

УДК 008 (394)

Тимофій Кохан

## ЖИВОПИС ЯК СТИМУЛ СЮЖЕТОТВОРЕННЯ : КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ДОСВІД КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

**Анотація.** У статті розглядається кінематографічний досвід кінця ХХ – початку ХХІ ст. щодо використання творів образотворчого мистецтва, передусім, живопису, як стимулу “розгортання” сюжету конкретного фільму. Підкреслено, що в проблематиці сучасного українського кінознавства присутні локальні теми, розробка яких сприяє розширенню цього концептуального простору. Показано, що хоча практика активного залучення творів живопису як “рушійної сили” сюжету простежується протягом усієї історії кінематографу, на межі ХХ–ХХІ ст. вона виявляється особливо потужно. Аргументовано, що автори низки стрічок, створених в означений період, переважно, “експлуатують” одну з двох тенденцій: надають живописним полотнам символічного значення, або розглядають їх як об’єкт теоретичного аналізу в логіці загальних розмислів героїв щодо сутності мистецтва і його ролі в суспільному житті. Водночас, у сучасному кінематографі існують приклади, коли обидві тенденції органічно перехрежуються, що, зокрема, простежується у фільмах Джузеппе Торнаторе, Марка Еванса, Брайана Гореса та ін. Розкриваючи тему, заявлену в статті, виокремлено низку дотичних до неї проблем, а саме: рیمейк, поліжанровість, інтерпретація, цінність та ін. Традиційно присутні в сучасному кінознавстві ці проблеми набувають елементів наукової новизни в процесі залучення феномену “стимул” у з’ясуванні логіки взаємодії живопису із сюжетом “авантюрного детективу”. Наголошено, що аналіз заявленої у статті теми актуалізує проблему понятійного забезпечення дослідницької роботи на теренах сучасного кінознавства.

**Ключові слова:** “авантюрний детектив”, живопис, стимул, сюжетотворення, рیمейк, цінність, інтерпретація, поліжанровість.

**Анотація.** В статті аналізується кінематографічний досвід кінця ХХ – початку ХХІ ст. щодо використання творів образотворчого мистецтва, передусім, живопису, як стимулу “розгортання” сюжету конкретного фільму. Підкреслено, що в проблематиці сучасного українського кінознавства присутні локальні теми, розробка яких сприяє розширенню цього концептуального простору. Показано, що хоча практика активного залучення творів живопису як “рушійної сили” сюжету простежується протягом усієї історії кінематографу, на рубежі ХХ–ХХІ ст. вона виявляється особливо зримо. Аргументовано, що автори ряду фільмів, створених в означений період, переважно, “експлуатують” одну з двох тенденцій: надають живописним полотнам символічне значення або розглядають їх як об’єкт теоретичного аналізу в логіці загальних розмислів героїв щодо сутності мистецтва і його ролі в суспільному житті. Водночас, у сучасному кінематографі існують приклади, коли обидві тенденції органічно перехрежуються, що, зокрема, простежується у фільмах Джузеппе Торнаторе, Марка Еванса, Брайана Гореса та ін. Розкриваючи тему, заявлену в статті, виокремлено низку дотичних до неї проблем, а саме: римейк, поліжанровість, інтерпретація, цінність та ін. Традиційно присутні в сучасному кінознавстві ці проблеми набувають елементів наукової новизни в процесі залучення феномену “стимул” у з’ясуванні логіки взаємодії живопису із сюжетом “авантюрного детективу”. Наголошено, що аналіз заявленої у статті теми актуалізує проблему понятійного забезпечення дослідницької роботи на теренах сучасного кінознавства.

**Актуальність.** У дослідницькому просторі українського кінознавства важливе місце посідають, так би мовити, локальні теоретичні проблеми, які дозволяють науковцям зосередити увагу чи на

размышленый героев относительно сущности искусства и его роли в жизнедеятельности общества. В то же время в современном кинематографе имеются примеры, когда обе тенденции органически переплетаются, как в фильмах Джузеппе Торнаторе, Марка Эванса, Брайана Гореса и др. Развивая тему, заявленную в статье, исследуется и целый ряд других близких к ней проблем, а именно: римейк, полижанровость, интерпретация, ценность и др. Традиционные для современного киноведения эти проблемы приобретают элементы научной новизны в процессе привлечения феномена “стимул” в изучении логики взаимодействия живописи с сюжетом “авантюрного детектива”. Подчеркивается, что анализ, заявленной в статье темы актуализирует проблему понятийного обеспечения исследовательской работы в современном киноискусстве.

