

фільмом «Мийники автомобілів» (2000, Національна кіностудія художніх фільмів ім. Олександра Довженка), в якому висвітлені соціальні проблеми українського суспільства кінця 1990-х років.

Історія з участю глухонімих акторів, в якій піднімаються гостросоціальні проблеми, до того ж знята одним кадром, сподобалася відбірковій комісії ювілейного 60-го Берлінського кінофестивалю. На жаль, і 2010 р. М. Слабошпицький не отримав нагороду престижного кінофестивалю. Проте уже саме потрапляння на конкурс «Берлінале» є досягненням для українського кінематографа. У цьому, безперечно, величезна заслуга вчителя – В.Г. Горпенка, який не лише допоміг М. Слабошпицькому сформуватися як митцю, а й прищепив віру в себе та працездатність.

У 1998–2003 роках Володимир Горпенко виховував у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого третю майстерню телережисерів, чії курсові і дипломні екранні роботи були репрезентовані на багатьох міжнародних фестивалях. Дяченко Юрій, Ластівка Юрій, Мороз Тетяна успішно опанували мистецтво телережисури під орудою Володимира Горпенка, а після закінчення навчання почали працювати на телебаченні і кіностудіях України. Автору дослідження довелось брати участь у проєктах разом з учнями В. Горпенка на Національній кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, і він може особисто підтвердити їхній високий професіоналізм.

У рамках однієї статті неможливо всебічно розглянути особливості педагогічної методи В.Г. Горпенка, назвати прізвища усіх його студентів, простежити їхній подальший творчий шлях тощо. Тому будемо сподіватися на нові дослідження і знахідки у висвітленні цього питання.

1. Горпенко В. Г. Заява від 22 листопада 1971 р. / В.Г. Горпенко. – Архів Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І.К. Карпенка-Карого. – Особиста справа Горпенка В.Г.

2. Горпенко В.Г. Спогади про В.І. Івченка на вечері пам'яті, листопад 2002 р. / В.Г. Горпенко. – Архів автора.

3. Горпенко В.Г. Уроки, здобуті в дорозі. До 70-річчя з дня народження В.І. Івченка / В.Г. Горпенко // Культура і життя. – № 46. – 1982. – С. 5.

4. Івченко В. Добрий, щирий друг / В. Івченко. – Музей Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка. – Ф. Івченка В. І. – Арк. 1–2.

5. Крижанівський Б.М. Віктор Івченко // Б.М. Крижанівський, Ю.У. Новиков. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 101.

6. Микульський А.М. Спогади про В.І. Івченка на вечері пам'яті, листопад 2002 р. // А.М. Микульський. – Архів автора.

7. Слободян В.Р. Кіноактор і сучасність // В.Р. Слободян. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 25.

Лілія ПОРТАЛОГА,
мистецтвознавець

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Л. Порталога. Проблема національної автентичності в сучасному українському кінематографі. У статті розглядаються суттєві компоненти, притаманні художньому простору українських фільмів, присутність яких дає підстави для аналізу проблеми національної автентичності у вітчизняному кінематографі.

Ключові слова: український кінематограф, національна автентичність.

Л. Порталога. Проблема национальной автентичности в современном украинском кинематографе. В статье рассматриваются существенные компоненты, свойственные художественному пространству украинских фильмов, присутствие которых дает основания для анализа проблемы национальной автентичности в отечественном кинематографе.

Ключевые слова: украинский кинематограф, национальная автентичность.

L. Portaloha. Problem of national authenticity in the contemporary Ukrainian cinema.

In article some essential components peculiar to art space of the Ukrainian films which presence gives the grounds for the analysis of a problem of national authenticity in a domestic cinema are considered.

Key words: Ukrainian cinema, national authenticity.

Автентичне – глобалізоване – одна з найочевидніших бінарних опозицій у сьогоденнішому світі. Причому ліву частину цієї опозиції прийнято маркувати як позитивну, а праву – як негативну. Автентичне – іманентна суть усього існуючого. Занурення в автентичне, відчуття його феноменальної присутності в царині духовного та матеріального існування як окремої людини, так і цілої нації – завдання, що потребує чіткого розуміння своєї багатомірності. Сфера автентичного – може бути таємничою, проте впливати на дійсний стан речей, вона також може бути й очевидною, що не робить спроби ретельно її описати занадто простими. Адже нелегко вести розмову про очевидне, воно найменше піддається описанню – як мовою спеціальних термінів, так і звичайною мовою. Те, про що пишуть науковці, відразу помічає чужинець, тільки-но опиняється в новому для себе середовищі – мовному, ментальному або географічному чи кліматичному (ці фактори, як відомо, є серйозними чинниками в житті як людини, так і нації. Ніцше писав, що поганий клімат може перетворити генія на посередність).

