

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ВТІЛЕННЯ ТВОРЧИХ ФАНТАЗІЙ У КІНО Ф. ФЕЛЛІНІ ТА
Ю. ІЛЛЕНКА»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напрямку підготовки
034 Культурологія

В'южаніна Тетяна Володимирівна

Керівник Брюховецька Л. І.
Старший викладач

Рецензент Марченко С. М.
Кандидат мистецтвознавства

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

ЗМІСТ

Вступ.....	2
Розділ I. Екранне «уявне»: втілення фантазій у кінематографічному просторі.....	7
I.1. Психоаналітичний аспект кіно: оніричний досвід.....	8
I.2. Творча природа кіно.....	13
А) Художній образ.....	16
Б) Автор.....	18
Розділ II. Творчість Федеріко Фелліні. На межі реальності та фантазії.....	23
II.1. «Фільм для мене – частина мого життя».....	24
А) «Солодке життя».....	28
Б) «8 ½».....	29
В) «Джульєтта і духи».....	31
2. Розділ III. Кіносвіт Юрія Іллєнка.....	36
III.1. «Криниця для спраглих».....	39
III.2. «Вечір на Івана Купала».....	42
III.3. «Молитва за гетьмана Мазепу».....	45
Висновки.....	51
Список використаних джерел та літератури.....	54
Фільмографія.....	60

ВСТУП

Кінематографу вдається висловити найглибші і найважливіші проблеми однієї особистості та людського життя в загальному – проблеми самотності, пошуку сенсу буття, досвіду, соціального конфлікту, адже він постає засобом безпосередньої візуальної комунікації із глядачем через властиву йому мову. А занурення у сконструйований кінематографічним середовищем світ рухомих зображень, відкриває доступ до реальності іншого виду.

Завдяки органічному поєднанню виразних засобів внутрішньо кадрового простору, ракурсу камери, оптичних ефектів, тощо, кіно постає простором рефлексії режисера над актуальними проблемами. Кінематограф є матерією, інструментом в руках автора, що має змогу занурити глядача у свій суб'єктивований світ, сповнений роздумами, мріями, гіркотою, фантазією. Творчість неодмінно втілює в собі кристалізацію внутрішнього світу автора, його переживань, представлених у художньому образі. Культурологічний аналіз кінематографічного твору як одного з рівнів існування художнього образу, і в той же час як процесу, дозволяє зробити спробу дослідити сам механізм втілення художнього образу в кінематографі.

Дана робота продовжує нашу попередню дослідницьку працю «Психологізм через сновидіння у кінофільмах І. Бергмана, Ю. Ілленка та А. Тарковського», що зосереджувалась на аналізі сновидіння як вираження внутрішнього світу героїв зазначених кінострічок. Цього разу ракурс дослідження зміщений із персонажів, головних героїв кінострічок, на творця – режисера, його власних фантазій, які реалізовані за допомогою мови кінематографу. Зокрема, виокремлені та проаналізовані деякі кінострічки Фелліні та Ілленка із урахуванням їх релевантності для контексту нашої роботи. Таким чином, кваліфікаційна робота присвячена дослідженню філософських основ творчості Федеріко Фелліні та Юрія Ілленка, виявленню смислової домінанти їх світопереживання і світобачення, втілених у кінематографі, пошук зв'язку філософських поглядів із художньою творчістю.

Актуальність. Мистецтво кіно, з усім його процесом творення, ставало об'єктом дослідження та вивчення багатьох науковців, проте до сьогодні залишається предметом зацікавлення з боку плеяди дослідників, адже воно неоднозначне. Природа творчості, зокрема кінематографу, залишається незбагненою, бо важко піддається адекватному аналізу. Проте інтерес до вивчення кіно мотивує ще глибше та ширше розкривати в науковому сенсі цю галузь мистецтва.

Кіномистецтво – це один з видів художнього вираження, і в більшості випадків воно створює певну форму комунікації, яка в свою чергу через діалог із реципієнтом доносить певне мисленеве формулювання, певний авторський меседж. Таким чином, кіно постає з одного боку і дискурсом, і вводить у дискурси. Авторське кіно, представниками якого є і Федеріко Фелліні і Юрій Іллєнко, звертається до актуалізації низки дискурсів та питань, а також розкриває лінію відображення суб'єктивності в художній культурі – розуміння реальності як реальності власного буття і художньої творчості як засобу фіксації неповторного світосприйняття суб'єкта.

Художні рішення та новаторські кінематографічні прийоми, які втілювали творчі фантазії та задум режисерів, містять багато з тенденцій розвитку культури другої половини ХХ століття. Визначення генезису цих інтенцій значимо і актуально для аналізу реального стану мистецтва і перспектив його еволюції.

Також, актуальність теми визначається особливим значенням кінематографа як найбільш сформованого елемента екранної культури, де сучасна ситуація характеризується виразною потребою в осмисленні специфіки кінематографа, його місця в культурі та перспективи майбутнього розвитку. Особливого значення набувають сучасні теоретичні підходи, які дають підставу подивитися на кінематографічний досвід і його філософські інтерпретації ширше, як на практику значиму не тільки для самосвідомості кінематографа, а й для філософсько-культурологічної думки в цілому.

Ступінь наукової розробки. Наша робота умовно поділена на два блоки: перший – теоретично підходить до обґрунтування творчої природи кінематографу в психоаналітичному модусі, де розкрито питання оніричного характеру кіно. В такому контексті, ми розглядаємо явище кіно як сновидійний досвід, за рахунок того, що кіно-зображення є сконструйованим буттям, суб'єктивно зміненою реальністю. Теоретики кіно та критики зверталися до психоаналітичних ідей для аналізу кіно, тому що, вбачали у ньому фундаментальну спорідненість між візуальними властивостями фільму з ірраціональним, несвідомим, що психоаналіз прагне пояснити. Питання, пов'язані із вивченням феномену сновидінь та теорії аналогії сновидіння та кіно, висвітлювалися у великому потоці різноманітної літератури для цілого ряду гуманітарних наук, що має різнорівневий теоретико-методологічний характер. Таким чином, наша робота звертається до досліджень К. Юнга, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ю. Лотмана та З. Кракауера, які розглядали проблематику природи кіно, його семіотики. Психоаналітичний контекст сновидіння в кінематографі був досліджений такими науковцями як Ж. Мітрі, К. Метц, Ж.-Л. Бодрі, М. Жуве, на роботи яких ми посилаємося в нашому дослідженні. Доробок представників апаратної теорії кіно базується на аналізі певних технічних властивостей апарата, що перетворюють дійсність через використання апаратури для художнього уявлення реальності і впливають на створення «враження» реальності іншого типу, та на дослідженні трансформації апперцепційних механізмів. Тут запропонована нова метафора екрана – дзеркала Ж. Лакана та К. Метца, або теорія кіно як симулякр унікального виду – світу сновидіння та галюцинації Ж. Гоудала, Р. Ебервейна, Х. Маверхофера.

Другий блок пов'язаний із дослідження кінематографу двох режисерів Ф. Фелліні та Ю. Ілленка, тому джерелами, із якими наша праця перебуває в інтелектуально-ментальному діалозі, виступають наукові публікації Т. Бачеліс, Г. Богемського, Б. Мерліно (як аналіз творчості та особистості Ф. Фелліні), та науковий доробок Л. Брюховецької (відповідно, кіноробіт Ю.

Ілленка). Окрім зазначених досліджень кінематографу режисерів, ми спиралися на свідчення тих, хто працював поруч з майстрами, літературні твори режисерів, їх власні судження, відображені у численних інтерв'ю, автобіографічні нотатки, статті.

У цьому плані особливу значимість представляють публікації самих режисерів: написана Фелліні в співавторстві з Т. Гуерра, і опублікована одночасно в Італії і ФРН в 1981 році книга «Робити фільм», так само «Мій трюк – режисура», спільно із Ш. Чэндлером, або «Фелліні о Фелліні» із інтерв'ю, дане режисером кінокритикам; вагомим працею Юрія Ілленка стала «Парадигма кіно» 1999 року, котра проливає світло на фантазійну природу кіно, художнього образу, задуму, тощо. Не залишились поза увагою «Спогади майстра». Наукова література, джерела та коментарі, автобіографічні замітки, даючи широкий погляд на досліджуваний матеріал, стали якісним базисом власного аналізу творчості зазначених кінорежисерів.

Об'єкт і предмет. Об'єктом дослідження виступають творчі фантазії, що виражені мовою кіно. Дослідження передбачає спробу проаналізувати творчу природу кінематографу, природу візуального художнього образу та місце автора у творчості/її умовну автономність. Предметом дослідження є прикладний аналіз творчих фантазій у кіно Ф. Фелліні та Ю. Ілленка, а саме своєрідного трактування філософсько-світоглядної бази кінематографу режисерів, що реалізовані мовою кіно. При цьому, не передбачається порівняння між творчістю одного майстра авторського кіно з іншим, натомість вони мають певну незалежність.