**Ключевые слова:** “авантюрный детектив”, живопись, стимул, сюжетотворчество, римейк, ценность, интерпретация, полижанровость.

**Summary.** The article reviews the cinematic experience of the late XX th – early XXI st century for the use of works of art, especially painting as an incentive to “deploy” writer’s theme of a particular film. It was emphasized that there are local topics in the issues of the modern Ukrainian cinema, the development of which contributes the expansion of the conceptual space. It was given that although the practice of active involvement of paintings as a “driving force” of the plot can be traced throughout the history of cinema, at the turn of the XX th – XXI st centuries it has acquired a special significance. It was argued that the author of a series of paintings which were created in this period, essentially, either “exploit” one of the two trends or provide paintings of symbolic meaning, or consider them as an object of theoretical analysis of the logic of the general discussion of heroes of a film about the nature of art and its role in the modern society. At the same time, there are some examples of modern cinema, where both tendencies naturally intersect, which, in particular, can be seen in films by Giuseppe Tornatore, Mark Evans, Brian Gores and others. Expanding the theme, stated in the article, it highlighted a number of problems related to its own, namely: a remake, multi-genre, interpretation, value, and others. The problems that are traditional for the modern cinema studies obtain the elements of scientific novelty in the process of attracting the phenomenon of “incentive” to clarifying the interaction logic of painting with the plot of “the detective adventure”. It is noted that the analysis of declared subject in the article actualizes the problem of providing the conceptual research work in the field of contemporary film studies.

**Key word:** “adventure detective”, painting, incentive, creation of the writer’s theme, remake, value, interpretation, multi genres.

специфічних деталях стрічки, чи на певних творчопошукових знахідках режисера або актора. Відтак, означений аспект актуалізує пошуки “нових концептуальних паростків” у динаміці кінематогра-

фічного руху, а також “введення” певних кінематографічних здобутків у новий культурний контекст.

На нашу думку, до локальних теоретичних проблем варто віднести і тенденцію, що виразно простежується у сучасному кінематографі, а саме: використання живопису як стимулу, що значною мірою актуалізує сюжетотворення фільму. Зафіксувати на цьому питанні увагу і зробити його об’єктом теоретичного аналізу спонукає низка фільмів, сюжет яких використовує живопис, як каталізатор кінематографічної дії і є своєрідним поштовхом для виявлення складних морально-психологічних проблем. Саме у процесі розгляду “локальних тем” значно ефективніше, ніж у процесі дослідження глобальних проблем, можна сконцентруватися на низці питань, які — з тих чи інших причин — потребують подальшої апробації. Це видається надзвичайно важливим саме в контексті культурологічного аналізу, що спирається на потенціал різних галузей гуманітарного знання і виявляє себе у процесі формування понятійно-категоріального апарату сучасної культурології, а також уточнює і удосконалює існуючі мистецтвознавчі поняття, зокрема, поняття “стимул”.

Сьогодні поняття “стимул”, яким традиційно оперує психологія, починає досить активно функціонувати і у культурологічній площині. Отже, теоретичний потенціал таких феноменів як “стимул”, “стимулювання”, “стимулюючий ефект”, що виявляється на перетині культурології та психології, відкриває і, так би мовити, мистецтвознавчі обрії, підтверджуючи доцільність більш активного залучення поняття “стимул” до аналізу мистецтвознавчих проблем, взагалі, та кінознавчих, зокрема.

Метою статті є культурологічний аналіз фільмів “Викрадачі картин”, “Відкриті двері” та “Краща пропозиція”, що були створені протягом 2004—2013 років, і фактично використали потенціал живопису як стимул сюжетотворення. Слід підкреслити, що зазначені фільми можна визнати новим етапом на досить тривалому шляху “використання” кінематографом феномену живопису, яскравим здобутком якого стала детективна комедія Уільяма Уайлера “Як украсти мільйон” (1966).