Автентичність – атрибутівна риса будь-якої національної культури. Інше питання – яким чином вона артикулює себе в сучасному українському мистецтві? Як сильно зацікавленні в цій артикуляції самі митці та ті, що стоять з іншого боку скла, чекаючи на щось від мистецтва. Відповіді? Естетичного задоволення? Вічні питання. Їх ніколи не набридне та не буде зайвим ставити знову і знову.

Автентичність має різні модуси існування: автентичність тексту (будь-якого, в тому числі кінотексту, що його ще називають «креолізованим текстом»), автентичність сприйняття цього тексту, автентичність соціальної ситуації, в якій відбувається цей інформативний обмін. Ці питання варті дослідження. В лінгвістиці, наприклад, автентичні тексти характеризуються своєрідністю лексики та синтаксису, що зустрічається в побутовому спілкуванні, в спонтанній мовній реакції, для якої характерна наявність слів з емоційним забарвленням, часток, словосполучень, що розраховані на виявлення асоціативних зв'язків, фразеологізмів, вигуків, неологізмів. Найчастіше таким текстом властива недомовленість, фрагментарність та надавання переваги простим реченням. Однією з іманентних рис будь-якої автентичності є ненавмисність... У кінематографічному аспекті ця ненавмисність здатна виявляти себе особливим чином – кінокамера вдивляється у світ, фільмуючи все, що потрапляє в поле її зору – природний ландшафт, обличчя, жести, мову, архітектуру, все те, що несе відбиток часу та конкретного культурного простору, відмінного від будь-якого іншого.

Ніколи, здається, не буде зайвим нагадати, що кінематограф з його неперевершеною спроможністю до тотального фіксування дійсності у всій її поліфонічності є саме тим видом мистецтва, що не нехтує будь-якими дрібницями нашого буденного життя, вірніше тієї дивної атмосфери, що може набридати нашому оку в повсякденні, але тільки-но опиняється на півці одразу ж викликає до себе величезний інтерес і примушує помічати те, що саме по собі, без чутливого ока кінокамери, загубилося б у часі. В порівняно недовгій історії кіно були та є митці, яких вирізняє сам спосіб говорити про кіно, вони говорять про нього, немов знову дивуються його феноменальній появі в історії людства, як такий, що цю історію змінила безповоротно, та продовжує впливати на наше сприйняття світу та себе.

Як відомо, найпершою справою філософа є здивування, як тільки він втрачає цей талант, спостерігаючи за світом, в якому існує, він втрачає занадто багато, щоб зватися філософом. Адже таким необхідним та рятівним є те здивування перед світом, що його можна окреслити найпростішими словами: існує щось, чого могло й не бути. А воно є. Ось що дивно. Це перше здивування філософа і митця. В класичній праці Андре Базена дуже багато простору нарації відведено саме цьому дивуванню перед феноменом кіно, і пафос цього дивування, мабуть, завжди буде мати місце в художньому світі. Чого тільки варті відомі слова Базена: «Шкіра історії лущить, перетворюючись на кіноплівку». Або ж, чи можливо віднайти

більш лаконічне та водночас емне визначення кінематографа, ніж «факт у формі часу», яке висловлене А. Тарковським у його статті «Закарбований час»? У своїй статті «Скільки тисячоліть кінематографу?» В. Скуратівський, розмірковуючи про справжній вік кінематографа, зазирає на кілька тисячоліть у минуле, пов'язуючи «візуальну травму» первісної зіниці, збудженої грандіозністю довколишнього «пейзажу», і з новоевропейським ренесансним малярством, і з сучасним кінозображенням, в якому також постає та первісна «зорова травма» від розмаїтого предметного світу, що спостерігався в режимі «циркорами» (спосіб зйомки та демонстрації фільму на екрані, що оточує глядацьку залу), і саме людина, її зіниці, комбінуючи в тому чи іншому порядку ці предмети, осмислювали світ. Чим не тотальне кіно? Чи не живемо ми, фільмуючи тотально, автоматично кожному мить свого життя? З тією лише різницею, що на власну кіноплівку, якій не «прокрутитися» назад. Отже, кіно з його тенденцією показувати навколишній світ тотально, помічаючи у ньому все, особливим чином здатне віддзеркалювати грандіозне розмаїття – з усім його предметним світом та явищами духовного життя як окремої людини, так і цілої нації.