Мета і завдання. Мета нашої роботи: розглянути психоаналітичний аспект кінематографу за допомогою компіляції наукових джерел, виявити та проаналізувати фантазії у творчості Ф. Фелліні та Ю. Ілленка за допомогою синтезу наукової розвідки та власного осмислення. Необхідним є детальний розбір виокремлених кінострічок, що відповідають контексту роботи («Солодке життя» [4*], «8½» [5*], «Джульєтта і духи» [6*] Федеріко Фелліні та «Криниця для спраглих» [11*], «Вечір на Івана Купала» [12*], «Молитва за

гетьмана Мазепу» [18*] Юрія Ілленка) у культурологічному та кінознавчому модусі. Поставлена мета передбачала вирішення наступних завдань: проаналізувати смислову домінанту творчості обох режисерів; дослідити своєрідність та специфіку художнього образу у стрічках як відображенні філософських роздумів та рефлексії авторів; простежити наявність риси автобіографічності в кіно; визначити в чому полягає своєрідність інтерпретації авторами світопереживання; виявити риси суб'єктивності зображеного кінематографічного світу; віднайти авторські новаторські прийоми та зображальні рішення.

Метод. Підхід до дослідження передбачає звернення до теоретичного матеріалу та виконання практичної частини роботи. Теоретичне обґрунтування виявляється в компіляції, порівнянні та аналізі наукових джерел дослідників. Ця складова являє собою базу, фундамент роботи. Практична частина включає власне ознайомлення з творчістю Федеріко Фелліні та Юрія Ілленка, детальний культурологічний аналіз кінофільмів у гаслі запропонованої теми.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури та фільмографії.

РОЗДІЛ I. ЕКРАННЕ «УЯВНЕ»: ВТІЛЕННЯ ФАНТАЗІЙ В КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРИ

Відхід від фотографічного зображення до кінематографу, що вимагає експлуатацію унікальних і специфічних можливостей нових медіа, розвинуло усвідомлення дивовижної значущості кіно як самостійного виду мистецтва. Кінематограф, що народився в атмосфері філософського, технічного, художнього і наукового піднесення, став тим мистецтвом, яке виразило свідомість людини ХХ століття — часу прискорених життєвих ритмів і колосального науково-технічного поступу. Жан-Луї Бодрі вбачав у кіно «досконалий технологічний симулякр» психічного апарата, відтворення якого людина несвідомо прагнула, але досягла лише завдяки кінематографу [14, с. 28].

Французький кінознавець Жан Мітрі наводить думку, що кіно може поєднатися з іншими зображеннями найрізноманітнішим способом, де виникає не тільки специфічний мистецький порядок тієї організації, а й новий, реальний з психологічної точки зору світ. Зображення в кінострічках звертається до того, що не присутнє, через присутність. Крім того, явище кіно певним чином розуміється як оніричний досвід, за рахунок того, що кінозображення є сконструйованим буттям, двійником дійсності, її «аналогом», суб'єктивно зміненою реальністю. «Кіно дає ілюзію реального життя на екрані. <...> З'явившись вперше в історії людства, рухоме зображення дало вражаючий ефект присутності. <...> У цьому сенсі найвищим ідеалом кінематографа є максимальне наближення до сновидіння», — пише Л. Брюховецька в праці «Кіномистецтво», стверджуючи, що «чимало дослідників писали про універсальний психологічний характер кінообразу, його здатність проникати в глибини людської психіки» [10, с. 16-17]. Адже, в кінообразі ми бачимо модель сновидінь, мову підсвідомого, через те, що кіно впливає не лише мистецькими засобами, а й в силу фізіологічних особливостей сприймання. І саме через це, кіно здатне локалізувати і виразити приховану

діалектику нашого психічного життя, поєднати інтелектуальне, дискурсивне начало з ірраціональною стихією почуттів [58]. Відчуття реальності, відчуття подібності з життям, без яких немає мистецтва кіно, опосередковано численними зв'язками з художнім і культурним досвідом колективу [28, с. 8-19].

Кіно вбачалось інструментом інтерпретації дійсності, вираженням ставлення до світу, ідей автора. Зігфрід Кракауер висуває на перший план зовсім інші якості, названі ним «природними схильностями» кінематографа. Ці схильності – прагнення до зображення випадкового, відображення непередбаченого, незавершеного, прагнення до «неінсценованої реальності», до зображення життя в його безперервності і «природній невизначеності» [26].

В теорії сьогодні велика увага приділяється саме тим особливостям кінематографа, які не можуть бути зведені до мистецтва представлення, мистецтва міметичного. Така імпліцитна антиміметичність кінематографу робить примарну реальність більш істотною, ніж реальність, що оточує нас. Але це не просто перевертання опозиції реального і ілюзорного. Це те, що дозволяє нам сьогодні говорити про «примарність» кінообразу як способу відмовитися від звичних уявлень про реальність, перестати бути її вічним заручником, порушити ієрархію ідеологічних образів, ввести демократизм на рівні сприйняття. Кінематограф був одним з перших інструментів, який ввів цю відмінність між зображенням і тим, що неможливо зобразити (незбагнений раціонально колективний афект), адже логіка кіно ґрунтується на перцепції, де афективність і мислення невіддільні одне від одного і складають нерозривну єдність кінематографічного образу.

I.1. Психоаналітичний аспект кіно: оніричний досвід

Теоретики кіно, критики і коментатори були залучені до психоаналітичних ідей для пояснення кінематографа, тому що кінематограф, на думку Річарда Аллена, демонструє фундаментальну спорідненість з

іраціональним, що психоаналіз прагне пояснити. Ця спорідненість між кінематографом і іраціональністю пропонується двома різними аспектами кіно: характерними візуальними властивостями середовища, характером і якістю масових культурних наративів.

Перший підкреслює спорідненість фільму із іраціональною думкою і сновидінням. Другий досліджує специфічність кінематографічного сприйняття; він підкреслює, що і як кіно дозволяє нам бачити, і як це впливає на наше само-усвідомлення. Друга спорідненість має свої корені в меті масової культури, а саме мобілізації всього населення в споживанні задоволення, аргументуючи це тим, що кінематограф інтегрує найпримітивніші, а тому найменш диференційовані, універсальні бажання глядача, пропонуючи історії повсякденного життя, що набувають міфічних масштабів і висуваючи людську істоту як трансцендентну [52, с. 124].

Деякі дослідники підкреслюють якісні наслідки перегляду кінофільмів і припускають, яким чином інтенсифікація в кіно породжує та нав'язує «порочні» насолоди, де візуальні фікції масової культури функціонують як продукування бажань або колективних фантазій, і використовують метод аналізу сновидінь Фрейда для інтерпретації їхнього сенсу. Згідно їхньої думки, кінематограф стимулює або викликає архаїчну регресію, відступ суб'єкта в граничний недиференційований стан, та мобілізує цілий ряд хибних задовольень як вплив архаїчного бажання на те, як і що ми бачимо.

Представники апаратної теорії використовують психоаналіз, щоб висвітлити своєрідний спосіб, яким кіно трансформує зір: об'єктив камери майже з самого початку його створення ототожнювався з людським оком, розглядався як свого роду «внутрішнє око» і наділявся психічними властивостями. «Враження реальності», на думку представників апаратної теорії (Жан Мітрі, Андре Базен, Юрій Лотман, Семен Гінзбург та інші), базується на цілком певних технічних властивостях апарата і на особливості будови людського ока, – інерції зору, завдяки якій показ окремих статичних зображень послідовних фаз руху зі швидкістю 24 (для звукового) і 16 (для

німого) кадрів на секунду сприймається як неперервне рухоме зображення, що стало достатньою умовою для створення враження реальності, оскільки це враження ґрунтується на специфічних кодах правдоподібності, реалістичності [15, с. 86-87].

У науковій роботі «Психоаналіз та кіно. Дискурс уявного» Чарльз Алтман наголосив на твердженні, що «у фото-ґрі наша уява проектується на екран», про що один із перших оголосив Хуго Мюнстерберг у 1916 році; (Роберт Ебервейн один із представників даної гіпотези – кіно як оніризм, у праці «Кіно та екран сновидіння: сон і забування», що була опублікована 1984 року) [56]. До 1949 року Хуго Маверхофер говорив про «кінематографічну ситуацію», яка має схожі риси із ситуацією сновидіння і містить певну сукупність загальних ознак таких як пасивний стан глядача, його комфорт, його анонімність, його сприйнятливність, що все разом викликає відхід від реальності. При чому Хуго Маверхофер розділяв, як у сні ми самі виробляємо свої фантазії, то в кіно вони представлені нам в готовому вигляді, що і постало важливою відмінністю, яка розділяє два види діяльності [53].

Саме в цьому контексті, доречним буде згадати спроби французьких дослідників та теоретиків кіно запропонувати нову метафору екрану, де метафора виступає дзеркалом, і яка б враховувала сам процес позначення. Тут кіно реконструює умови «стадії дзеркала» Ж. Лакана, а саме зниження рухової активності та переваги візуальних відчуттів, що таким чином встановлює уявний зв'язок між глядачем фільму і світом, який він бачить дзеркальним відображенням на екрані. Значення слова «дзеркало» в даному дискурсі необхідно розуміти в тому модусі, як воно використовується Ж. Лаканом. Поняття «стадія дзеркала» належить до «перехідної» ситуації, в якій індивід плутає уявне з реальним, що являє собою «дзеркальний» досвід. В свою чергу Крістіан Метц показує, як кінематограф, у порівнянні з театром, має уявне позначення, наводячи приклад із об'єктом у театрі та у кіно, де він делегує свій образ і представляє своє дзеркальне зображення. У цьому розширеному розумінні дзеркальна метафора здається цілком придатною, особливо якщо

вона може допомогти повернути ті аспекти досвіду фільму, які залишаються недоступними [53, с. 522-523].

