

УДК 008:791.43.01

Кирилова О. О.

ФІЛОСОФІЯ КІНО, МЕТОД МОДЕЛЮВАННЯ ТА ПРОБЛЕМА ДЕКАДЕНТСЬКОГО КІНОТВОРУ

*Статтю присвячено реконструкції узагальненої моделі твору декадентського кінематографа як стилізованого кінематографа *moderne*, що є яскравим прикладом застосування філософської інтерпретації до кінематографа і феномену кінореальності. Ця модель має такі рівні: морфологічний, стилістичний, інтертекстуальний, ритмічний, аудіальний, тактильний, монтажний, специфічно-антропологічний і специфічно-нарративний.*

Ключові слова: декадентський кінотвір *moderne*, декаданс, фільмічна реальність, *Gezamtkunstwerk* (синтез мистецтв).

Створення релевантної інтерпретаційної моделі кінотвору передбачає виокремлення з кінотексту як тексту культури відповідних одиниць та рівнів, що дало би змогу сформуванню метатеоретичний простір, у якому не конфліктуватимуть метапозиція культуролога-практика з «теорією практика» а) кінорежисера як носія власної багаторівневої теорії (сформульованої у текстах чи імпліцитно вираженої у кінотворах) та б) носія відповідної культури, яку реконструює кінотвір. Реконструкція моделі декадентського кінотвору дозволяє виділити подібний модельований твір як окремий феномен у рамках досліджуваного напрямку «декадентського кінематографа» та встановити критерії відповідності для культурологічного аналізу.

Для досягнення зазначеної мети у статті застосовано метод моделювання, що виявляє свою релевантність у реконструюванні багаторівневої кінореальності з огляду на необхідність її відповідності стильовим і стилізаційним критеріям. Ця багаторівневність виходить поза межі кінотеоретичної моделі, у якій рівні є релевантними відповідним кінокодам, і залучає

до себе низку рівнів загальнокультурної обумовленості.

Узагальнену культурологічну модель декадентського твору, поза специфікацією конкретного виду мистецтва, ми вже обґрунтовували у низці попередніх наукових праць (див. статтю «Культурологічна модель декадентського твору»¹). Ця модель базується передусім на культурологічній моделі суб'єкта культури декадансу («автомоделі символіста», «ментальній моделі»), що визначає її антропологічний рівень, поряд із яким виділено ще два базові рівні: світоглядний і нарративний. Цей останній конститує базові патерни, мотиви й коди, які є більш елементарними структурними одиницями аналізу. Особливої уваги заслуговують такі коди: амбівалентний код виродження (М. Нордау) / код надлюдини (Ф. Ніцше), код безумства (Л. Бугаєва), код офіри, фемінологічний код (О. Кирилова), танатологічний код (Р. Красільников).

¹ Ольга Кирилова, «Культурологічна модель декадентського твору». *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури* 179 (2016): 28–31.

Ще один важливий рівень – **морфологічний** – має значення для візуальних мистецтв, у тому числі ненаративних; музика та кінематограф потребують виділення **ритмічного** рівня. У тих видах мистецтва, які передбачають творення поліестетичного синтезу мистецтв, запропонована нами модель потребує найдетальнішої розробки, тоді декадентський твір можна буде оцінювати за основним критерієм відповідності, цілковитої або часткової, за кількістю зазначених рівнів, і тут насамперед ідеться про твір кінематографічний.

На відміну від узагальненої моделі декадентського твору, подібна модель зі специфікацією щодо кінематографа, не обмежуючись функцією інтегрування усіх видів мистецтв у єдиний твір, яку виконує кінематограф, передбачає також створення певних типів фільмичної реальності, кіномови й кіномовлення, а також символотворення, що характеризує винятково «*декадентський кінематограф*» і «*декадентський кінематограф moderne*».