У своїй статті «Національне і транснаціональне в сучасному світовому кіно» Л. Брюховецька зауважує, що розгляду цього діалектичного взаємозв'язку має передувати «окреслення суті національного в кіно», та вдається для цього до невеличко-го екскурсу в минуле, розмірковуючи про те, що національні риси були притаманні кіно від самої його появи, адже кіно тієї чи іншої країни спиралося на те мистецтво, що в цій країні було традиційним. Зокрема, вона пише про те, що неповторні трюки і скетчі Гарольда Ллойда, Чарлі Чапліна та інших коміків з'явилися на тлі хореографічних, естрадних та циркових жанрів, поширених у США. А раннє японське кіно переймало традиційні форми театру. В Україні на той час також переважали екранізації популярних українських вистав «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Наймичка». Психологічне кіно Швеції живилось драматургічним матеріалом Генріка Ібсена, Сельми Лагерлеф. Італійський кінематограф генетично пов'язаний з традицією, що наскрізь пронизана, зі слів А. Плахова, ідеєю опери та мелодрами. Звичайно, розуміння національного в кіно постійно трансформується і, намагаючись зрозуміти, як саме презентує чи не презентує себе в сьогодишньому українському кіно «національна автентика», потрібно звернутись до деяких показових щодо цього фільмів останнього десятиліття.

«В художньому творі зазвичай бракує життя тому, що йому бракує субстанції». Це слова з праці французького філософа Гастона Башляра «Вода та мрії», в якій через дещо опоетизовану, як для філософа, призму розглядається один із першофеноменів нашого буття – вода, що, на його думку, є в тому чи іншому художньому творі домінуючою матеріальною субстанцією, так само як і в сновидіннях флегматика, наприклад, вона зустрічається частіше, ніж інші стихії – у вигляді озера, річки, повені, корабельної аварії тощо. Так, на думку середньовічного фламандського теолога Лессія (1554–1623), до якого, зокрема, звертається в своєму трактаті Башляр, холерики найчастіше у своїх снах споглядають війни, пожежі, вбивства, меланхоліки – склепи, погребіння, примари, втечі, різного роду сумні явища, сангвініки – пташині польоти, перегони, бенкети, концерти та такі речі, що їх «не наважуються назвати». Це акцентування на важливості якоїсь однієї домінуючої субстанції – чи то в художньому творі, чи уві сні – варте дослідження в кінематографічному контексті, тому що саме кіно ніколи не обходиться без наочної демонстрації чотирьох стихій, а різноманітні варіації їх поєднань створюють той неповторний простір, навмисне чи ненавмисне тло картини, що його можна порівняти з «нульовим часом» (у Ж.-П. Жанкола), котрий присутній за будь-яких обставин і тотальним чином несе в собі прикмети тієї дійсності, в якій відбуваються самі зйомки, тобто притаманні їй сугестивні прикмети, що їх неможливо симулювати поза цим часом.

В. Скуратівський, наприклад, для визначення цього «нульового часу» використовує «historikal present» («теперішній історичний»), запозичене ним у П'єра Паоло Пазоліні. Це той час, якого неможливо уникнути, створюючи мистецтво. Так само неможливо уникнути і простору (характерної субстанції), що присутній в будь-якій кінокартині в тому чи іншому вигляді (зйомки на натурі чи в павільйоні, звичайна мізансцена в квартирі чи неосяжність африканської савани, відзнятої з високого плато). В одній зі своїх відомих дефініцій, відмічених, звичайно, поетичним пафо-

сом, І. Бродський влучно визначає простір як «річ» (матеріально виражене, те, що має «вагу»), а час як «мислення про річ». І ось саме ця «річ» є одним із тих матеріальних чинників, що споконвіку впливає на формування національної свідомості, як така, що дана народу від самого початку і на тлі якої відбувається розвиток його історичної драми. «...Батьківщина – це не стільки простір, скільки матерія, це граніт або земля, вітер чи засуха, вода чи світло» [1].