Її сюжет, що побудований на розкритті процесу підробки шедеврів образотворчого мистецтва, виконав потужну стимулюючу функцію для наступних експериментів європейського та американського кінематографа, зокрема, Джона МакТірнана. Його

стрічка “Афера Томаса Крауна” (1999), в основу якої було покладено принцип поліжанровості, органічно поєднала кримінальну драму, трилер та мелодраму, додавши до такого своєрідного жанрового сполучення ще й елементи іронії. Відтак, була створена доволі оригінальна картина, жанрову спрямованість якої можна умовно визначити як “авантюрний детектив”. Ми не збираємося у даному зв’язку окремо зосереджуватися на проблемі жанрів, яка є однією з найбільш складних і найбільш “тривалих” у кінознавчій теорії. Проте виникнення означеної тенденції черговий раз засвідчує невичерпний потенціал цього питання, зумовлюючи необхідність не тільки відпрацьовувати принципово нові жанрові структури, появу яких визначають сучасні кінематографічні технології, але й переосмислювати сутнісні характеристики, так би мовити, класичних жанрів, що їх “усталений зміст” повною мірою вже не відповідає реаліям “кінознавчо-культурологічного” сьогодення.

Це, зокрема, стосується феномену детективу, котрий має яскраві здобутки в історії кіномистецтва і, фактично, стояв біля витоків формування жанрової системи кінематографа, основи якої були закладені тріадою: “комічна”, “мелодрама” та “авантюрний фільм”. Останній — мав досить розгалужену структуру, до якої, зокрема, входив детектив, що, постійно перебуваючи в активній взаємодії з іншими жанрами, врешті — решт, пережив творче оновлення у другій половині ХХ ст. Це зумовило появу своєрідної детективної інваріації, однак, станом на сьогодні, абсолютно самостійного жанрового утворення — трилера. Можливо, згодом, і фільми, що визначили тенденцію, яка спонукала нас до написання цієї статті, спричинять необхідність більш чіткого визначення їх жанрової приналежності. Однак, у даному випадку, ми обмежимося умовною характеристикою — “авантюрний детектив”, яка, на нашу думку, тим не менш, відбиває змістовну сутність і формальну специфіку цих стрічок.

Експериментуючи на жанрових теренах, Дж. Мак Тірнан природно опинився і у площині рімейку (від англ. remake — переробка), дослідженню якого присвячено чимало теоретичних розвідок щодо виявлення “за” і “проти” цього естетико-мистецтвознавчого феномену. Хоча варіанти рімейку можна спостерігати і в інших видах мистецтва, проте жодний з них не “працював” з рімейком так активно як кіно, тим більше — як кіно сучасне. Саме у кінематографічному сюжетному просторі

нові версії вже існуючих творів, що увібрали в себе інші мотиви та характеристики, врахували новий історичний, культурний чи соціально-політичний контекст, виявилися найбільш творчо продуктивними. Як відомо, фільм “Афера Томаса Крауна” є рімейком однойменної стрічки канадського режисера Нормана Джуісона, знятої у 1968 році. Саме тоді сюжетні перипетії історії успішної банківської афери Томаса Крауна — цілеспрямовано чи випадково — визначили модель сюжетотворення “авантюрного детективу”, яка складалася з низки структурних елементів, котрі — на більш високому професійному рівні — були використані як у рімейку 1999 року, так і у “споріднених” фільмах, знятих на початку XXI ст. Враховуючи межі статті, виокремимо ті з них, що видаються найбільш показовими. 1. Головний герой картини, знятої у 1968 році, — його роль виконав популярний у 60-ті роки американський актор Стів МакКуїн (1930–1980), здійснює багатомільйонну банківську аферу не заради грошей як таких, а заради реалізації власної неординарності, заради виклику “системи”. Цей мотив розробляється і у сюжеті рімейку 1999 року, де Томас Краун — фінансист-мільярдер, без будь-яких зусиль і напруги здатний придбати оригінали живописних робіт Клода Моне. Однак, як людина схильна до авантюри, він організує досить складне та ризиковане викрадення з музею картини видатного імпресіоніста, наймаючи — задля видимості злочину — шахраїв. Краун свідомо “підставляє” їх і у сум’ятиці, що виникає в музеї, сам викрадає картину. Наголосимо, що окремі аспекти як краунівської афери, так і постаті нудьгуючого мільйонера, котрий “розважається” викраденням картин, будуть пізніше фігурувати і у фільмі “Відкриті двері” (2012). 2. Починаючи з фільму “Афера Томаса Крауна” (1968), у жанрі “авантюрного детективу” виникає мотив жінки-слідчого або жінки-страхового агента, котра розуміє сутність злочину, однак не може його довести. Цей мотив буде розвинений і у наступних стрічках. У фільмі ж 1968 року при першій зустрічі Крауна з жінкою — слідчим страхової компанії — цю роль у стрічці виконала відома американська актриса Фей Донауей — стає зрозумілим, що вона і є “мисливець за головами”. На запитання героя, яка “голова” мається на увазі, вона відверто відповідає: “Ваша!”. Проте голову Томаса Крауна не отримає ані Фей Донауей, ані Рене Руссо — виконавиця ролі страхового агента у рімейку.