У способі моделювання, який ми обрали, декадентський кінематограф модерну є першочерговим і відправним, тому спочатку ми говоритимемо про *модель декадентського кінотвору moderne*. Саме для цієї моделі основоположним є **морфологічний** рівень, якому підпорядковані структура, композиція й форма кінотвору (форма у тому числі часопросторова, яка детермінує його хронотоп), а також утворювана ним пластична структура кінореальності. *Форма й структура* такого кінотвору характеризуються низкою визначальних рис: 1) розімкненість як характеристика художньої форми; 2) нетривкість, пластичність, «розтікання» кінореальності (на протигагу так званій «жорсткій кінореальності»); 3) підпорядкованість текучої пластичної структури фільму «лінії Орта», або ж, *coup de fouet* – «удар батога» як композиційній і ритмічній основі; 4) утворення на базі цієї лінії та детермінованих нею фігур мистецтва модерну відповідних часових та просторових фігур у структурній реальності фільму. Наскрізне морфологічне кодування фільму передбачає багаторазове відтворення основоположної лінії модерну та форм модерну в неантропогенних, антропогенних, антропоморфних та інших об'єктах.

Починаючи з 1980-х філософська концепція *форми* у декадентському мистецтві підлягає усвідомленій кінематографічній рефлексії.

Т. Бачеліс, виділяючи «Лінію в стилі модерн» в окремий підрозділ своїх «Нотаток про символізм», звертає увагу на використаний у театрі Гордона Крега засадничий принцип: «Серед безлічі технічних деталей, винайдених ним тоді, він у кожній з тих вистав реалізовував принцип стилю в “*русі лінії та кольору*” (курсив мій. – О. К.): для кожної вистави він знаходив один прийом, головний образ, який лаконічно символізував загальний сенс вистави. Оформлено було цей образ у текучих, плавних лініях модерну. В опері Перселла “Дідона та Еней” головним символом був маленький трон Дідони в оточенні зелених решіток з виноградної лози, що мусило підкреслювати позапобутовий смисл долі трагічної цариці. [...] У виставі “Вікінги” за Ібсенем центральним і в буквальному сенсі диктаторським символом був подвійний образ кола: над круглим столом нависала величезна корона, що освітлювала обличчя древніх воїнів».¹

У зв'язку із **морфологічним** рівнем щодо декадентського твору модерн можемо виділити такий під-рівень, як **стилістичний**. У реконструйованій нами моделі він набуває особливої ваги з огляду на пріоритетний модус **стилізації** у життєконструюванні та мистецькій формотворчості. **Стиль як культуроспецифічний код** (за визначенням російської мистецтвознавиці О. Калугіної) являє собою засіб кодування культуроспецифічних «меседжів» і тим самим – передання «духу часу» або визначеного світовідчуття, при цьому «...стилистическую общность мы начинаем констатировать именно там, где уровень преодоления эстетической неопределенности достигает вполне заметных величин».² Про специфіку **стилізації** модерну на протигагу **стилізаторству** зазначає мистецтвознавиця Є. І. Кириченко: «Стилізаторство – це принцип формоутворення еkleктики, стилізація – принцип модерну. В основі стилізаторства лежить аналіз, в основі стилізації – синтез».³ Тут вичерпним буде твердження Г. Массобріо та П. Портогезі: «Модерн – не стільки стиль епохи, скільки стиль тих, кому нетерпеливилось “стилізувати” власну епоху, втілюючи амбітний

¹ Татьяна Бачелис, *Заметки о символизме* (Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1998), 35.

² Ольга Калугина, *Стиль как культуроспецифичный код, в Символизм и модерн – феномены европейской культуры – 2008 (Европейский год диалога культуры)* (Москва: Изд-во «Спутник +», 2008), 105.

³ Евгения Кириченко, *Русская архитектура 1830–1910-х годов* (Москва: Искусство, 1982), 204.

проект, у якому естетичний параметр домінує над усіма іншими та вимальовується пророцтво естетичного соціуму».¹ Відповідно до цього естетичного модусу, ми маємо констатувати, що твір декадансу передбачає певну стилізаторську сконструйованість і реконструктивність, і, таким чином, по-перше, загострюється питання про відповідність критеріям *декадентського твору модерн*, по-друге, це питання вирішується значно вищою кількістю вдало стилізованих кінотворів модерну у період «ренесансу культури декадансу» від 1980-х рр. на пострадянському просторі, оскільки у Європі такого явища не відбулося з певних причин. Тому *декаданс як стиль* (якщо користуватися визначенням Т. Готьє) завжди несинхронний часові створення певного кінотексту. В зв'язку із цим рівні кінокодування також втрачають свою видову автореферентність і стають *рівнями відповідності* (стилістичної насамперед).