Низка дослідників у своїх наукових працях спиралася на психоаналітичну теорію кіно, порівнюючи, або зовсім зводячи феномен кіно до сновидіння, сну. Ще в 1926 році Жан Гоудал у есе «Сюрреалізм та кіно» стверджував, що кіно набуває досвіду на кордоні свідомого і невідомого, охарактеризувавши його як свідому галюцинацію. На думку автора, кінотеатр – це симулякр унікального виду, де кіно має спорідненість зі світом сновидінь через відсутність тривимірності, звуку та кольору [52, ст. 128].

Сюрреалістична рефлексія висвітлювала вплив кіно на свідомість та сприйняття глядача, висуваючи ідею того, що камера, витіснивши тіло як локус сприйняття, трансформує сприйняття в транс або сновидіння. Подальша теоретична розробка аналогії між візуальними властивостями кіно і несвідомих психічних станів у працях Жана-Луї Бодрі та Крістіана Метца продовжує розділятися між теоріями, які зосереджуються на взаємозв'язку між фільмом і фантазією або сновидіннями, і теоріями, які зосереджені на збільшенні сприйняття та його наслідки для само-розуміння людини.

Для Бодрі найважливішою аналогією є стан регресії, загальний для фільму та фантазування. Враховуючи темряву театру, відносну пасивність глядача, його примусову нерухомість, а також гіпнотичний ефект гри світла і тіней, фільм обов'язково викликає «штучний регресивний стан» [37, с. 69]. Вторинні процеси і принцип дійсності відійшли на другий план на користь первинних процесів і принципу задоволення: «Кіно, як сновидіння, таким чином, відповідає формі тимчасової регресії» [54, с. 70-71]. Сприймаючи екранне зображення, глядач в певній мірі ідентифікує його з реальним життям, що значно активізує проєкції-ідентифікації глядача, інтегруючи його в потік екранних образів. Але при цьому глядач, сприймаючи кінематограф, не має ніякої можливості брати участь у ньому. В результаті відсутність практичної партиципації сублимується в інтенсивну афективну партиципацію, тому стан регресії пояснюється позбавленням реальної участі глядача.

Метц схильний приписувати кінематографу тенденцію до індукції регресії до іншого джерела («Le film de fiction e son spectateur: Etude metapsychologique»). На відміну від загального перегляду фільму як ситуації темряви, зниження рухової активності та анонімність, що є природним для Бодрі, Метц спирається на схильність фільму до формування вигадок, фантазій. Незалежно від того, наскільки фільм, якому притаманний аспект сновидіння, зобов'язаний обставинам його проєкції та перегляду, він підсилює їх, організовуючи образи фільму у вигадки. У своїй теоретичній діалектиці Метц досягає досить вражаючого висновку.

Французький фізіолог Мішель Марсель Жуве простежує співвідношення сновидінь і кіно в своїй книзі «Парадокс сну: історія сновидінь». Як і в кіно, сни містять «оповідання», що йде від несвідомого. Але сни відчуються спонтанно, зазначає Жуве, тоді як у фільмах свідомо використовуються теми, ідеї і персонажі, щоб спровокувати асоціації і викликати певні почуття. Символи, люди і теми часто з'являються уві сні, щоб передати глядачеві якесь повідомлення. У розділі «Спогади про мрії» Жуве розглядав сни як механізм передачі повідомлень [57, с. 227].

Світ сновидінь відображає наші переживання, бажання, страхи, тощо. Мистецтво кінематографу відображає світ людини з його думками, мріями та уявленнями не в меншій мірі, ніж його власні сни та фантазії. В. Мазін у «Сновидіння кіно і психоаналізу» цитує слова італійського кінорежисера П'єра-Паоло Пазоліні: «Кіно народжується із снів». Як вже було з'ясовано, «кінематограф виникає як новий тип оніричної реальності» (реальності як сновидіння) [29, с. 9].

Там же автор згадує рядки із книги Хуго Мюнстерберга «Фільм: психологічне дослідження», одного із перших теоретичних досліджень кінематографа. Мазін виділяє те, що «кіно розповідає нам історію людини, виходячи за рамки зовнішньої реальності, долаючи простір, час і причинність», де події виступають як суб'єктивні, індивідуальні переживання та фантазії [29, с. 11]. Він стверджує, що кіно розсіює міф про універсальний,

сталий, незмінний абсолют відкидаючи позицію єдиної точки зору, натомість даючи можливість здобувати рух, множинність істини. На таке перспективне бачення покликаний кінематограф, аби фіксувати, слідкувати за реальністю, світом людини, що живе в своїх мріях, жаданнях, фантазіях, страхах, ілюзіях та уявленнях.

Несвідоме стало об'єктом не лише психоаналітичного інтересу, кінематографісти намагаються безпосередньо представити його у кіно. Потаємні кутки душі стали об'єктом дослідження та режисери намагаються розкрити, експлікувати (можливо, несвідомо) його засобами кіно. Сновидіння у кінематографі використовуються через наявність платформи розповіді, як оповідного пристрою з їх символічним характером, які впливають на розгортання сюжету і сенс кінокартини. Світ кіно-експресіонізму розщеплений, розірваний, спотворений, але при цьому завжди цілісний. Лише завдяки анаморфозу можна побачити душевний простір людини, режисера. Фільми здатні досягти цього різкого контрасту між свідомим світом і світом фантазії, спотворюючи звук, змінюючи колір або іншими загальними методами, які конструюють і визначають «несвідому» дійсність.

I.2. Творча природа кіно

Спрямованість до граничних сенсів властива мистецтву кіно, що так само як і філософія тяжіє до прихованої сфери буття. Кіно спрямовано в світ вищих і незримих причин, фокусує на реальності, що веде за межі звичного світу, щоб зобразити «незображуване», уявити «непредставиме», виробляючи нові кінематографічні світи, де режисер вільний торкнутися куточків власного несвідомого. Характер і конфігурація кінематографічного простору являє собою складну багатоскладову реальність. Фільм містить в собі структурні рівні, співвідносні не тільки з фізичним видимим світом, але і світом метафізичним, невидимим. Режисер-художник виробляє особливі мовні стратегії, що дозволяють виявити присутність і вплив реальності фантазії.

Творча природа кіно ґрунтується на особливому, специфічному характері взаємин між трьома вимірами: Уявне – Символічне – Реальне [36]. Специфіка монтажу дозволяє переміщати кадр із «реального» простору в символічний вимір. Тобто зображення об'єкта або явища може носити у фільмі як абсолютно конкретний, реалістичний, так і символічний характер в залежності від того, як побудована монтажна фраза [34, с. 20].

Фільм – це втілення на екрані уяви автора, екранне «уявне». У більш вузькому сенсі екранне «уявне» трактується як антитеза «реальному» і може включати в себе різні художні трактування оніричного простору і простору фантазійного. Створення свого індивідуального, глибоко суб'єктивованого, умовного і активно персоналізованого світу – суть кінематографічної реальності. Проте поетика творчості кіно, що суб'єктивно відтворює картину світу, натомість глибше проникає в його об'єктивну даність. «Наші фантазії – ось наше справжнє життя, – говорив з цього приводу Федеріко Фелліні. – Мої ж фантазії і нав'язливі ідеї – не тільки моя реальність, але і матеріал, з якого зроблені мої фільми» [42, с. 154].

У документальному фільмі режисерки Софі Файнс «Кіногід збоченця», що являє собою психоаналітичний підхід до дослідження кіно, Славой Жижек стверджує, що кіно дозволяє нам побачити щось більш реальне, ніж сама реальність [19*] – і, на думку С. Ніконової, це «більш реальне» можна звести до сакральних практик давнини – міфу як безпосереднього вторгнення фантастичного, чия реальна присутність справляє на реципієнта захоплюючий і трансформуючий ефект. У такому випадку, якщо на тлі цього простору (екрану), з глибин цієї «ночі світу», піднімаються, приховуючи її, не уявні образи «реальності», а явища чистої фантазії, ми знову стираємо кордон між простором тілесної присутності глядача і фантастичним дійством на екрані. Цей фантастичний простір створює власну реальність, що нагадує реальність міфу. «Міф не потребує інтерпретації, оскільки він є, але він потребує того,

щоб навчитися жити в його реальності, не будучи нею знищеним, травмованим, перетвореним в ніщо» [33, с. 97].

Це призводить до розуміння кіно теоретиками та режисерами, зокрема Полом Шредером, як інструменту передачі трансцендентального. При чому кінематограф в даному випадку не завжди апелює до релігійної тематики або біблійних сюжетів, тобто не є «релігійним фільмом». Він не призначений для вираження виключно релігійного досвіду і не ставить перед собою завдання «зображувати релігійні сюжети з метою викликати відповідні почуття» [59, с. 162-164]. Крім того, трансцендентальне у кіно не має нічого спільного з численними постмодерністськими фільмами, автори яких буквально змагаються в способах віртуозного демонстрування віртуальних світів на екрані, вражаючи своєю вигадливістю та використовуючи весь арсенал сучасних технологій, спецефектів, віртуальної реальності (на що покликаються більшість фільмів останніх десятиліть), адже в такому випадку глядачу пропонується ілюзія духовної проблематики, порожня претензія на духовність, псевдодуховний сурогат. Проте мистецьке кіно, навпаки, дуже часто апелює до повсякденної реальності або навіть, як про це пише Шредер, – до банальної повсякденності, при чому саме із принципової незведеності до реальності виявляється трансцендентальне: під час розгортання сюжету глядач відчуває, що за подіями, які відбуваються з героями в нашому світі, проглядається інший світ, якась вища реальність, яка не тільки впливає, але і визначає події цього світу.