Цю ситуацію, яку можна назвати “кінематографічним стереотипом”, дещо ускладнить Лаура — героїня фільму “Відкриті двері” та одразу дві жінки, котрі спостерігатимуть за “живописними аферами” героя торнаторівської “Кращої пропозиції”.

Лаура — мистецтвознавець і господарка аукціону, де торгують полотнами, переважно, шотландських живописців, значно раніше експертів та поліції, “прорахує” злочинців, серед яких — мільйонер-колекціонер Майк Маккензі, банківський службовець високого рангу Аллан Крукшенк та відомий професор з історії живопису Роберт Гіссінг. У Лаури є і докази провини цих людей, але вона чекає на, так би мовити, “пробудження совісті”, принаймні, у Маккензі, з яким її пов’язують особисті почуття. Фільм “Відкриті двері” є екранізацією однойменного роману відомого шотландського письменника Іена Ренкіна (1), твори якого мають неабиякий резонанс у різних країнах світу. Однією з ознак творчої манери цього письменника є морально-етичні розмірковування з приводу мотивів людської поведінки і роман “Відкриті двері” у цьому плані не став винятком.

Слід зазначити, що постать жінки, котра присутня в “авантюрному детективі”, як правило, є носієм високої морально-етичної позиції, хоча іноді обставини ставлять її у вкрай складну ситуацію вибору. Цей аспект сюжетотворення доволі виразно представлено у фільмі Брайана Гореса “Викрадачі картин”, побудованому на історії зухвалих викрадень з музеїв Барселони. Серед підозрюваних і мистецтвознавець Сандра Уокер, котра “працює” з цими живописними полотнами. 3. Вводячи у структуру кінооповідей мотив викрадання живописних шедеврів, автори фільмів, що, на наш погляд, цілком природно, виокремлюють у своїх “сюжетних конструкціях” постать копіїста-підроблювача, котрий здатен переконливо відтворити авторську манеру чи Моне, чи Ренуара, а відтак поступово саме образ підроблювача починає нести у стрічці важливе смислове навантаження. Так, у романі І. Ренкіна “Відкриті двері” яскраво “виписаний” образ Уесті — студента художнього коледжу, котрий робить копії картин видатних шотландських колористів. На думку професора Гіссінга, саме він і є “автором” майбутнього злочину, — серед усіх його студентів Уесті копіює класиків найкраще.

Образ “підроблювача” дозволяє І. Ренкіну відтворити складний процес світоглядної трансфор-

мації молодій людині: від, так би мовити, самозакоханості у власний професіоналізм до відвертого бажання заробити гроші, свідомо запропонувавши свої послуги кримінальному угрупованню. Таким чином, в образі Уесті виразно простежується своєрідний “естетико-кримінальний” паритет, що дозволяє йому професійно розмірковувати щодо стилю картин Монбоддо, котрий “як і більшість шотландських колористів... працював широким і м’яким плоским пензлем, накладаючи фарбу густими вигнутими мазками” [1, 98], і доволі швидко переходить до підрахування грошей, які можна отримати за участь у запропонованій афері. Поступово, тільки отримання грошей вже не задовольняє його і подальша логіка подій лише прискорює та ускладнює морально-психологічний злам, що переживають, принаймні, двоє із злочинної групи.

Створюючи образ підроблювача картин, І. Ренкін реанімував своєрідну морально — психологічну проблему щодо можливого паритету: митець — злочинець. У фільмі “Відкриті двері”, так само як і в інших стрічках “мистецького спрямування”, що використовували формат “авантюрного детективу”, знак рівняння між митцем і злочинцем простежується досить чітко, а це ще більше загострює етико-естетичний аспект цих фільмів.