Ритмічний рівень кодування саме у кінотворах декадентського типу безпосередньо пов'язаний із **морфологічним**. Нервовість і плинність структуротворчої лінії модерну в екранному ритмі своєю чергою резонує на рівнях **хронотопічному, аудіальному, антропологічному**, а також **підсвідомому** (термін У. Еко). Лінійність *coup de fouet* отримує багаторівневе відтворення в синхронізації на екрані акторського руху (*антропологічний* рівень чи, радше, фактор), руху камери при внутрішньокадровому монтажі (*монтажний* рівень), саундтреку – музичного, чи фонового, чи утвореного їхнім накладанням (*аудіальний* рівень), екранного відображення лінії Орта в декорі приміщення чи міста (*візуально-стилістичний* рівень). Хрестоматійним прикладом такої ритмічно-морфологічної лінійності є сцена на сходах із «візитом ляльки» у фільмі «Добродій оформлювач» («Господин оформитель») російського режисера Олега Тепцова (1988). Лінія *coup de fouet*, яка організує екранний простір у русі й композиційно вибудовує кадр, визначає хронотоп, ритм і пластику тілесних рухів, у кінематографі реалізує інтенцію модерну, закладену в архітектурному просторі, вісню якого є сходи.

При цьому ритмічний рівень кодування детермінує специфічну оптику, на що вказував у своїй засадничій кінознавчій праці «Кіно як

мистецтво» Рудольф Арнхейм: «Ритм тісно пов'язаний із рухом. Ритмічне повторення руху в кіно настільки ж привабливе, як і в житті [...] Але ми не мусимо говорити тільки про рух об'єктів зйомки. Внутрішньокадровий рух значною мірою залежить від техніки зйомки та монтажу; на рух об'єкта в кадрі впливає певний кут зору об'єктиву та ракурс зйомки».²

Монтажний рівень декадентського кінематографа пов'язаний, по-перше, з повторюваною ритмікою монтажного членування фільмичного простору (канон, закладений Є. Бауером у фільмі «Дитя великого міста», 1915), проте у кольоровому і звуковому кіно ментальний декадентський «**принцип навпаки**» (що відсилає до антидієгезису романного простору Гюїсманса) може втілитися у демонстративній відмові від монтажного членування. Саспенсований (підвішений) суб'єкт зміщує акцент своєї уваги на максимально живописні **паузи**, вписані до самої структури декадентського твору. Модерн як стиль визначається «орієнтацією на сповільнене сприйняття» через фундаментальну втому базової лінії; м'якість поєднана з замилюванням у нарцисичній інтенції; це «подвійне кодування» лінії пояснюється потребою дезЕссента (персонажа Гюїсманса) «подхлестнуть вялость нервов». Рудольф Арнхейм також помітив, що «монтаж впливає на рух: чим коротший монтажний шматок, тим швидшим здається знятий у ньому рух».³ У цьому розумінні структура монтажно нерозчленованої *стрічки* А. Сокурова «Російський ковчег» (2002), вперше відзнятої на цифрову камеру за один півторагодинний дубль, і такої, що являє собою складно сконфігуровану *хронофігуру перетікання*, може слугувати прикладом фільмичної лінійності модерн, стимульованої фобією шва.

Тактильний рівень пов'язує ритмічний та антропологічний рівні декадентського кінотвору. Його потенціал відкрив для себе ще декадентський кінематограф перших років існування. У фільмі Євгенія Бауера «Щастя вічної ночі» (1916) тактильний рівень виявляється провідним, оскільки саме на цьому рівні здійснюється декадентське деконструювання символістського коду в кінорежисурі, який сам Бауер і запровадив. Сліпа дівчинка Лілі (у блискучому виконанні кінозірки-балерини Вери Караллі) звикла сприймати лише тактильно такі універсалії,

¹ Giovanna Massobrio, Paolo Portoghesi, *La donna Liberty* (Roma, Bari, 1983), 11.

² Рудольф Арнхейм, *Кіно как искусство* (Москва: Иностранная литература, 1974), 154–5.

³ Там само, 156.