П. Шредер формулював своє завдання в такий спосіб: «У моїх фільмах я хотів би передати глядачам відчуття людської душі в присутності чогось вищого, що можна позначити словом Бог» [59, с. 82]. Ця постійна апеляція авторів кіно до якогось Вищого початку дає підставу стверджувати, що як би не називалося це «щось Вище», воно трансцендентує іманентний досвід і може бути названо Трансцендентним, і мовою кіно намагається підвести до переживання нового досвіду.

А) Художній образ

Творчий задум, з якого народжується процес творення фільму, відбувається за порогом свідомості, а його наслідки, його результативна форма – проривом підсвідомого у свідомість, «момент, коли свідомість ніби запрошує фантазію для пошуку уявних форм, у яких можливо було б відбити, адекватно втілити осяяння». «Змістом його є переживання самої ідеї, праобразу, концепції» [24, с. 35-36]. Адже на переконання Юрія Іллєнка, свідомість не розуміє творчості і ніколи не зможе її пояснити в категоріях свідомості, приходячи до висновку, що взагалі будь-яка творчість, зокрема кінематограф – це паралельна свідомості форма буття [24, с. 85]. «До того ж свідомість взагалі не має уяви. Уява – це властивість самого “Я” поза свідомістю, це його засіб самопізнання. Уява – інструмент інтуїції. Свідомість і уява – антагоністи. Уява заперечує свідомість. <...> Усвідомлення уяви – основна діяльність кінорежисера» [24, с. 120-121].

Визнавши неспроможність свідомості зрозуміти позасвідоме й тим паче розтлумачити його суть, залишається єдина можливість – виразити художній образ через його самого, який міститься за обрієм свідомості, в трансценденті, в підсвідомості. Тому потреба в художньому образі виступає засобом пізнання, як у місткому відбитку трансцендентального (позадосвідного) змісту в свідомості [24, с. 71-87].

Художній образ в цілому являє собою виражену єдність людини і світу, заявлений як особистісна позиція художника. Художній образ синтетичний. Проблема реального і ідеального (фізичного і психічного, видимого і уявного) в художньому образі – це завжди взаємозв'язок зображуваного і зображення (об'єкта і його проекції, «образу і подоби»). У кінематографі цей аспект має першорядне значення, оскільки об'єкт зображення відображений на плівку як фотографічна реальність. Художній образ завжди багатший за свій предметний прототип, в його природі закладена творча уява, тобто певний психічний процес. Іншими словами, основу кінообразу складають дві рівнозначні змістотворні тенденції: відтворення видимої реальності буття і

творча динаміка продуктивної уяви. Художня реальність – це просторово-часовий континуум, в сфері якого розгорнута смислова структура образу.

У праці «Парадигма кіно» Ю. Ілленко будує власне розуміння художнього образу в кіно: «Образ над усяке зображальне втілення. «Образ» не має зримого змісту. Образ – це трансцендентна цілісність ідеї, схоплена в матеріалі мистецтва. Тому й стійка, живуча помилка свідомості, яка образ як категорію буття відносить щоразу виключно до зображення, до картинки (явленого як реальність чи побаченого внутрішнім зором). Наблизитись до розуміння образу з можливим через парадокс: головне в картині – незримо. Образ в кіно – поза зображенням і звучанням. Образ у мистецтві (в кіно також) – у вічності. Образ можна лише осягнути» [24, с. 81-82].

Також Олег Аронсон вбачає обмеженість традиції, яка розглядає та подає кінематографічний образ як спосіб виключно зображення чогось, таким чином матеріалізуючи його [3]. Саме тому О. Аронсон неодноразово посилається на дельозівське бачення кіно: не як «живого» зображення, а як особливий тип образів – «образу-руху», що розташовані в просторі між зображеннями, фіксуються природним людським сприйняттям і перебувають за рамками даного типу сприйняття. Адже у випадку уявлення про кіно як рухоме зображення неявно передбачає, що реальність має знаходити свій дублікат, свою копію, сприйняття якої влаштовано за законами природного сприйняття. Тому для Ж. Дельоза реальність, «повернута» кінематографом, диктує інший тип сприйняття, інший досвід, який стає надбанням кожного, – досвід віртуалізації. Саме завдяки кінематографу «віртуальне» виявляється не протиставленим «реальному», але стає його складовою частиною [20, с. 15].

Художня реальність (внутрішня структура художнього твору), що виникає в процесі створення фільму – це особливий вид (рівень) чуттєвого буття, смисловим центром якої є художній образ. Специфіка того чи іншого виду мистецтва багато в чому визначається саме характером притаманної йому образної реальності. Особливість кіно в тому, що це єдине мистецтво, поряд з фотографією, що зберігає свій сирий матеріал в більш-менш незайманому

вигляді. Тяга до збереження зовнішньої подібності та одночасно перевтілення об'єкта становить вихідну дихотомію мистецтва кіно. Тож, художній образ має багаторазову структуру відображень як своєрідну «систему дзеркал» підсвідомості, де зовнішні об'єкти перебувають в щільній єдності з внутрішніми переживаннями, думками, асоціаціями суб'єкта. Тут образи реального світу проходять додаткове «переломлення». Створити образ багатовимірного часу в єдиному часовому вимірі – і є феноменологічним завданням існування мистецтва взагалі, кіно зокрема.

Підсумовуючи, кінематограф створює простір, де розчиняється філософія, де проектується на поверхню невиразні образи з несвідомого, ще не закріплені в зображенні, які захоплюють, зачаровують, повертають реципієнту реальність, але не реальність «як таку», а реальність бажань, тих сил, що вступають у відносини один з одним і породжують владу як абсолютне бажання. Але саме тому, що матерія кіно є простором відносин сили перцепції (інтенсивностей), афектів і бажань, незначних настільки (які не мають цінності), що вони не можуть бути пізнані суб'єктом у сприйнятті як такі, а, навпаки, у своїй взаємодії формують самого цього суб'єкта за певними правилами, – саме тому кіно є не просто «повернення реальності», не просто її точне відтворення, але таке повернення, коли повертається тільки приватне, тільки відібране бажанням [20, с. 15].

Б) Автор

Проте де народжується образ, хто є деміургом творчості в кіно залишається також трансцендентальною проблемою. Погляди дослідників щодо авторства у творі різняться, натомість доповнюють розуміння феномену творчості, так як пошук загальних, імперативних законів художньої діяльності, пошук найпростішого неподільного елемента структури («атому») кінообразу видаються помилковим шляхом для дослідження, бо аналіз кінематографічного твору не зводиться до поняття «базової одиниці», субстанції та першооснови кінообразу, кіномистецтва.

Саме поняття «автор фільму» не може бути зведене до однієї особи, як не можна звести сам спосіб побудови образу до зв'язку одного порядку. Звичайно, творчий внесок у створення фільму різними його учасниками далеко не однаковий, і головна, вирішальна роль режисера і в теорії, і на практиці визнана майже беззаперечно. Однак, в деякому сенсі, в побудові образу кінематографічних творів лежить рівнодіюча сила творчих зусиль режисера, сценариста, оператора, художника, композитора і провідних акторів фільму. До прикладу, за процес художньої фіксації зображення, розгорнутого в просторі і часі, відповідає насамперед оператор. Він за допомогою своїх професійних інструментів і специфічних засобів передає не тільки те, що буде показано на екрані, але і образне бачення режисера, доповнюючи його власним суб'єктивно-художнім поглядом. Вища ступінь усвідомленості художньої форми народжує стиль, і якщо режисер бачить весь задум як єдине стильове ціле, то оператор цілком і повністю підпорядковує свої зусилля обраному стильовому і естетичному рішенню візуального ряду кінематографічного твору. Тому, щоб уникнути редукції розуміння проблематики постаті творця, достатнім буде позначити роль творця як збірне поняття, що позначається автором.

Психоаналіз цікавився проблематичністю співвідношення художника і його мистецтва, творчою особистістю. У праці Юнга і Ноймана «Психоаналіз і мистецтво» в розділі «Художник» стверджується думка про те, що твір існує окремо від автора, будучи одночасно кристалізацією індивідуального несвідомого досвіду автора як художника (маючи його «ДНК»): «Не відіграє ролі, чи знає художник, що його твір сам народжується, росте і зріє всередині нього, чи він переконаний, що є його винахідником. Фактично твір виростає з автора як дитя з матері. <...>...творча робота бере початок в несвідомих глибинах. Коли тільки творчі сили стають домінуючими, життям тут же починає правити не свідомо воля, а несвідоме. У такий спосіб, художній твір відповідає психічним потребам суспільства, в якому живе автор, і, внаслідок

цього, означає більше, ніж його особиста доля, незалежно від того, усвідомлює він це, чи ні» [50, с. 51- 52].

