

лишень надто вигідний молодому артисту контракт у \$75 на тиждень, укладений з кінокомпанією «Кістоун». Проте, доволі швидко захопившись фільмуванням, сам митець навіть і не передбачав, що стане реформатором кінематографічної мови, зосібна й у використанні *рухливої* знімальної техніки, динаміку котрої на перших порах він просто ігнорував. Натомість домінуючою в його фільмах була лишень пластика тіла виконавця, адаптована до екрану ще з культури мюзикхолу Фреда Карно. Створивши проникливий образ маленького волоцюги Шарло, Ч. Чаплін заклав у нього духовно-гуманістичні цінності високого мистецтва, поєднавши невидимим містком публіку (з якою завжди намагався налагоджувати комунікацію) і персонаж. Чи не вперше в історії кіно (зосібна й американського) Ч. Чаплін як режисер-автор, демонструючи власне світобачення й світовідчуття героя (в котрому просвічують певні автобіографічні відсилки до життя митця), взяв на себе відповідальність за ті меседжі й ідеї, котрі він надсилав глядачеві. Важливо вказати і те, що, здобувши статус незалежного кіноавтора як конгломерат режисерської, сценаристської, акторської творчості, Ч. Чаплін зумів досягнути у своїх кращих авторських фільмах («Малюк», «Парижанка», «Золота лихоманка», «Цирк», «Вогні великого міста» та ін.) надзвичайної точності культури екранного зображення.

Отже, основні принципи авторського кіно на теренах кінематографічної культури США було, безсумнівно, закладено Д. Гріффітом та Ч. Чапліним, яким вдалось щонайпершим змусити глядачів (котрі на той час переважно звикли розважатися, а не рефлексувати драматичні події) думати й співчувати, вимагати від них внутрішньої роботи.

О. Буймер

НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

О. Buimer

NATIONAL REVIVAL THROUGH UKRAINIAN CINEMA: PROBLEM STATEMENT

Український кінематограф упродовж свого історичного шляху відігравав важливу роль у збереженні культурної пам'яті та мистецьких традицій. Серед численних феноменів українського кіно особливо виділяється так звана «поетична хвиля», що сформувалася в 1960–1980-х рр. завдяки творчості С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики, І. Миколайчука та інших режисерів. Їхні фільми стали унікальними зразками поєднання міфологізації простору і персонажів, універсальних людських переживань через національні символи. Що дало підстави говорити про національне відродження в кінематографі та його вплив на культурний розвиток України загалом.

Проте варто наголосити, що багато дослідників українського «поетичного кіно», при всій захопленості поетикою, часто оминають питання кіномови — зокрема, як формуються візуальна структура, монтажні рішення, звукові стратегії, як режисерська манера впливає на загальне смислове наповнення стрічок. Водночас

усі вони сходяться на думці, що ключову роль відіграє саме поетичність як творчий імпульс: від авторських метафор до символічних рішень у побудові драматургії.

Так, крім Л. Брюховецької, яка неодноразово підкреслювала «особливу метафоричну силу» українських стрічок 1960-х рр., помітний внесок у дослідження «поетичного» виміру зробила польська дослідниця Йоанна Левицька. У своїй роботі «Повернення до коріння. Українське поетичне кіно» вона розглядає мотиви родинної пам'яті та традицій, що оживають через унікальну візуальну поетичність. Натомість вона майже не торкається питань суто кіномовних експериментів, тобто методів монтажу та кольорокорекції, які відрізняють українську «поетичну» школу від, скажімо, польських чи румунських авторських експериментів.

Американський науковець Джошуа Фьорст, аналізуючи історичний та культурний контекст українського кінематографу, наголошує на впливі радянської національної політики на формування поетичних тенденцій. Проте він більше акцентує на соціально-історичних факторах і проблемах самоідентифікації українських кінематографістів. Його дослідження підтверджує: поетична стилістика, хоч і не усвідомлена як «система кіномовних прийомів», стала для режисерів 1960-х рр. своєрідною «зоною свободи». Саме тут вони уникали формального диктату.

Подібна ситуація простежується й у працях кінознавців Європи та Північної Америки, які зосереджуються насамперед на національному підґрунті чи міфопоетичній сутності українського авторського кіно. Так, дослідник Шон Мартін розглядає творчість С. Параджанова, приділяючи увагу його «візуальним картинам, що тяжіють до іконопису та етнографії», і водночас порівнює їх з вірменськими витоками режисера. Утім Мартін, як і чимало інших, основний наголос робить на етнокультурному вимірі, не занурюючись у детальний аналіз кіномови Параджанова — його оригінальних монтажних рішень, колористики чи роботи зі звуком.

Загалом усі згадані дослідники сходяться на тому, що головним внеском «поетичної хвилі» було відродження національної символіки й самобутності. Проте саме структурне розмаїття кіномови, яка дозволяє так яскраво втілювати міфопоетику і символічну глибину, ще вимагає додаткових досліджень. У цьому аспекті вітчизняні автори (зокрема, Л. Брюховецька, С. Тримбач у різні періоди) переважно констатують високу метафоричність картин та фольклорну основу. Однак питання про те, як саме ця метафоричність формується засобами специфічних кіноприймів — від планових рішень до «зашифрованих» елементів монтажу — лишається недостатньо висвітленим.

Отже, нині постає потреба виокремити й детально проаналізувати саме кіномовний рівень «поетичного кіно»: як режисер організовує візуальний ряд, яким чином вибудовує просторову композицію кадру, які звукові та колористичні стратегії використовує, щоб відтворити унікальний кінематографічний простір. Подальше дослідження цих питань дасть змогу краще зрозуміти феномен «поетичності», адже поетичне українське кіно — це не лише багатство символів, а й специфічна структурована кіномова, яка й робить фільм по-справжньому поетичним у візуальному сенсі. Саме вивчення цих мовних, технічних і структурних чинників видається перспективним напрямом для ґрунтовних подальших наукових робіт.