Подібна паралель видається показовою і сама по собі, і у зв’язку з певною традицією, що безпосередньо пов’язана з іменем Оскара Уайльда. Це, зокрема, стосується позиції англійського письменника, яка — при всій своїй парадоксальності — не може не привернути увагу. Висловлюючись з приводу символіки зеленого кольору, якому він надавав пріоритет, О. Уайльд відзначав: “Для того, щоб увійти у рай, слід постукати лише один раз, а щоб потрапити у пекло, слід постукати тричі... Довіряйте мені і полюбіть зелений колір, полюбіть пекло; зелений колір і пекло створені для злодіїв і митців” [2, 264].

Постать підроблювача картин, роль якого з притаманною йому іронією, блискуче провів Дональд Сазерленд, безпосередньо впливає, а — зрештою — визначає і головні сюжетні повороти фільму Дж. Торнаторе “Краща пропозиція”. При цьому режисер намагається “заявити” кілька важливих тем, осмислення яких надає значно більшої ваги “авантюрному детективу”, ніж вони, по суті, можуть мати. Серед них виокремимо наступні: 1. Як співвідноситься копія і підробка? 2. Чи може у копії визнаного твору бути присутнє, умовно кажу-

чи, “друге авторство”, що виявляє індивідуальне начало копіювальника? 3. Яким чином у процесі копіювання відбувається співвіднесення естетичного і етичного вимірів? 4. Чи містить процес копіювання ознаки моральної провокації? 5. Де пролягає межа між копією і підробкою мистецького твору? І останній момент. Герої Стіва МакКуїна і Фей Донауей знайомляться на аукціоні літографій, проте у даному випадку це не має принципового значення. Однак в інших стрічках відповідного спрямування, місце зустрічі у музеї, галереї, виставковій залі чи, навіть, аукціоні починає виконувати досить важливу функцію, набуваючи статусу своєрідного культурного простору. Адже саме тут зібрані визначні твори живопису, що стимулюють сюжетотворення фільму, акцентуючи увагу дослідника на понятті “стимул”, який, на нашу думку, доцільно концептуалізувати.

Поява терміну “стимул” сягає часів римської культури, де стимулом — від лат. stimulus — називали загострену палицю, що виконувала різноманітні допоміжні побутові функції. Згодом, цей термін зазнає принципових трансформацій, набуваючи значення зовнішнього фактору, що актуалізує особливі можливості людини. Ним можуть бути дії певних осіб, матеріальні предмети та інші моменти, проте найголовніше, що в інтерпретації терміну “стимул” все більше починають переважати спонукальні мотиви. Сучасні психологи, котрі досліджують природу стимулу, особливу увагу приділяють видам стимулів, серед яких — в контексті піднятих нами питань — доцільно виокремити “матеріальний” і “емоційний” різновиди, що зумовлюють своєрідний естетико-психологічний паритет [3].

Відтак, визнаючи живопис стимулом сюжетотворення фільмів, слід підкреслити, що живописні полотна виконують в них, передусім, спонукальну функцію, динамізуючи розвиток кінематографічних подій. При цьому факт викрадення картин дозволяє авторам стрічок “сортувати” героїв щодо їх особистісного ставлення до живопису, а саме: виявляти байдужість чи зацікавленість, включатися у події чи спостерігати за ними з боку, сприймати зниклі шедеври з погляду матеріального чи духовного. Показовим у цьому зв’язку є епізод з фільму “Афера Томаса Крауна”: привернути увагу школярів до творів імпресіоністів екскурсовод може тільки після того, як повідомляє їм найнижчу вартість невеликого за розмірами пейзажу, котра сягає ста тисяч євро.

Зрозуміло, що “авантюрно-детективні” стрічки опосередковано є дотичними до проблеми збереження музейних цінностей, однак навряд чи автори мають на меті зорієнтувати своїх глядачів на осягання пізнавальної, виховної чи компенсаційної функції образотворчого мистецтва, взагалі, та живопису, зокрема. Проте, саме музейне середовище, де розгортається сюжет стрічки, атмосфера виставкових залів з картинами Ель Греко, Луїса Трістана, Вермейера, Рембранта чи експресіоністів, діалоги героїв, котрі, як правило, насичені стурбованістю за майбутнє видатних полотен, стимулюють інтерес широкої глядацької аудиторії як до цього виду мистецтва, так і до творчості конкретних живописців. Цей ефект своєрідного сприймання живопису через потенціал “авантюрного детективу” можна спостерігати в екранізації роману Дена Брауна “Код да Вінчі”, що спонукав мільйони читачів та глядачів “розкодувати” “Тайну вечерю” великого італійця. Подібна ситуація склалася із екранізацією роману “Дівчина з перлиною сережкою”, що стимулювала зростання інтересу до творчості Вермеєра Дельфського, і, цілком можливо, колись призведе до екранізації вельми резонансного роману Донни Тартт “Щиголь”, що відкриє глядачеві творчість поки що маловідомого сучасника Вермеєра та Рембранта Карела Фабрициуса (1622–1654).