як любов, краса, світло та ін.; раптове прозріння призводить до перекодування реальності та невміння головної героїні адекватно вписатися у реальність візуалізованих символів (власне відображення у віконному склі вона сприймає як гротескний лик Медузи, що віщує лихо; милуючись красою нареченого на портреті, вона обмацує його фото пальцями, ніби шукаючи підтримки, тощо); фільмічна реальність Бауера буквально витворюється доторками пальців Лілі, виявляючи таку властивість, як «испредметность» (термін А. Н. Ремізова).

Кольоровий та звуковий кінематограф зміщує центр тактильності з персонажа на суб'єкта. Одним з основних прийомів відтворення тактильності у пострадянському кінематографі стає відтворення ефекту слизькості й хисткості фільмічної реальності, що досягається шляхом демонстрування відбиваючих фактур (скляних, шовкових, клейончастих тощо), нестійких асиметричних композицій, людської шкіри при макрозйомці, різного роду секретій тощо. Цей прийом використовують режисери А. Балабанов у фільмі «Про потвор і людей» (1999), А. Герман-мол. у фільмі «Гарпастум» (2005), Т. Воронецька у фільмі «Натурниця» (2007) та ін.

Аудіальний рівень також виконує подвійну функцію, а саме створення: 1) відповідного музичного ряду, стилізованого чи автентичного, або ж повної відмови від нього; 2) фонового звукового супроводу, що детермінований рівнем та функцією ритму, яка в декадентському кінематографі є визначальною. Поетика паузи, детермінована «**принципом Навпаки**», про що йшлося раніше, в аудіальному кодуванні може даватися ознаки як відмова від мелодії (так само, як на монтажному рівні – відмова від монтажу), втілюючись у нескінченне *тривання* ноти.

Антропологічний рівень кодування/відповідності набуває у кінематографі подвійного значення у зв'язку із необхідністю: 1) підбору відповідної акторської фактури; 2) визначеного типу суб'єктивної камери й локалізації місця суб'єкта на екрані.

Робота з акторською фактурою в кінематографі декадансу відбувається за принципом «вилучення»/«виключення» – основним принципом модерну й передбачає відповідність канонам символістської безтілесності/безплотності та морфологічної відповідності зазначеній нами вище «лінії стилю».

Також важливо, що декадентський кінематограф дотримується візуально-антропологічних завдань, але не в етнографічному, а в діахронному зрізі. Тут відіграє свою роль основний принцип візуальної антропології: методика зйомки «**співзвучною камерою**», *суб'єктивний фокус кінокамери й антропологічна реконструкція «надчуттєвості» як визначеного типу чуттєвості декадансу*. Дисциплінарний вимір історичної психології встановлює подвійний фокус у «кінокультурології»: вчинки й мотивації героїв виявляються у фокусі проєкцій «сучасної людини» та «власне-декадентських» мотивацій, маніфестарно артикульованих у період *fin de siècle* (слід зазначити в дужках, що саме цим зумовлена часто хибна критична рецепція сюжетних ліній «декадентського кінематографа»).

Інтертекстуальний рівень декадентського кінематографа апелює до двох рівнів інтерпретації: 1) поліестетичної реконструкції культури модерн засобами інших видів мистецтв, репрезентованих у фільмі (у цьому випадку відчитується лише інтертекст із відповідним культурним кодом); 2) інтертекстуальності власне кінематографічної, яка демонструє кінематографічні витоки кінотвору або його інтертекстуальний потенціал для подальшої кінотрадиції. Перший рівень інтерпретації передбачає роботу з кіно-текстом як із насиченим символістським інтер-текстом, у якому виділяються три базові рівні: 1) літературно-філософський; 2) аудіальний (який може охоплювати й музичний); 3) візуальний. Останній із зазначених є найбільш комплексним, оскільки залучає до себе такі субрівні: живописно-графічний; ряд субрівнів сукупного кінотексту міста: архітектурний, інтер'єрний і «власне-кінематографічний»; субрівень стилізаторськи-антропологічний; субрівень театральний та деякі інші.