Твір як готовий продукт творчості живе абсолютно відокремлено від творця, тим не менш «без творця твір не існує, творець відбитий у творі, він просякає твір і невід'ємний від твору» – це синкретичність і нероздільність ідеї та автора, адже творчий акт виступає процесом самореалізації, самовтілення художника (бо творить із себе і через себе) [24, с. 124]. В кінцевому рахунку, автор вже не може впливати на інтерпретацію твору, будучи виключно інструментом для власної роботи: він уже зробив все від нього залежне, надавши твору форму, і повинен залишити право інтерпретувати його іншим і в інший час.

Тож, думка Олега Аронсона щодо кінематографічного образу також не може залишатися поза увагою. Він вважає образ у творі продуктом не стільки режисерів та операторів, скільки глядацьких поглядів та їх рефлексії. Філософ наводить приклад з іконою: «вона починає володіти своєю магічною дією завдяки молитві, а не зображенню. Саме зображення на іконі не має значення, важливо моління. Кінематограф – це свого роду ікона секуляризованому світу, що переносить спільність, співучасть, колективне бажання в будь-яке зображення» [3].

З іншого боку, твір мистецтва впливає на суб'єкта та формує його сприйняття, занурює в стан «*participation mystique*» – таємницю творчості. Суб'єкт сприйняття, здатний виробляти образи, тепер трансформується у суб'єкт, відкритий впливу образів настільки, що вони перестають вимагати відтворення, залишаючись одиничними, повторюючись випадково, створюючи сенс-подію в акті випадкового повторення. Звідси, кіно постає такою системою, яка не просто вимагає іншого типу сприйняття, але змінює сам характер досвіду. На цьому акцентував увагу ще на початку становлення кінематографу як самостійного виду мистецтва, Вальтер Беньямін, стверджуючи, що кінематограф, будучи предметом одночасного колективного сприйняття, формує власного суб'єкта сприйняття, і цим суб'єктом є вже не

«я» (психологізований суб'єкт), а маса – як суб'єкт сприйняття, не зведена до розуміння суб'єктивності: «в кіно реакція окремої людини – в сумі таких одиничних реакцій становить масову реакцію публіки – з самого початку виявляється обумовленою безпосередньо майбутнім переростанням в масову реакцію. А прояв цієї реакції виявляється одночасно її самоконтролем» [8]. Кіно відповідає глибинній зміні апперцепційних механізмів; воно перетворює дійсність через використання апаратури для художнього уявлення реальності.

Підсумовуючи вище зазначене, кінематограф, будучи, з одного боку, найбільш видовищним і масовим видом мистецтва, з іншого – тим видом художньої творчості, який зачіпає свідомість глядача на рівні глибинних психологічних структур, здатний виявляти найважливіші аспекти реальності, відображати і конкретно чуттєву, і внутрішню, духовну сторону буття. Кіно здатне не тільки акумулювати в собі нові цінності і мотиваційні основи суспільного розвитку, але й в масовому масштабі формувати основи нового мислення, нового бачення дійсності. У своїй багатозначності, фільм, як твір синтетичного характеру, органічно (а іноді і не органічно) поєднує всі види мистецтв, народжуючи унікальну єдність, яка визначає собою специфіку кіно.

Специфічний синтетичний характер творчого процесу в кінематографі дозволяє виділити і специфічний його суб'єкт, дослідження якого призводить до парадоксального на перший погляд твердження про те, що поняття суб'єктивності в кінематографі передбачає множинність. Однак множинність ця носить досить своєрідний характер. Вона не існує в чистому вигляді, а як би «знімається» творчою індивідуальністю режисера і в такому «знятому» вигляді входить в поняття «суб'єктивність». У зв'язку з цим під суб'єктом кінотворчості слід все ж розуміти творчу індивідуальність режисера, який інтегрує в своїй діяльності результати інших видів художньої творчості, що входять в якості складових елементів в процес створення кінематографічних творів.

У фокусі основного інтересу автора перебуває саме художній (візуальний) образ, тобто рухоме зображення, укладене в рамку кадру. Тому ідейно-художня цілісність фільму нерозривно пов'язана з правильним розумінням специфіки кінематографічного образу, природи його синтезу, його виразно-узагальнюючих можливостей. Образ в кіномистецтві – складна й суперечлива єдність, в якій діють і стикаються різнорідні виражальні «Начала». Саме тому єдність ця завжди мінлива: вона володіє своєю граматиною, синтаксисом, лексикою, що визначають специфічну мову кіно. Нерозривний зв'язок ідейності, художності, задуму і втілення становлять саму основу проблем поетики і стилістики кіномистецтва (специфіки його змісту і форми, природи і засобів кінематографічного вираження).

Кінематографічний образ покликаний передавати укладений в зображенні фрагмент реальності в його художній реконструкції, і він відсилає глядача до творчої волі автора твору, що інтерпретує цю реальність у своїй свідомості за допомогою послідовного сполучення творчого завдання з доступними художньо-виразними засобами екрану. Саме точка сполучення фрагменту реальності з поставленим творчим завданням дозволяє автору-творцю матеріалізувати свій задум в конкретній екранній формі.

РОЗДІЛ II. ТВОРЧИСТЬ ФЕДЕРІКО ФЕЛЛІНІ. НА МЕЖІ РЕАЛЬНОСТІ ТА ФАНТАЗІЇ

Федеріко Фелліні являє собою явище настільки значиме, що незалежно від того, як ставляться до нього ті чи інші глядачі та критики, його вплив простежується в безлічі творів сучасного кіномистецтва. Талант, яким він був щедро наділений, робить кожну його картину, сценарій змістовними і по-своєму цікавими, залишаючись відкритими до нових інтерпретацій.

Його вплив на світове кіномистецтво було і залишається надзвичайним, бо кінематограф Фелліні – глибоко національне явище. Федеріко Фелліні називають істинно італійським, народним художником. Він безсумнівно пов'язаний зі своїм народом нерозривними узами: в мистецтві режисера висловлюється доля народу, хоча він ніколи не робить це прямим і відкритим шляхом. Знайомство з роботами режисера потребує певного ментального зусилля, щоб крізь складність, болісність його роздумів, образів, сцен, побачити всю міру цього співчуття народу, тривоги і занепокоєння навколишнім світом, і життям сучасної Італії. У творчості Фелліні простежується його намір висловитися про сучасний йому світ, про те, що оточує автора щодня, щогодини. Його шлях – пізнання людини, досягнення потаємних, прихованих причин, рушійних пристрастями і вчинками людей.

І тим не менше, фільми режисера – не реконструкція, не пряме, міметичне відтворення сучасного йому світу в його відчутних, видимих, матеріально правдивих реаліях, навпаки він створює абсолютно свій індивідуальний, глибоко суб'єктивований, умовний і завжди активно персоналізований світ. На переконання А. Тарковського, у Фелліні свій шлях в кінематограф, і це шлях поета: «Федеріко Фелліні насамперед – поет. Він створює свій власний поетичний світ, щоб висловити через нього з повнотою, що здається йому сьогодні таким як двадцять років тому, недосяжним, від початку бажаним, але неможливим, своє ставлення до оточуючої дійсності...» [38]. У такому твердженні складно сумніватися, адже вся спадщина кінематографічної

творчості італійського режисера апелює до людини і життя – його розуміння, близькість народу, вражає силою несамовитої, самовідданої любові до простої, «маленької», пересічної людини сучасної Італії. Поєднання в його картинах чарівного, зримого, чуттєвого образу світу простої людини з поетично тонким, складним відчуттям реальності – це те, що робить Фелліні унікальним, єдиним і неповторним художником серед всіх інших режисерів.

Кіно Фелліні розвивало лінію максимально адекватного відображення суб'єктивності: розуміння реальності як реальності власного буття і художньої творчості як засобу фіксації неповторного світосприйняття суб'єкта. І домінанта особистого виступає в творчості Фелліні як прояв універсальних законів буття в індивідуальному потоці існування. У мистецтві Фелліні придбав автономність, розвинувши виразний автентичний художній почерк – авторський стиль. А. Базен каже, що Фелліні створив неореалістичну революцію в кінодраматургії, «ввівши сценарій без драматургічного зв'язку епізодів, заснований лише на феноменологічному описі персонажів» [4, с. 106]. Фелліні одним із перших в італійському кіно, хто замість прямої дії, вважав кращою атмосферу дії, стан душі героїв як рушійні фактори розвитку сюжету.