Розглядаючи живопис як стимул сюжетотворення, необхідно зосередити увагу на певному співвідношенні його “матеріального” та “емоційного” чинників. У контексті проблеми, що розглядається у нашій статті, важливого значення набуває морально-психологічний аспект “матеріального” стимулу, який пов’язаний з фактом викрадення живописного полотна. Відтак, якщо картини стають “матеріальним” стимулом, сам процес їх викрадення породжує складну, багатопланову, різноспрямовану “емоційну” стимуляцію, дозволяючи застосувати своєрідну типологізацію: злочинець — той, хто викрав картини, детектив — той, хто їх шукає, і, нарешті, шанувальник живопису, який після зникнення картин, втрачає надію коли-небудь їх побачити. Важливим аспектом “емоційного” стимулу є і те, що замовники викрадень чітко демонструють “смаковий підхід”, виявляючи власне розуміння естетико-художньої цінності творів: якщо одного цікавить Моне, інші провокують злочини заради Ель Греко чи Альберта Монбоддо, а відтак — сюжети фільмів постають як умоти-

вовані особистісними, а, можливо, і естетичними уподобаннями конкретних людей. Саме “емоційний стимул” став каталізатором сюжетотворення фільму “Відкриті двері”. Ця стрічка досить вільно інтерпретує першоджерело — роман Ієна Ренкіна, котрий вводить читача у коло сучасної високоосвіченої єдинбургської інтелігенції, в житті якої значне місце посідає музика та кінематограф. Ренкін постійно відсилає нас до тих чи інших зразків сучасного мистецтва, демонструючи не лише свою обізнаність із життям мистецького світу, а й чіткість власних естетико-художніх оцінок. Наразі головні герої, котрі і виявляються викрадачами картин, опікуються широким спектром проблем, дотичних до мистецтва живопису: якістю шотландських аукціонів, долею шотландських митців, рівнем освіти у художніх школах, правом банків скуповувати полотна національних класиків та ін.

Марк Еванс, екранізуючи роман Ієна Ренкіна, черговий раз спонукав дослідників загострити увагу на проблемі інтерпретації, що у різних аспектах, по суті, постійно присутня в сучасній гуманістиці, зокрема — в українській і протягом останніх двох десятиліть представлена в роботах О. Баранівської, П. Барковського, П. Гречанівської, В. Даренського, О. Колесник, В. Малахова, О. Петрової, Л. Чабак та ін.

У контексті специфіки кінематографічної інтерпретації літературного твору особливу увагу викликає монографія О. Колесник “Феномен інтерпретації в художній культурі” [4], де здійснено культурологічний аналіз цієї проблеми на тлі міждисциплінарного підходу, структурними складовими якого виступають мистецтвознавство та культурологія. У цьому дослідженні, з одного боку, підсумовано вже зроблене на теренах проблеми інтерпретації, а з другого, — на прикладі “виконавського мистецтва, перекладів і транспозицій” розглянуто інтерпретацію як процес “від — творення” [4, 156].

Специфіка інтерпретації роману І. Ренкіна і обрання живопису стимулом сюжетотворення, з одного боку, відповідає тим вимогам, що закладені в поняття “від — творення”, тобто наслідування першоджерела, а з другого, — відкриває повну свободу режисерській фантазії. Проте, фільм “програє” роману глибиною й гостротою сюжету, а відсутність кількох героїв, які яскраво “виписані” в романі, роблять його дещо легковажним.