Надзвичайно цікавою з цього погляду є дебютна картина О. Саніна «Мамай» (2001), адже роль цієї важливої «матерії» бере на себе український степ, що відсутній лише в деяких кадрах, тоді як для більшої частини дії картини саме він і задає тужливий ритм, якого, можливо, потребує легенда про козака Мамаю, або будь-яка легенда, що пов'язана з українською історією. Степ у цій картині являє собою те виразно мовчазне тло, на якому відбувається не занадто активний розвиток фабули, котра зосереджена більше на візуальній виразності, ніж на драматичному розвитку подій, взятих із українського та татарського епосів XVII століття. Вони були створені незалежно один від одного та оповідали про одну й ту саму подію з різних боків. В українському варіанті це «Дума про трьох братів азовських», пісня XVI століття про втечу трьох братів з татарської неволі та зраду, за яку двоє старших братів будуть покарані самими татарами. Адже не за втечу, не за те, що вони вкрали речі, вбивають їх татарські мамлюки, а саме за скоєння страшного гріха, за зраду молодшого брата. Саме так трактується в Думі. А з татарського боку, існує інша правда, в якій три брати-татарини наздоганяють злодійв, що вкрали тотем їхнього роду – Золоту Співочу Колиску. Санін об'єднує ці історії та, крім цього, вводить в їх епічний одноманітний лад драматичну історію кохання молодої татарки до українського безіменного козака (Мамай в перекладі з тюркської означає «ніхто»). І, справді, поява навіть не занадто виразної драматургії робить картину трохи жвавішою, привносячи мелодраматичний настрій, без якого, як вважав Трюффо, кіно взагалі не може бути цікавим, а Сергій Ейзенштейн вбачав у своєму «Панцернику «Потьомкін» класичний трикутник, де Він – бунтівний корабель, Вона – маса на сходах та Злодій, що намагається їх розлучити – влада. У контексті розмови про національний кінематограф не можна не звернути уваги на один з епізодів любовних відносин у картині «Мамай», а саме на діалог закоханих, в якому Санін занадто відверто демонструє національний менталітет українця та татарки за допомогою музики. У цій сцені музика присутня не як контрапункт, а як єдиний та повноцінний учасник діалогу: виходить щось на кшталт дитячих забавок – коли говорить козак – звучить українська музика бароко, а коли емоційно промовляє до нього татарка, то звучить музика виразно східна, дитина ж сміється, спостерігаючи цей трохи кумедний, опереточний діалог. Подібна ілюстративність, звичайно, є відверто національною, обминути її в мистецтві, мабуть, неможливо, але вона є тільки поверхневим репрезентантом того автентичного, за яким у глобалізованому світі відчуває «тугу» кожна культура та суть якого можна передавати за допомогою специфічних кодів, знаків та образів, архетипів колективного позасвідомого, які досліджував та артикулював К.Г. Юнг у багатьох своїх працях. У санінському фільмі таким знаком постає типово український ландшафт – степ, що його В. Скуратівський надзвичайно цікаво порівнює з необхідною в давньогрецькій трагедії присутністю хору, без якого та трагедія на початку свого існування була немислима, навіть більше того – хор брав на себе основну функцію дії, оскільки драматизм у більшості її ереїсодія був дуже слабо розвинений. «...Володіючи хором, поет мав можливість через нього висловлювати своє власне ставлення до зображуваного дійства, роблячи з нього (за вдалим виразом Шлегеля) «ідеального глядача» того, що відбувається на сцені» [2]. Цим «ідеальним глядачем» у «Мамаї» виступає степ, що, на думку В. Скуратівського, «має тут дві взаємосуміщені поміж собою функції. Спеціально естетичну і, патетично кажучи, національну» [3]. Адже степовий ландшафт чи ліс, займаючи значну частину українського простору, виступає історичним тлом національного життя, формує ментальність народу упродовж віків, а у деяких фільмах відіграє ключову роль при створенні своєрідної атмосфери дійства. Варто пригадати «Звенигору» чи «Землю» О. Довженка, в яких відбувається безсумнівна «реабілітація фізичної реальності», саме національної «фізичної реальності», що залишається майже проігнорованою у павільйонних фільмах, за винятком декорацій. Звичайно, що в Німеччині 1920-х років, наприклад, неперевершено демонстрували колективне підсвідоме нації, «драму хаотичних інстинктів», якою