Серед робіт, присвячених другому типові інтертекстуальності декадентського кінематографа, слід виокремити монографію «Відеоряд» дослідника з Констанци (Німеччина) І. Смірнова, який звернув увагу на те, що «передреволюційне російське кіно і фільми перших революційних років, які безпосередньо його продовжували, сформували запас мотивів та виразних прийомів, що стали тим претекстовим полем, яке обробляли режисери наступних двох десятиліть (нехай навіть оспорожуючи зроблене раніше). Люмпен-пролетарії, що зринають з могил у “Стачці” (1925) Ейзенштейна, змушують

нас згадати фільм Бауера “Марення”, що передавав одну із сцен мейєрберівського “Роберта-диявола”, у якій оживають мерці, повсталі з трун». ¹ У своїй роботі Смірнов послідовно характеризує ранній «декадентський кінематограф» як універсальне інтертекстуальне джерело для кіно радянського й пострадянського періодів.

Але при цьому І. Смірнов вказує на несамодостатність інтертекстуальності «суто кінематографічної», чітко сформулювавши основний здійснений кінематографом поліестетичний декадентський принцип: «Тією мірою, якою кіно підвищувало свій ранг в ієрархії соціокультурних цінностей, воно все більше наближалось до того ідеалу, якому Вагнер дав ім'я *Gezamt-kunstwerk*». ² Смірнов реабілітує ранній кінематограф із його «консервативним арсеналом» (наративність, фігуративність, мінімальний монтаж), говорячи про подолання функції документування як квінтесенції фільмічності у її початковому розумінні: «Фільм знайшов свою естетичну ідентичність у тому, що варто було би назвати самоподоланням кіномедіальності». ³ Тут культуролог ХХІ ст. входить в інтенційну суперечливість із класиком радянської кінотеорії і семіотики кіно Юрієм Тиняновим, який вбачав місію кінематографа у подоланні синтезу мистецтв: «Кіно повільно звільнялося з полону сусідніх мистецтв – живопису, театру. Тепер воно мусить звільнитися від літератури. На три чверті поки ще кіно – це те саме, що живопис передвижників». ⁴

Окремо виділимо **наративний рівень** кінематографічного твору, враховуючи «специфічно кінематографічні форми сюжетотворення», які були або невластивими літературі, або згодом запозиченими літературою з кінематографа. Особливо яскраво ця специфіка сюжетотворення простежувалася у ранньому кіно. Класик російського кінознавства Нея М. Зоркая у своєму дослідженні вивела 5 моделей та 24 сюжетні функції кінодрами 1910-х рр. За її класифікацією, ці 24 сюжетні ходи рекомбінуються у різних послідовностях подібно до пасьянсу: 1) спокуса; 2) зваблення; 3) спротив; 4) перемога спокусника; 5) ввіймані на гарячому; 6) нове життя; 7) самоусунення покинутого; 8) розчарування;

9) крах; 10) розкаяння; 11) помста покинутого; 12) підтримка; 13) шантаж; 14) фальсифікація; 15) самопожертва; 16) трагічне непорозуміння; 17) хибне звинувачення; 18) явка з повинною; 19) прийняття чужої провини на себе; 20) викрадення; 21) визволення; 22) таємне благодіяння; 23) винагорода; 24) відплата. Відповідно, у рекомбінації цих ходів-функцій за Н. Зоркою утворюються найтиповіші сюжетні моделі:

1. Найпростіша схема «одноходової» драми – сюжет спокуси та її варіант – сюжет домагання – це еталон, основний тип.
2. Схема з двома, трьома й більше сюжетними ходами по горизонталі.
3. Схема з двома героями, долі яких розвиваються паралельно.
4. Деякі види ускладнених систем, де комбінуються мотиви: а) викрадення – визволення; б) привнесені мотиви детективу – загадка – розгадка.
5. Ускладнені схеми з героями двох поколінь. ⁵

Відповідно, зваба слугує при цьому основним сюжетним тригером, що веде до «зламу долі» позитивних героїв, які схилили зі шляху. «Поява спокусника слугує однією з основних, постійних функцій ранньої кінематографічної драми, можливо, навіть першою, центральною [...] Спокусник – це не характеристика, не якість, не властивість персонажа. Це його функція у внутрішній побудові драми: поява *спокусника* чи *спокуса*». ⁶

У ситуації з декадентською кінодрамою від її витоків має місце не *зваба як процес*, а *спокуса як певна континуальність*, що не має початку, у якій тривають, можливо, навіть розвиваються стосунки героїв. Спокусник – фактор зовнішній, спокуса – передбачена апріорно.

