркун Н.А. Раненый зверь. Пазолины и его фильмы: монография / Н. Цыркун. – М.: ООО «Кармен-фильм», 2010. – 168 с.
152. Чікарькова М.Ю. Термін «сучасна культура»: семантичне наповнення та проблема хронологізації / М. Чікарькова // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. Збірн. наук. праць. – Маріуполь: Видавничий центр МДУ, 2019. – Вип. 17. – С. 67–73.
153. Чміль Г.П. Візуалізація мови та семіотика екрану / Г.Чміль // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Ін-т культурології НАМУ, 2012. – № 5. – С. 30–41.
154. Чміль Г.П. Філософський дискурс кіноекранної реальності / А. Чміль // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Ін-т культурології НАМУ, 2015. – № 8. – С. 19–25.
155. Чхартішвілі-Петраш І.Т. Авторство художнього фільму / І. Чхартішвілі-Петраш // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. – Вип. 2–3. – К.: ВД «ЕКМО», 2008. – С. 157–162.
156. Шинкаренко О.В. «Культурний поворот» як запит до культурології / О. Шинкаренко // Українські культурологічні студії: збірн. наук. праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2018. – С. 55–58.
157. Шитов С.И. Восприятие и оценка художественного произведения в свете динамики эстетического сознания / С. Шитов // Гуманітарний часопис: збірн. наук. праць. – Харків: ХАІ, 2015. – № 2 (43). – С. 107–112.
158. Эклектика. URL: <http://dic.academic.ru> > dic. nst > enc _ philosophy > эклект...
159. Эксперимент. URL: <http://ru.wikipedia.org> > wiki > эксперимент.
160. Яхнин А.Л. Антиискусство: Записки очевидца: монографія / А. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.

161. *Autobiography as philosophy: the philosophical uses of self-presentation: monographia* / ed. by Tomas Mathien and D G Wrignt. – London; New-York : Routledge, 2006. – 277 p.
162. Benjamin W. *Little history of photography* / W Benjamin // *The work of art in the age of us technological reproducibility and other writing on media* / Ed by M. - W. Sennings, B. Doherty and T.– Y. Levin. – Cambridge and London: Harvard University Press, 2008. – P. 274–298.
163. *Biographical dictionary of twentieth-century philosophers* / ed. by S Brow, D. Collinson, R. Wilkinson. – London; New-York: Routledge, 1996. – 947 p.
164. Boonet J.–C. *Le petit theatre de Jean-Luc Godard* / J.- C. Boonet // *Cinematographe*. – Novembre, 1978. – № 41. – P. 11–19.
165. Brook Peter. *The empty space: monographia* / P. Brook. - New-York, Simon and Schuster, 1968. – Print.
166. Chambers R. *Parody: The Art That Plays With Art monographia* / R Chambers. – New-York, Peter Lang Publishing, Inc., 2010. – 266 p. – (Studies in literary criticism and theory; v. 21).
167. *Dictionuaire du cinema francais* / Sous la direction de Jean – Loup Passek. – Paris, Libraire Larousse, 1987. – 511 s.
168. Eagleton T. *Walter Benjamin, or Towards a revolutionary criticism: monographia* / Terry Eagleton. – London: Verso Books, 1981. – 204 p.
169. *Encyclopedia of European cinema* / Ed. by G. Vincendean. – London: 1995. – 475 p.
170. Esanu O. *What was contemporary art?* / O. Esanu // *ARTMargins*. – 2012. – Vol 45. – № 1. – P. 57–63.
171. Lawrence A. *The films of Peter Greenaway* / A. Lawrence. – New – York: Cambrige University Press, 1997. – P. 7–106.
172. Mitchell W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Image: monographia* / W.J.T. Witchell. – Chicago: The University of Chicago Press, 2005. – 389 p.
173. Morgan A.-L. *Historical Dictionary of Contemporary Art* / A.-L. Morgan. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. – 570 p.
174. Redgrave M. (Sir) *Mask of face. Reflections in an Actors Mirror: monographia* / M. Redgrave. – Heinmann: Theatre Actors Book, 1958. – 188 p.

175. Smith T. What is Contemporary Art? : monographia / T. Smith – Chicago: University of Chicago Press, 2012. – 344 p.
176. Wicks R. J. Modern French philosophy from existentialism to post-modernism: monographia / R .J. Wicks. – Oxford: Ontworld, 2003. – 243 p.
177. Wollen P. Godard and Counter. – Cinema Vent d`Est / P.Wollen // Film teory and cricitism. Introductory reading / ed by L. Brandy M. Cohen. – New York: Oxford – Oxford UP. – 1999. – P. 525–533.

Наукове видання

Тимофій Кохан

**ПЕРСОНАЛІЗОВАНА ІСТОРІЯ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО КІНОМИСТЕЦТВА:
ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**

Монографія

Редакційна група:

Фадейкова Л. В.

(технічний супровід і художнє оформлення)

Дрофань Л. А.

(літературне редагування)

Даниленко В. О.

(технічне редагування)

Безродний О. Г.

(верстка)

Підписано до друку 07.09.2021.

Формат 60х90/16. Папір офсетний.

Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.

Обл.-вид. арк. 21. Ум. друк. арк. 20.

Наклад 200 прим. Зам. №13/09.

Інститут культурології

Національної академії мистецтв України

бульвар Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032

Свідоцтво про внесення до Держреєстру

ДК № 3329 від 09.12.08.

Друк: ФОП Панов А.М.

Свідоцтво серії ДК № 4847 від 06.02.2015 р.

м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10, оф. 6,