II.1. «Фільм для мене – частина мого життя»

Творчість Фелліні залишається ґрунтом для сперечань багатьох критиків, спраглих з'ясувати, чи висловлювався своїми творами режисер про самого себе, чи все від початку і до кінця лише вигадка. Але складність дослідження полягає в тому, що сфера творчості носить неекспліцитний, розмитий характер та відрізняється багатозначністю. Також, у фільмах Фелліні значною мірою переважають підсвідоме, стихійно і суб'єктивно привнесене, що за Роланом Бартом названо «третім сенсом» і пов'язано з підсвідомими, внутрішніми імпульсами. «Третій сенс» не завжди досягається логічно самим творцем, але цілком очевидно присутній в його мистецтві [5, с.176-177]. Ми, аналізуючи зміст творчості режисера, маємо намір виділити домінанту символічного рівня

сенсу: смислове включення в особливу систему зміщень і перенесень значень, яке переважає в мистецтві Фелліні, властиве даному режисерові. Тому поставити крапку в цьому питанні не вдасться, так само, як і неможливо пізнати творчу природу кінематографа: обидва апріорі незбагненні. Єдине, в чому немає сумнівів, це те, що в кіно Фелліні відтворив і висловив свій всесвіт: блискучий, вишуканий, витончений і людський, простий і сумний – такий, яким відчував його в глибині душі. І як стверджував це сам Фелліні, він нероздільний з тим що творить, зі своєю роботою, будучи повністю відданим в руки творчості, від початку і до кінця це є він сам: «Будь-який фільм для мене – шматок мого життя, я не роблю різниці між життям і роботою; робота – це форма, спосіб життя» [40].

Автор статті «Концептуалізація інтелектуального кіномистецтва у творчості Ф. Фелліні, І. Бергмана і А. Тарковського» Д. Фірсов, цитуючи працю з дослідження творчості Фелліні К. Долгова, характеризує «метафеноменологію» режисера як «глибоке саморозкриття» (персонажів, речей, художника), що на їх погляд виражається «розгортанням накопиченого протягом багатьох років життєвого досвіду» режисера [44, с. 187]. Фелліні залишається істинним героєм кожного свого нового творіння. І при всій видимій абстрактності дії, як би незалежності цієї дії від позиції автора, голос автора, його совість, його пристрасть керують всім процесом, оцінкою духовних злетів і падінь. Це здатність Фелліні до самоодкровення, яка часом переходить у несамовиту сповідь.

Своєрідність і переконливість цього глибокого саморозкриття акцентують символи автобіографії, «доведеної до крайніх меж відвертості і запропонованої в якості першого доказу віри в окрему людську особистість» [27, с. 55]. «Створюючи фільми, я прагну лише слідувати своїй природній схильності, тобто розповідати засобами кіно усілякі історії, співзвучні моєму способу думок, історії, які я люблю придумувати, закручуючи в один заплутаний клубок і правду, і фантазію, і бажання вразити, сповідатися, самовиправдатися, і відверту спрагу подобатися, привертати увагу, бути

пророком, свідком, клоуном ... смішити і хвилювати », – висловлювався сам Фелліні [40].

Ще з дитячих років Фелліні був фантазером і мрійником [9, с. 19-20]. Режисер був переконаний, що кожен живе у власному вигаданому світі, але більшість людей цього не усвідомлюють: «Ніхто не знає справжнього світу. Кожен називає істиною свої особисті фантазії. Я відрізняюся тим, що знаю: я живу в світі сновидінь» [42, с. 3]. Фелліні неодноразово заявляв під час інтерв'ю, що розповідаючи історії зі свого життя, спогади з дитинства, він нерідко вдавався у відверті вигадки, напівправду або правду, прикрашену і трансформовану в світлі його фантазії [30], стверджуючи, що в його фільмах-спогадах спогади від початку і до кінця вигадані: «Головне в моїх картинах зовсім не спогади. Стверджувати, ніби мої фільми автобіографічні, – значить мимохідь все перекреслити, обмежитися занадто поверхневими оцінками. Адже я майже все собі вигадав – і дитинство, і риси характеру, і ностальгію, і сновидіння, і спогади, – вигадав, щоб було про що розповідати. ... від автобіографії в моїх картинах немає нічого. Одне я знаю: мене тягне розповідати. Розповідати – ось, на мою думку, єдина гра, в яку варто грати» [40].

Режисер з трепетом ставився до власних фантазій і відтворював їх у пластичні, об'ємні, художні форми кінематографа, намагаючись зберегти їх чарівність, бо вважав, що успіх всього фільму, його життєздатність, самобутність, поетичність залежить саме від того, чи збережеться в отриманому зображенні якомога більше невисловленого, прозорого, розмитого, невизначеного. «Адже головна чарівність фантазій – якраз в їх невизначеності. Надати їм визначеність – значить неминуче позбавити їх принади сновидіння, покрову таємничості» [40].

Дистанціюючись від інтерпретацій і коментарів, Фелліні, за його власним, твердженням, висловлює себе в своїх фільмах, і як тільки фільм знятий, його робота закінчена. «Його творчість породжена його життям, але і його життя наново народжується з його творчості», – пише Б. Ронді [35, с. 146].

Фелліні, як це характерно для європейських інтелектуалів, перетворює творчий процес в розгорнуте автобіографічне оповідання. В одному із інтерв'ю дружина і акторка багатьох кінофільмів Фелліні висловились щодо автобіографічності режисера в кіно: «Всі персонажі, яких я грала – не Джульєтта Мазіна, а здебільшого сам Федеріко. Кабірія – це Федеріко. І «Дорогу» не збагнути, якщо не здогадатись, що Джельсоміна, Дзампано і Матті – одна і та сама людина. Звичайно, місцями можна знайти щось від мене і від інших, але по суті, всі персонажі Федеріко – це його автопортрети» [41]. Окрім нав'язання аллюзійної автобіографічності в кінематографічній творчості, Фелліні закарбовує етапи свого дорослішання та спогади юності у «Клоунах» [8*], «Амаркорді» [10*], «Римі» [9*].

Унікаючи тенденційності і узагальнень, Ф. Фелліні художніми прийомами окреслює контур власного автентичного світу, простору рефлексії. У такому руслі розкриває своє значення висловлення режисера про те, що в його розумінні він завжди робить один і той самий фільм, і не в змозі відрізнити один свій фільм від іншого. Використовуючи однаковий матеріал (художній образ), відмінність лише в змінюваному з плином життєвого досвіду ракурсі зору [40]. Розгорнута ауторефлексія Ф. Фелліні позбавлена, за його словами, моралістичних намірів і критичних намірів, але насичена самоіронією і чітко транслює прагнення піти від поверхневих і штучних рішень [39, с. 68].

Фелліні можна розглядати як художника, який через здатність поглибленого проникнення у внутрішній світ людини зміг впритул підійти до неповторної можливості «зупинки» буття і фіксації невловимого потоку людської свідомості. Саме Фелліні був тим режисером, хто широко ввів у кіномову свій автентичний метод фіксації суб'єктивної реальності, засіб саморозкриття буття – потік свідомості, і завдяки йому режисер відкриває двері в глибини своєї фантазії, несвідомого, історії свого життя – того, що зробило його тим, ким він став.

А) «Солодке життя»

Складно організованій потік образів, повний сарказму та іронії з'явилися в «Солодкому житті» (1960) [4*], яка знаменувала собою появу абсолютно нових засобів кінематографічної виразності в творчості Фелліні і кінематографу в цілому. З перших кадрів відчутний новий естетичний принцип кінооповіді: сміливе домагання кінематографічної зображальності на епічність речі, її мальовничу самоцінність. Широкий екран, як одне з технічних і естетичних відкриттів Фелліні в «Солодкому житті», надав нового значення великому плану на широкому екрані. Фелліні хотів домогтися враження щоденного життя, документальності певного стилю буття [2, с. 163], аргументованої і незаперечної, соціальної, викривальної. І разом з тим хроніка життя народжена авторською лірикою, фантазією: введені гіпербола, іронія й особливий музичний ритм. Широта екранного полотна дала Фелліні можливість створювати надзвичайні композиції кадру [6, с. 204], і всі ці сили були реалізовані задля мети показати грандіозну катастрофу сучасної буржуазної цивілізації.

Оператор Отелло Мартеллі розповідав, що вимога Фелліні до зйомок полягала в тому, щоб фільмували об'єктивом для портретної зйомки, призначеної для крупних планів. І саме крупні плани на такому широкому полотні створили інтимність в «Солодкому житті», – інтимність ця перевершила всі межі художньої відвертості і пафосу. При чому відчуття фону не втрачено, навпаки і за рамкою кадру у Фелліні відчувається життєвий простір. За допомогою специфічної оптики кадр наповнений конкретними образами, завдяки чому емоційне і смислове значення переходить до рівня символічного [6, с. 202-203].

У композиції фільму журналіст Марчелло, чий образ складається з суцільних стереотипів про «золоту молодь», якого зіграв один з найулюбленіших акторів Фелліні, його товариш Марчелло Мастоїані – сторонній, «зайвий», і разом з тим він – центральна фігура. Особливість картини полягає в тому, що вона не має єдиного сюжету, вона роздроблена як

мозаїка, яка складається з різних епізодів, що включає в себе кілька стилів постановки і зйомки [55, с. 73]. Тому кінооповідь немов будується не навколо головного героя, а за допомогою різних сцен життя різних верств суспільства (респектабельних і заможних людей). Герой Мастрояні виступає в ролі гіда по світському життю, по «світу еліти» [1]. Складається враження, що Фелліні потрібен збірний образ, герой без конкретної особистості, тому що поява тих чи інших персонажів у фільмі в певний час грає важливу роль у формуванні ідеї фільму, більш важливу ніж персонаж Марчелло, який пов'язує окремі епізоди в цілісну картину. Фокус не на долі окремої людини, не на внутрішньому світі особистості, а на певному соціальному шарі, суспільство – ось багатоліка головна дійова особа [6, с.200].