У романі “Відкриті двері” важливе місце посідає обґрунтування причин, які спонукають

“не — злодіїв” здійснити злочин. Специфіка літературного твору дозволяє зробити це досить переконливо, зокрема, завдяки тривалим монологам професора Гіссінга, котрий, використовуючи пафос як аргумент, засуджує факт “приховування” живописних шедеврів, оскільки місто Едінбург немає необхідної кількості музеїв і дозволяє розпродавати полотна: “Цим картинам не місце в залах засідань банків і корпорацій, куди не потрапити простому смертному... і тим більш вони не повинні нудитися у захищених сховищах страхових компаній або прикрашати собою мисливські будиночки капітанів індустрії” [1, 22].

Пафос, закладений у меседжі професора Гіссінга, — тією чи іншою мірою — присутній і у фільмі Еванса, котрий особливо виокремлює головне професорське гасло: “Викрасти картину — означає звільнити її!” Парадокс морально-етичних шукань “викрадачів картин” полягає у тому, що саме Гіссінг, котрий начебто професійно має бути зацікавлений у збереженні шедеврів шотландського живопису, не тільки організує викрадення картин, знаходить підроблювача, бере безпосередню участь у здійсненні злочину, навчає шахраїв методики швидкого “вилучення” полотна з рами, а й зникає з викраденими картинами, намагаючись сховатися “на нейтральній території”.

Як вже зазначалося, особливий інтерес у контексті піднятих нами проблем, викликає і фільм “Краща пропозиція” Дж. Торнаторе, підґрунтям якого є складна афера із продажем на аукціоні підробок картин, що належать до жанру жіночого портретного живопису. “Натхненником” афери є відомий аукціоніст та мистецтвознавець Вьорджіл Олтман, котрий у потаємному залі власного будинку зберігає шедеври жіночого портрету, автори яких зафіксували канони жіночої краси різних історичних епох. Посеред зали стоїть біле шкіряне крісло, призначене тільки для єдиного глядача — Вьорджіла Олтмана. Афери із живописними шедеврами він здійснює за допомогою свого друга Біллі — живописця, котрий, намагаючись довести власну профе-

сійну гідність, дошкуляє Олтману запитаннями на зразок: “Хіба ж я не хороший художник?”, даючи глядачу можливість здогадуватися, що в “аукціонній афері” присутній і момент підроблення картин, а, отже, і “комплекс підроблювача”.

Як і у більшості своїх фільмів, Дж. Торнаторе робить ставку на виконавця головної ролі, запрошуючи до співпраці видатних акторів світового кіно: М. Мастроянні, Ф. Нуаре, М. Плачиде, Ж. Депардье, Р. Поланські. Доручивши у фільмі “Краща пропозиція” роль аукціоніста відомому австралійському актору Джеффри Рашу, режисер досягає повного “відтворення” ідеї, що превалює у фільмі: людина може настільки віддано любити мистецтво, що це поступово заміщує реальний світ, формує відстороненість від людей, від почуттів й співстраждання. Така відданість надає перевагу світу створеної краси — краси, що закарбована на полотнах. Підсумовуючи наші міркування, слід констатувати, що на межі ХХ та ХХІ ст. і в європейському, і в американському кінематографічному просторі була створена низка фільмів, які дають підстави для наступних висновків: 1. Наголос на локальних теоретичних проблемах дозволяє розширити дослідницький простір українського кінознавства. 2. Розглядаючи тенденції розвитку сучасного кінематографу, варто враховувати такий різновид детективного жанру як “авантюрний детектив”, що ґрунтується на розкритті ризикованого, часто-густо на межі реального, злочину, що розрахований на випадковий успіх. 3. Фільми, розглянуті у даній статті, дають підстави стверджувати, що практика створення “авантюрно-детективних” стрічок актуалізує проблему жанру як об’єкту теоретичного аналізу. 4. Враховуючи роль і значення культурології у сучасній українській гуманістиці, варто виокремити — як самостійну — проблему стимулу, що окрім психологічного, містить значний культурологічний та мистецтвознавчий потенціал. 5. Аналіз певних тенденцій сучасного кінематографу доводить, що у поліжанрових фільмах живопис стає потужним стимулом сюжетотворення, динамізуючи дії та вчинки їхніх героїв.

#### Література:

1. Рэнкин Иэн. Открытая дверь: Роман. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. — 464 с.
2. Ланглад Жак де. Оскар Уайльд или Правда масок. – М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 1999. – С. 20 – 325.
3. Интернет-ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стимул>.
4. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі. – К.: НАКККіМ, 2014. – 265 с.