Ще одна важлива риса, яка стосується персонажної структури декадентської кінодрами: на відміну від стандартної схеми ранньої кінодрами, описаної вище, коли герой або героїня обирає між двома, віддаючи перевагу спокусникові, відкидаючи персонажа свого соціального рівня (цю схему добре ілюструють «Міражі» П. Чардиніна, 1917 р.), у декадентській кінодрамі героїня *par excellence* виявляється не кутом, а центром любовного трикутника, де чоловічі ролі чітко розписані по символічних

¹ Игорь Смирнов, *Видеоряд: Историческая семантика кино* (Санкт-Петербург: Петрополис, 2009), 72.

² Там само, 88.

³ Там само, 72.

⁴ Юрий Тинянов, *Кино, в Поэтика. История литературы. Кино* (Москва: Искусство, 1977), 320.

⁵ Нея Зоркая, *На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.* (Москва: Наука, 1976), 196–97.

⁶ Там само, 198.

іпостасях. Цей триангулярний феміноцентричний патерн ми можемо визначити як «**модель Гавриїліади**», посилаючись на твір А. Пушкіна та його інтерпретацію В. Брюсовим у культурі декадансу («Досталась я в один и тот же день лукавому, архангелу и Богу»). Головна героїня, заміжня бездітна жінка близько тридцяти років, як правило, має **шлюбного чоловіка** – це зазвичай найменш значна фігура в сюжеті, часто гротескова, другий персонаж – **інфернальний спокусник** – є незмінним (з ним пов'язані й такі сюжетні ходи, як «домагання», «шантаж», «хибне звинувачення»), третій – об'єкт чистої любові, що може мати дві субіпостасі: це або невинний обманутий хлопчик, або «сильний чоловік», наділений у житті даром і метою, недосяжний об'єкт дистанційованого обоження.

Декадентська кінодрама переважно запозичує цю модель із театральної драматургії, тим більше, що в її основу часто лягають ті драматичні твори, які повторюють цю сюжетну схему й персонажну структуру: «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Катерина Іванівна» Л. Андрєєва, «Брехня» або «Гріх» В. Винниченка; її ж успішно експлуатує, скажімо, В. Брюсов у белетристиці, екранізованій вже у другий, пострадянський період декадентського кінематографа; у ранньому кіно вона була найяскравіше відбита у романній пенталогії «Ключі щастя» А. Вербицької, екранізованій двічі – Я. Протазановим у 1913 р. (ця постановка частково відбувалася в Києві) та Б. Светловим у 1916 р.

В українському кінематографі зазначена модель найяскравіше відображена в екранізаціях творів В. Винниченка. Єдина збережена з до-революційних стрічок – «Брехня» одеського режисера В. Висковського (1918 р.) відтворює зазначену триангулярну іпостасність побудовою екранних мізансцен за допомогою різних конфігурацій трикутника, центрованого на головній героїні Наталі Павлівні (російська актриса Марія Горичева); антропологічний рівень є витриманим завдяки інтенційному контрасту акторських фактур; сюжет спокуси у стилістично дотриманому ритмі розвиває видатний вірменський актор Амо Бек (Амбарцум Бек-Назарян) у ролі Івана Стратоновича, винуватця самогубства Наталі.

У «постперебудовній» хвилі екранізацій драматургії В. Винниченка, де серед екранізаторів лідерську позицію витримував Олег Бійма, найкраще відображена у його роботі «Гріх»

(також за однойменною п'єсою) 1991 р. Тут «усередині трикутника» створено зазначені паузи-лакуни, неможливі у дозвуківому кінематографі, заповнені імпресіоністичним звуковим рядом композитора В. Гронського; тактильний рівень пов'язаний передусім з «ефектом танення» березневого снігу; наскрізна полііпостасність спокусника – жандарма Сталинського (Богдан Ступка), явленого у вимірах онейричному, політичному, приватно-чуттєвому, що змушує його переважати кількісно та якісно чоловіка героїні (Віталій Полусмак) та героя-революціонера (Борис Невзоров) у фільмічному просторі.