І ця дійова особа пересичена порожнечою від надлишку, – основне протиріччя, і пластична формула, яку винайшов Фелліні, поєднуючи натуральність з прихованою деформацією [6, с. 212]: кадр завжди рухливий, на тлі природно проноситься потік бурхливого життя, але форма фільму виліплена, створена, вона виявляється штучно спустошеною і беззмістовною. Мовою екранної виразності Фелліні має намір передати напруженість, роз'єднаність, томління штучного життя, симптоматичну для нього безперервну відсутність вдоволення.

Аналізуючи «Солодке життя», Т. Бачеліс звертається до прямої мови режисера, який озвучував намір створити історію, що виражала б протиріччя, втому, неприродність певного способу життя, повного хаосу, використовуючи хаотичну форму кінофільму [6, с.197].

Б) «8 ½»

Шукаючи результативне формулювання, Т. Бачеліс визначає «Солодке життя» як фільм про трагедію несвідомості, а «8½» [5*] як трагедію свідомості. Марчелло з «Солодкого життя» шукав відповіді на екзистенційні питання в оточуючих, а Гвідо з «8½» звертає погляд всередину себе і пригадує дитинство. У «Солодкому житті» все було «закрито», об'єктивовано. Гвідо

відкривається нам зсередини. У фільмі «8½» художник силою ліричної волі відкриває нам перш за все себе і тільки через себе, крізь себе дозволяє нам дивитися на світ» [6, с. 282]. В «8½» принцип сповіді знаходить свою завершену форму.

Потік свідомості – це основа на якій стоїть визнаний багатьма кінознавцями та критиками як вершина творчості Фелліні фільм «8½», знятий 1963 року. Позбавлений лінійного сюжету, фільм побудований на візуалізації суб'єктивних думок і образів, спогадів дитинства головного героя – режисера Гвідо Ансельмі, переплітаючись з подіями із реального життя. Художньо-монтажні експерименти Фелліні в «8½» постали методом екранного суміщення «реальних» подій з елементами внутрішнього світу людини, які до Фелліні демонструвалися при використанні здебільшого стилістичних ефектів, підкреслюючи контраст реального-ірреального: напливи, зйомки із створюваними світлофільтрами ефектами туману, спотворені пропорції та інші. У Фелліні ж ці два світи не виділені ані драматургічно, ані за допомогою будь-яких умовних екранних прийомів. Гранично «екзистенційна» форма картини, виражена в безсюжетності, нечіткості, авторській позиції, «розмитості» фабули занурює в кіносвіт Фелліні, демонструючи той глибокий філософський контекст, який наповнює його творчість.

Своїм фільмом, режисер розповідає про життя людської істоти в багатьох вимірах, у всій її складності, у всій її сукупності – всесвіту, який являє собою людина; історію про людину в різних планах: його фізичного життя, почуттів, мрій, спогадів, уяви, передчуттів, і ця розповідь хаотична і суперечлива [39, с. 186-187].

Представлене у вигляді низки химерних образів, кінематографічне творіння Фелліні візуалізує діалог з власним «я» – споглядання внутрішнього світу Гвідо, який втілює в собі самого Фелліні, його тип художньої свідомості [55, с. 93-94].

Фелліні зумів висловити проблему творчості, душевного стану художника і взагалі творчої людської особистості, адже всі події у фільмі

пропущені через особистість самого режисера, висловлюють його власну душевну смуту: історія Гвідо, що перебуває в стані важкої душевної творчої кризи, – його розгубленість і метання в пошуках власної теми, його безпорадність, втома від життя. Але всі ці кризи і метання, стверджував А. Тарковський, що здаються приватними, необов'язковими, не тільки не звужують рамок і значення фільму, а навпаки, нескінченно підвищують його загальну значимість, адже в цьому Фелліні гранично щирий і беззбройний перед зовнішнім світом у своїй сповідальності [38]. Альберто Моравія у «Він знаходить героя в самому собі» висловився: «Це настільки нещадно відвертий фільм, так як Фелліні не тільки продемонстрував в ньому, що здатний поставити тему втрати життєвих сил, але і дав прекрасний доказ того, що сам він ними володіє. <...> Коли реалісту вже нічого сказати, він може ще описати цей свій стан і пояснити його причини» [32, с. 207].

В інтерв'ю з Г. Богемским, Федеріко Фелліні заявляв, що «8½» більше, ніж щира сповідь кінорежисера, надмірно темпераментного, дещо дивакуватого, що знімає вантаж втоми від душевних мук. Навпаки, намагаючись з максимальною відвертістю розповісти про самого себе, Фелліні твердить, що тим самим відбувається допомога іншим людям в досягненні взаєморозуміння; аналізуючи особисті проблеми, можна вирішити проблеми колективного характеру [39, с.189]. Більше того, режисер вважав, що «8½» – «прояв віри в людину, в людську солідарність, свідоцтво впевненості в тому, що людина може, якщо захоче, перемогти душевну пригніченість, відчай, безмовність і навіть смерть» [39, с.190].

В) «Джув'єтта і духи»

Перший повнометражний кольоровий фільм Фелліні «Джув'єтта і духи» (1965) [6*] на думку багатьох критиків, став фільмом-адаптацією, де висловлені раніше думки, доводяться до загальнозрозумілої простоти, знову висловлюється тема внутрішнього звільнення людини. Жорж Садуль вважав

«Джульєтту і духи» тим же самим фільмом, що і «8½» тільки з точки зору жінки, її емансипації, історією, розказаною жінкою про жінку.

Цього разу Фелліні не вносить істотно нових виражальних засобів, проте полегшується і одночасно посилюється, загострюється форма вільного вираження на екрані внутрішнього світу людини, світу його уяви, спогадів, видінь, комплексів. Проте, саме колір став важливим елементом для створення і втілень його думок, виражених фантазіями. В одному з інтерв'ю з критиком і драматургом Тулліо Казічем, Фелліні стверджував, що саме колір виступав вимогою сюжету. Вважаючи колір в кінематографі інструментом своєрідним, що позбавляє руху апріорі рухливий кадр, він знайшов колір як рішення нової форми фантазії, що розкривається за допомогою кольорових образів. Фелліні відкрив для себе можливість використовувати деформуючу силу кольору як образотворчий, характеризуючий і драматичний засіб. Завдяки цьому, він вибудовував і доповнював концепцію фільму, посилював його ідейну складову. «Це оніричний фільм за самою своєю ідеєю і структурою, – пише Ф. Фелліні, – а колір є складовим елементом не тільки самої мови сновидіння, а й самої ідеї, і самого почуття, якими воно пройняте» [43, с. 241].

«Джульєтта і духи» – історія народження «привидів» у підсвідомості, історія духів, які знаходяться не поряд, а всередині нас самих; це подорож в глибини жіночої свідомості, де існують манії, комплекси, пригнічені бажання, нездійсненні ілюзії, що стала для режисера можливістю вперше настільки барвисто, пишно, чарівно висловити власні фантазії й екстравагантні бачення. Тому образи наповнюють всю кінострічку, і хоча демонстровані досить ясно, не позбавлені феллінівської символіки та стилістики. До того ж, фільм наповнений астрологією, спіритичними сеансами, візитом до магів (що почасти є автобіографічним).

Цікавим із дослідницької точки зору є ще й те, що Фелліні вміє розкрити психологію персонажа (але не тільки персонажа як окремої людини, що було з'ясовано раніше, а й психологію цілого суспільства) не тільки за допомогою його ж думок, а й експлікувати це ззовні. Фільм повний барокової пишності

представляє пишний, надмірний світ, напружену ексцентрику буржуазного життя, в якому живе головна героїня Джульєтта, жінка з інтелектуальної еліти, роль якої виконала Джульєтта Мазіна. Буржуазна суєта і безглузда химерність (що знову пролунає у «Сатириконі» [7*]) протиставляється душевній простоті героїні. Гама білого кольору в картині виступає символом природної чистоти внутрішнього світу Джульєтти, що контрастує поряд з яскравою поліфонічністю фарб буржуазності. Характерна декоративність, химерність і пишність стилю, що представляло кошмар дитинства Фелліні [6, с. 333], в «Джульєтті і духах» гіперболізовані, аби надати в результаті згущене, активне вираження авторської інтонація в цьому фільмі, який є не що інше, як вираз запеклої відрази до агресивної буржуазності. А фантазія, виражена кольором, бере гору над сюжетом, відтісняє його на задній план і домінує над усім.

Приходимо до висновку, що кожен твір Фелліні – частина єдиного цілого висловлювання, філософії режисера, його рефлексії. Втілюючи власні страхи, ремінісценції, сновидіння на екрані, Фелліні занурює у свій фантазійний світ. І ця фантазія існує не заради себе самої, але щоб висловити у суб'єктивному погляді автора те глибоко приховане в людині, суспільстві, житті загалом. У кожній своїй картині Фелліні повністю вільний від гри готовими поняттями, схематичного розташування матеріалу в рамках обраного сюжету, він відкидає апріорні висновки. Іронія до життя і вміння розгледіти боковим зором темні кути сучасного йому суспільства, виявляючи в ньому то зловісний бруд, то сліпуче чисте світло, заховані від байдужого, неуважного погляду. І не дивлячись на «вимирання» людського в людині, Фелліні підносить її, обожнює і цінує [17, с. 5-6].