жили німці після Першої світової війни. Отже, простір, наповнюючи собою кадр чи то у вигляді виразного ландшафту з його метафізичною переконливістю, як у фільмі «Мамай», чи то у вигляді наповненої дивними, кричущо зайвими речами тієї чи іншої мізансцени в «Молитві за гетьмана Мазепу», крім усього, презентує ще й відмінну від інших ментальність – як авторську, так і національну. Стилiстично гармонійним у «Молитві за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленко (2001) є поєднання історичних подій доби бароко (XVII–XVIII ст.) з бароковою ж манерою їх своєрідного відтворення, що аж ніяк не є звичайною історичною реконструкцією подій, які мають ясну хронологію та оперують узаконеними культурою опозиціями «верх–низ», «реальне–уявне», «оригінальне–вторинне», «поверхнєве–глибинне», що робило б сприйняття простішим. Тут якраз спостерігаємо зворотну ситуацію, а саме великою мірою карнавалізований простір, що його витокі М. Бахтін вбачав у середньовічних карнавалах напередодні Великого посту, коли «низ» і «верх» на час святкування мінялись місцями, символізуючи протистояння між офіційною церковною культурою та народною сміховою культурою, що «ставила під питання всі основні цінності «серйозної» культури еліти, перевертаючи та релятивуючи їх». «Релятивація» цінностей класичної культури, занурення їх в іронічний контекст, занадто щедре, кричуще пластичне вирішення простору, «лібідозна пульсація (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Ліотар)», «спокуса (Ж. Бодріяр)», «відроза (Ю. Крістева)» пронизують собою всю картину, яскраво демонструючи таким чином «тілесність» як одну із рис постмодерністської естетики. З позицій класичної естетики будь-який твір, створений за новим каноном, а саме у вимірі постмодерному, виглядає як какофонія, що майже не піддається звичному логічному розкодуванню. А «Молитва за гетьмана Мазепу», безсумнівно, належить до творів нонкласичних за багатьма ознаками – «шокова естетика («чорнуха», «порнуха»), «містифікаторство», іронічне трактування історичних подій. На думку Н. Маньковської, існує «специфіка вітчизняного постмодернізму», що варта окремого розгляду, бо на відміну від західного варіанту, в ній наявні «фантазійні конструкції «пропущених» у Росії художньо-естетичних течій – сюрреалізму, екзистенціалізму тощо...». Зрозуміло, що під вітчизняним дослідниця має на увазі російський постмодернізм, але, здається, аналогія з українським не буде виглядати занадто абстрактною, адже і в українському мистецтві сюрреалізм та екзистенціалізм не мали місця як самостійні художньо-естетичні течії, а існували «незаконно», скоріше як щось притаманне менталітету українського художнього простору підспудно. Але в контексті розмови про національну автентичність українського кінематографа варто проаналізувати силу дії цих «незаконних» течій, адже вони не в останню чергу задіяні в тій неповторній атмосфері, яку ми відчуваємо, переглядаючи українське кіно.

І. Зубавіна у своїй книзі «Час і простір у кінематографі» достатньо уваги приділяє «елементам сюрреалістичного світосприйняття» у творчості українських режисерів другої половини ХХ століття, звертаючись і до українського поетичного кіно 1960-х років, і до сучасного кінематографа, зокрема до «Молитви за гетьмана Мазепу», фільму, який викликав аж занадто неоднозначну реакцію не тільки в українського глядача. Взагалі, сприйняття цього фільму априорі не може бути простим, адже вектор авторського свавілля спрямований у протилежному від бажання бути зрозумілим напрямку. Ось як пише про це І. Зубавіна: «Як і годиться авторові авангардистського твору, Юрій Ілленко пропонує власну символіку як нову аксіоматику, втім, абсурд і нонсенс, характерні для сюрреалістичної стратегії, часом блокують декодування Тексту глядачем» [4]. Фабула фільму не розвинена тією мірою, щоб стати його остовам, вона ледь вловима. З перших кадрів ми маємо справу із занадто театралізованим виплеском агресії, доволі чималий інтервал часу спостерігаючи за тим, як російський цар Петро I розбиває гробницю, та, нарешті, дістається до свого ворога – Івана Мазепи, що, вхопивши його за комір мертвою хваткою, нагадує про зрадливе минуле. Саме це минуле і розгортається протягом більше двох годин дії фільму. Дві величні історичні постаті – Петро I та Іван Мазепа – зустрічаються зі свідомою авторською волею на території сну, у якого, як відомо, свої закони, котрі жодного разу не були порушені в бік звичної логіки, що було б зрозумілим принципом для історичної картини. У фільмі годі шукати звичайної для історичних картин хронології подій, або такої композиції, де проглядала б звичайна логіка, а навпаки, спостерігаємо гіпертрофовану барокову надлишковість, підживлену свідомим авторським еклектизмом, в якому важко відшукати сліди рятівної для