Важливо зазначити, що принцип сюжетної транзитивності, обов'язковий для ранньої кінодрами (спокуси й спокусник як фактор переходу від одного сюжетного елементу до іншого), конфліктує з *принципом інтранзитивності* як основним принципом декадентської культурної реальності, що його описав І. Смірнов. Отже, дія механізму спокуси цій інтранзитивності підпорядкована, й фігура спокусника виступає константою кінодрами, а не її сюжетним тригером: жандарм Сталинський (так само, як, приміром, асессор Брак у «Гедді Габлер») не оволодіває героїнею, а створює перманентну павутиноподібну ауру спокуси й шантажу (і його функція в декадентському кінотворі – це і створення аури). Або він, навпаки, може бути вже коханцем головної героїні, від чого дія механізму перманентної спокуси аж ніяк не припиняється – як, наприклад, у численних екранізаціях повісті В. Брюсова «Останні сторінки зі щоденника жінки» або в екранізації роману В. Винниченка «Нотатки кирпатого Мефістофеля» (режисер Юрій Ляшенко, 1993 р.).

Отже, слід зазначити у специфіці сюжетотворення декадентської кінодрами певну порогову дифузність, зміщення, що також суперечить чіткій ланцюговій причинно-наслідковій побудові, характерній, наприклад, для жанрового кіно, резонує з такою характеристикою, як *розтікання, розсинхронізація, плінність фільмічної реальності*.

Висновки

Культурологічна модель декадентського кінотвору *moderne* є складним інтерпретаційним конструктом, що має низку рівнів та інших інтерпретаційних одиниць; цей конструкт впливає

з загального конструкту декадентського твору й зазнає специфікації щодо поліхудожнього виду мистецтва, яким є кіно. Невідповідність сти-

льовому критерію на кожному з визначених нами рівнів виводить твір за рамки декадентського кінематографа модерн.

Бібліографія

- Арнхейм, Рудольф. *Кино как искусство*. Москва: Прогресс, 1974.
- Бачелис, Татьяна. *Заметки о символизме*. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1998.
- Зоркая, Нейя. *На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.* Москва: Наука, 1976.
- Калугина, Ольга. «Стиль как культуроспецифичный код». В *Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Сборн.*, отв. ред. и сост. И. Светлов, 102–110. Москва: Изд-во «Спутник+», 2008.
- Кирилова, Ольга. «Культурологічна модель декадентського твору». *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури* 179 (2016): 28–31.
- Кириченко, Евгения. *Русская архитектура 1830–1910-х годов*. Москва: Искусство, 1982.
- Смирнов, Игорь. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2009.
- Тынянов, Юрий. «Кино». В *Поэтика. История литературы. Кино*, авт. Юрий Тынянов, 319–48. Москва: Наука, 1977.
- Massobrio, Giovanna, and Paolo Portoghesi. *La donna liberty*. Bari, 1983.

О. Kyrylova

CINEMA PHILOSOPHY, MODELING METHOD, AND THE PROBLEMS OF DECADENT CINEMATIC WORK OF ART

The article produces interpretation of cinema through the re-construction of a multi-level pattern of the 'decadent' film. This pattern descends from the author's reconstruction of the similar pattern of a work of art in general, which includes a number of levels (anthropological, narrative, and world-view levels) and codes (thanathological/code of death, feminological, code of overman / of degeneration, code of insanity).

The cinematic work of art includes in its pattern a number of specific levels: morphological, stylistic, intertextual, rhythmical, audial, tactile, montage, as well as specifically cinematic and narrative levels. Morphological level in the 'decadent' film is regarded as a basic one as it constitutes both plastic structure of the filmic reality and chronotopical shape subjected to the fluent and open composition, shaped as the 'coup de fouet' visual line. Stylistic level is regarded as its sub-level oriented towards art nouveau aesthetic principles. The rhythmical level is also directly related to the morphological as that fluent and hectic first of all as a camera movement. The audial one is determined by the general rhythm of the complex soundtrack, including music. The rhythmical level is also related to the rhythm of montage, which is highly symbolized in the decadent cinema. The tactile level includes the complex extra-screen sensuality since the decadent cinema from E. Bauer (1913) regards the touch as a screen symbol. The intertextual level constitutes both the complex intertextuality of art nouveau visual and symbolist literary texts and the specific cinematographic intertextuality.

Keywords: decadent cinematic work of art, moderne, decadence, film reality, Gesamtkunstwerk (synthesis of arts).

Матеріал надійшов 23.04.2018