адекватного сприйняття фабули. Хоча дуже цікавою з цього приводу є думка Вади-ма Скуратівського, що вважає картину «аж ультраісторичною», адже в ній минуле переживається в «неімовірній емоційній температурі». Певно, сам пошук національної самоідентичності, художнім вираженням якого і є «Молитва», несе в собі доволі сильний невротичний заряд, який втілюється в адекватній для цього формі, у формі нестримної ексцентрики. Специфічним елементом цієї форми є барокова атмосфера, пластично відтворена відомим українським художником Сергієм Якутовичем, чие ім'я в одному з епізодів звучить на італійський манер Серджіо Якутоне, що є гармонійним жестом для «мозаїчного» постмодерністського мистецтва, смислоутворювальним принципом якого виступає іронічність. У «Молитві» така іронічність присутня весь час (починаючи з театральної умовності, що з перших кадрів не приховує себе, а навпаки – яскраво демонструє), пригадати хоча б яскравий епізод на початку картини з «алтарём походной запорожской церкви», через який перед Петром з'являється Іван Мазепа в розкішному бароковому вбранні, та не просто з'являється, а в «карнавалі» мареві, викидаючи вигадливі колінця та ломаною російською мовою коментуючи свою появу. До речі, у цій іпостасі Мазепу грав актор, якого Юрій Ілленко обрав для ролі завдяки його чудовій пластичності, тобто пластика мала бути яскраво виразною, промовистою, іронізованою, і це йому чудово вдалося. А чого варте похвалити натягування Петром І мазепових високих чобіт. Звичайно, сцена ця не могла сподобатись росіянам, адже, крім веселої метушливості, вона несе в собі якусь напругу, навіть страх, який у картині паралельно з іронічністю існує весь час, як основний елемент цього макабричного карнавалу. Деякі з дослідників феномену «карнавалізації» підкреслювали дуже тісний зв'язок в ньому сміху та страху. Це відчуття добре знайоме читачам Миколи Гоголя. До речі, воно зберігається і в екранізаціях його повістей – наприклад, «Пропала грамота» Б. Івченка (1972), «Вечір на хуторі поблизу Диканьки» Ю. Ілленка (1968). Симптоматичним для постмодерністського тексту «Молитви» є інтертекстуальний зв'язок з цими картинами, адже деякі епізоди і стилістично, і ментально римуються між собою. Емоційно та пластично (барокова розкіш) сцена в палаці на початку картини викликає в пам'яті подібні за цими ж ознаками епізоди з фільмів Б. Івченка («Пропала грамота», 1972) та О. Роу («Вечори на хуторі поблизу Диканьки», 1968), в яких показано, як українські козаки опиняються в палацах російських царів. У цих випадках присутня іронія, гра, карнавалізація, інфернальність, прищеплена ще Гоголем, українська провінційна насмішкватість над «великоімперським», а з іншого боку, усвідомлення небажаної залежності, що і долається відчутною іронією у жестах героїв, у особливій стилістиці текстів, яким притаманний виразно український гумор. У контексті розмови про автентичне в українському кінематографі дуже важливим є дослідження цього специфічного українського гумору з іронічним та самоіронічним присмаком, адже саме гумор іноді й дозволяє ідентифікувати той чи інший фільм як суто український. Гумор – є саме тим культурним феноменом, що найменше піддається уніфікуючим тенденціям, посідаючи особливе місце серед інших відмінних ознак національних культур, окреслюючи кордони цих культур та виступаючи засобом інтеграції всередині них. Гумор «бере участь в ототожненні людини з групою, визнанні іншого як свого. З одного боку, він сприяє згуртованості всередині групи, а з іншого – є ознакою її згуртованості. Характерно це виявляється в єврейському гуморі, зокрема в єврейському анекдоті». До речі, українському гуморові властива гірка самоіронічність, так само як і єврейському. Іншою важливою ознакою, що поєднує український та єврейський менталітет, є усвідомлення ними якоїсь особливої місії в історії. Щодо цього можна пригадати поему великого українського поета І. Франка «Мойсей», що виступає, скоріше, як метафора пошуку землі обітваної насамперед для українського народу, а в метафізичному світлі можна розцінювати це і як болочий пошук власної ідентичності будь-яким народом або особистістю. Бо єврейство – це, крім усього, ще й метафора бездомності та пошуку себе та свого місця в світі.

Серед основних ознак автентичного є його переконливість, інакше кажучи, сугестивність. «В молитві за гетьмана Мазепу» переконливо українською є сама пластика фільму, бароковий простір та надлишковість різноманітних предметів, що починають через деякий час навіть втомлювати своєю постійною присутністю, але цим, як пише Сергій Тримбач у «Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества)», Юрій Ілленко «декларував у вигляді мети легалізацію національного

Бароко, розуміючи останнє як деякий захоронений скарб, простір, наповнений знаками та символами, декодуючи які можна віднайти самих себе» [5].

За поняттям «автентичне» приховується дуже складне явище, що має кілька модусів існування. Національна автентичність – один з них. Чи не найвагомішою є автентичність індивідуального буття, яку в сучасній філософії серйозно розробляли М. Хайдеггер та Ж.П. Сартр. При усій відмінності цих типів автентичного, здається, між ними є корінна, типологічна схожість, а саме в їх онтологічному апелюванні до справжнього існування – чи то індивідуума, чи то національної культури, тоді як зворотний процес, а саме «впадання в неавтентичне існування в цілому описане як «зрив» у «безґрунтовність» та «мізерність невласної повсякденності». З одного боку, сучасний глобалізований світ провокує ту чи іншу національну культуру на таку «невласну повсякденність», на гомогенізацію і вирівнювання її традицій та уявлень, а з іншого – тепер, як ніколи, відчувається тісний зв'язок, загальна пов'язаність культур між собою, цінність якої, можливо, полягає в пошуку та ствердженні загальнолюдських цінностей, в акцентуванні на екзистенційному вимірі нашого існування. Позиція кінематографа щодо цих, скажімо, змін у ноосфері неоднозначна внаслідок його інтегруючої природи, онтологічної властивості демонструвати світові його ж буття. Пригадується з цього приводу пафос, з яким Дзіга Вертов мріяв про об'єднання людства саме через посередництво кіноплівки, яка б демонструвала перед різними народами невідому їм культуру. Чим не зведення Вавилонської вежі, до якої, до речі, людство прийшло не тільки в фігуральному сенсі, – мається на увазі сучасна будівля Європейського Парламенту в Стразбурзі, що виконана за ескізом картини Пітера Брейгеля Старшого «Вавилонська вежа», деяка іронія (знову-таки постмодерністська?) полягає в тому, що будівля ця виглядає такою ж незавершеною, як і на відомій картині видатного фламандця, тоді як насправді ця незавершеність є лише імітацією і «вежа» бездоганно функціонує, викликаючи іноді обурення християнських богословів, які вбачають у цьому символ нехристиянського об'єднання Європи.

Висвітлення проблеми національної автентичності в сучасному українському кінематографі має оперувати не так оціночними категоріями, як когнітивними, тобто такими, що констатували б реальне положення речей у цьому просторі, а це передбачає дослідження і міри затребуваності цієї автентичності самими режисерами та адекватного чи неадекватного їй втілення в тому чи іншому кінотексті. Іноді бажання зняти виразно національний фільм обертається в фіналі лише наївною ілюстрацією етнічних рис, усе виглядає навмисно і тому непереконливо. І навіпаки, можлива ситуація, коли режисер не ставить собі за мету зняти щось яскраво українське, проте дійсність, яку було знято з авторською непересічністю, на правах «нелегала» потрапляє в кадр і ми впізнаємо у ній щось повсякденне, звичне для нас, але водночас піднесене мистецтвом, висвітлене так, що його простіше тепер «читати». До таких фільмів можна віднести «Мелодію для катеринки» Кіри Муратової, в якій режисер ставить невтішний діагноз людству, використовуючи для цього притаманні тільки їй прийоми, оперуючи своєрідною умовністю, що місцями дуже схожа на повсякденну дійсність (наприклад, своєрідна стилістика вимовляння героями своїх текстів). Кульмінація екзистенційного жаху втілена в епізоді, який немов передуює щасливому фіналу, що міг би статися при умові, якої людям у сучасному світі, виявляється, важко дотриматися, а саме – просто звернути увагу на Іншого та ще взяти на себе елементарну відповідальність, що тільки ти її можеш винести, не передоручаючи комусь. Хлопчик, що очікував своєї долі в кутку передсвяткового, метушливого та водночас порожнього магазину, внаслідок всезагальної байдужості (яка, здається, має обов'язково хоча б кимось бути усвідомленою) тихо помирає в чужому незатишному будинку. На доволі безглузде журналістське запитання стосовно такого трагічного фіналу, К. Муратова відповідає в притаманній для неї манері, а саме, що автором є вона, і їй вирішувати, яким бути фіналу. До речі, вперше в її фільмі звучить українська мова, вірніше – той її діалект, що ми називаємо суржиком, те, що лежить на поверхні повсякденного нашого буття та є специфічно національним явищем.

Синтетичність кінематографа спонукає до не менш різнобічного дослідження його національної специфіки, що передбачає міждисциплінарний підхід до цієї проблеми, тобто звернення до методології семіотики, етнології, філософії, історії ментальностей, лінгвістики (структуралізму). Хочеться додати, що цей пошук

справжнього, притаманного тільки тій чи іншій національній культурі має бути врівноважений «тугою за світовою культурою» (О. Мандельштам). Людина чи нація можуть прийти до невтішного фіналу, якщо цю тугу втратять.

1. Башляр Г. Вода и грезы. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.

2. Философский словарь. – mirslavare.com/content_fil/AUTENTICHNOST

3. Скуратівський В. Степ у фільмі Олеся Саніна // КИНО-КОЛО. – 2002. – №15.

4. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. – Київ: Щек, 2008.

5. Тримбач С. Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества). – kinozapiski.ru

Надія ЗАВАРОВА,
мистецтвознавець

РИМ НЕОРЕАЛІСТІВ

Н. Заварова. Рим неореалістів.

У статті розглянуто образ Рима у фільмах італійського неореалізму. Задля цього здійснено аналіз різноманітних інтерпретацій мотиву міста у фільмах провідних італійських режисерів: Роберто Росселліні, Вітторіо Де Сіки, Джузеппе Де Сантиса, Лукіно Вісконті, П'єра Паоло Пазоліні.

Ключові слова: неореалізм, місто, особистість, атмосфера, соціум.

Н. Заварова. Рим неореалістов.

В статье рассматривается образ Рима в фильмах итальянского неореализма. С этой целью анализируются различные интерпретации мотива города в фильмах ведущих итальянских режиссёров: Роберто Росселлини, Витторио Де Сики, Джузеппе Де Сантиса, Лукино Висконти, Пьера Паоло Пазолини.

Ключевые слова: неореализм, город, личность, атмосфера, социум.

N. Zavarova. Neorealists' Rome.

This article analyses the significance of the image of Rome in Italian neorealist cinema. In order to fulfil the research various interpretations of the image of city in the films of leading Italian directors of the period are studied. These are Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini

Key words: neorealism, city, personality, atmosphere, society.

Упродовж десятиліть історики й теоретики кіно неодноразово зверталися до італійського неореалізму, який, навіть попри те, що є добре вивченим, щоразу відкривається з нового боку, стаючи, таким чином, предметом дискусій та досліджень. Актуальність подібних студій багато в чому зумовлена тим, що в сучасному кінознавстві існує тенденція своєрідного розширення меж кінонапрямку, яка по суті дозволяє практично кожного режисера, чия кар'єра хронологічно збігається з часом виникнення та розвитку неореалізму, віднести якщо не до засновників, то до послідовників цього напрямку. Пов'язано це, зокрема, з тим, що неореалісти – кожний по-своєму – дотримувались одного з основоположних принципів течії, який був сформульований ідеологом руху Чезаре Дзаваттіні таким чином: «Поезію потрібно шукати у дійсності... свій поетичний хист слід проявляти «на місці». Треба вийти з кімнат і піти назустріч людям – також і в прямому сенсі цього слова, – щоб побачити та зрозуміти їх [4, с. 114].

Проблеми впливу неореалізму на кінематографістів різних країн та напрямків, що прийшли в подальші роки, також як і дотримання окремих неореалістичних принципів у сучасному кіно, викликають живу зацікавленість у сучасних дослідників. Зокрема, італійський кінокритик, журналіст та літератор Джованні Граціано Манко у своїй статті «Як змінюється кіно: Росселліні, неореалізм, сучасні кінотехнології» пише: «Вплив Росселліні та сліди неореалізму... відчуваються у фільмах французької Нової хвилі, у поезиці американських режисерів Нового Голлівуду, у шедеврах німецького кіно й, врешті-решт, у багатьох перлинах східних кінематографій» [9]. Очевидним є вплив неореалізму також і на режисерів, що сьогодні ак-