Саме тема віри в людину проглядається в усій творчості Фелліні: герої його картин, навіть відразливі, страшні, принижені, освітлені і зігріті силою його людської любові. Показуючи потворність і неподобство життя, Фелліні не принижує людей холодним осміянням. Вдивляючись в їх жорстокість («Дорога» [2*], «Ночі Кабірії» [3*]), тупоумство, неробство («Мамині

синочки» [1*]), розбещеність («Солодке життя» [4*], «Сатирикон» [7*]) і навіть деколи досконалу спустошеність («8½» [5*]), він прагне виявити в них людське, той малий, іноді майже непомітний вогник розуму і душі, який міг би зблиснути, розгорітися багаттям, якби його не витоптувала лють життя. Його творчість сповнена глибокого життєствердного пафосу, заряду віри і надії в майбутнє та вселяє відчуття духовного простору і перспективи, взаємозв'язку глобального оптимізму з ідеями італійського «позитивного екзистенціалізму».

Життєствердний пафос, світло надії і відчуття внутрішнього прийняття життя, які характерні для режисера, завжди живуть з болісно-трагічним світовідчуттям, екзистенціальною кризою. Оптимізм режисера виростає на ґрунті гіркоти через швидкоплинність «неістинного» буття людини. Його творчість описує неусвідомленість існування, відсутність життєвої мети, роз'єднаність, але не знаходить шляхи виходу з морального глухого кута. Недарма він весь час викриває казковий «міф про...», показуючи чорнову, буденну сторону буття, і навіть художнього процесу.

Фелліні як представник «самозаглибленого» кінематографу (візуалізація суб'єктивної внутрішньої реальності в кінематографічному образі) приходять до невтішних висновків про безпритульність людини в світі «смертної хвороби», яку з народження «успадковує» кожен індивід. Режисер вважав, що відмова від стереотипів суспільної свідомості і укорінених ілюзій, незважаючи на «розмивання» звичної картини світу і відому дезорієнтацію, народжує почуття звільнення. Своєрідність підходу Фелліні до екзистенціальної проблематики, яка так чи інакше піднімалася в усій його творчості, якраз в тому, що, визнаючи трагічність, безглуздість і роз'єднаність людського існування та констатує ці обставини як даність, руйнуючи вкорінені міфи та ілюзії, творець робить єдино можливий висновок: людина повинна примиритися з неминучим, і знайти гармонію всередині власної душі, не намагаючись (точніше, не будучи здатним) змінити те, що складає причину його життєвої драми, не рефлексуючи з приводу суцього [18]. Романтично

піднесене, життєстверджуюче в світосприйнятті і фільмах Фелліні полягає не в «зануренні» у світ буденності, а скоріше в дистанціюванні від реальності з її трагізмом і ворожістю людині, протиставленні об'єктивного світу – світу внутрішньої гармонії, здатності домислювати і дофантазувати буття.

І тим не менше, не знаходячи шляхів подолання людської роз'єднаності, Фелліні підносить людську унікальність, неповторний емоційний досвід, яким володіє людина. Екзистенціальний підхід до буття, який виступає як основа творчого методу Фелліні, носить оптимістичний, необтяжливий характер, висловлюючи прагнення долати безвихідь, марність і перетворити негативну ситуацію в позитивну для індивіда. Розповідаючи про задум, ідеї «8 ½», Фелліні висловив думку, що він хотів розповісти історію людини, зацькованої та розтерзаної своїми комплексами, неврозом, переможену невір'ям в життя, готову здатися і звести рахунки з життям. Але в якій у момент відмови від життя, спрацьовує щось ірраціональне, і вся негативна сторона несподівано виявляє своє позитивне значення: вона сприймає саму себе, негативну і позитивну сторону життя, і в той самий момент, коли трапляється усвідомлення, що вони нерозривно між собою пов'язані, відбувається його оновлення, його друге народження [39, с. 186-187]. Зробивши своїм центральним об'єктом абстрактну, позачасову і «загальну» людину без соціальної конкретики, розглядає свободу як переживання гармонії внутрішнього світу, можливу за умови повернення зі стану відчуження до самого себе, проявивши назовні власну суб'єктивність, об'єктивувачи свою внутрішню реальність.

РОЗДІЛ III. КІНОСВІТ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

Творча особистість Ю. Ілленка, яка формувалася у специфічних та складних умовах, має надзвичайний вплив на український кінематограф, зумовивши специфічність національного контексту й традицій вітчизняних кінематографістів [47]. Юрій Ілленко як представник українського поетичного кіно, – прориву кінематографу України часів хрущовської «відлиги», розкрив свою реальність, пропущену через об'єктив камери, що відрізнялася від канонів радянського реалізму. Таку реальність, якою вона поставала, але мало хто наслідуювався про неї висловитися через диктатуру ззовні.

Поетичне кіно стало яскравим національним феноменом, що радикально змінило ситуацію, вивівши кіно із задушливої естетичної обмеженості на світові простори [11, с. 21]. Відмовившись від засилля сюжетного оповідання, поетичне кіно звернулося до краси зорового образу, його метафоричності, його «живописності». Творчість Юрія Ілленка стала особливою віхою в історії кінематографу, зберігши вірність мистецтву і самобутності, поєднавши документальність й образно-поетичне начало, епічний масштаб і візуальну вишуканість, філософську глибину і національно визначений світогляд [11, с. 23].

Вагому роль у формуванні творчо-мистецької особистості Ілленка відіграло те, що в його творчому світобаченні поєднався талант сценариста і художника, майстра операторської справи [49]. Це допомогло Ю. Ілленку як кінорежисеру й оператору, поєднати у поезії своїх фільмів пластику мистецтва і специфіку літератури.

Доробок режисера у розширенні можливостей кіномови, що поєднав реальність і вигадку, дійсність і уяву, фантазію. Його кіно пропонувало інший спосіб та інший масштаб зображення, пов'язуючи реалістичність та високу поезію. «Юрій Ілленко — митець, чия фантазія і творча енергія вириваються за межі тих об'єктів і структур, до яких він звертається — буде це екранізоване літературне джерело, чи народне мистецтво, засобами якого він мав творити

цей «фольклорний» фільм, він виривається за межі визначень, сам витворює власний художній світ, в якому пануватиме зображальна розкіш, навіть диктатура зображальності» [11, с. 24]. Найспецифічніша і найголовніша риса, що вирізняє творчість Ілленка як режисера-художника серед інших, – це зображальне вирішення у кінематографі, виражене кольором, пластичними формами та ритмікою кадрів.

Самозаглиблюючись своїми кінороботами, Ілленко поетично, метафорично-символічно виражав оточуючу його дійсність. Кожна картина тяжіє до українського народу, його проблем: в художніх образах говорить про те, що люди хотіли сказати, але не могли, бо заборонено. Сам режисер стверджував: «До кожного свого фільму я завжди ставився як до останнього, бо розумів, що його теж заборонять. І тому потрібно було в кожному фільмі, який я вже знімав, сказати все, що я хочу. <...> До кожного фільму я ставився, як до останнього слова перед стратою. Оце дали тобі можливість останній раз сказати, скажи все» [25]. І не дивно, що панівна верхівка ховала фільми на полицю, адже вони «розривали «соцреалізм» на дрібні шматочки – це реалізований протест, що автор закликає бути вільними, творити вільно» [11, с. 22]. Юрій Ілленко став тим єдиним режисером, хто мовою ігрового кіно розглядав Україну в історичній ретроспективі як колонію, а народ її як поневолений, який прагнули асимілювати, зробити з українців росіян, а непокірних оголошували ворогами і злочинцями. Звернення до кінематографічного образу, завуальовуючи в них гірку правду стало можливістю розібратися з сучасним, відхилити завісу перед реальністю, щоб говорити про реалії життя – нищення українського селянства, репресії творчої інтелігенції, тощо [11, с. 56]. І навіть коли Юрій Ілленко звертався до соціальних реалій чи зводив рахунки з минулим, вони поставали міфологізовано-образними.

Кінодослідниця Лариса Брюховецька зазначила, що творчість Ілленка – це «пошук втраченого міфу» [11, с. 22]. «У своїх фільмах, побудованих на матеріалі чи сучасності, як у «Криниці для спраглих» [11*] та «Лебедине

озеро. Зона» [17*], чи недалекої історії, як у «Білому птахові» [13*], чи історії іншої країни, як у «Всупереч усьому» [14*], чи на міфології, як у «Вечорі на Івана Купала» [12*] і «Лісовій пісні» [15*], чи історії віддаленої, як у «Легенді про княгиню Ольгу» [16*] та «Молитві за гетьмана Мазепу» [18*], – Ілленко відроджував міф України, зневажений колонізаторами і манкуртами» [11, с. 24]. Проте кінематографічна міфологічність не у вузькому значенні міфу, а й як оповідання історично-культурної реальності попередніх років, що об'єднує ілюзію та реальність. Міф України постав як живий організм зі своїми родовими особливостями, що зберігає пам'ять і традиції предків, якому притаманний свій власний індивідуальний культурний код – культурне несвідоме, що визначається набором образів, архетипів, які пов'язані з будь-яким поняттям у свідомості людини. Це те, що приховано від власного розуміння людини, але проявляється у вчинках.

Кінокартини Юрія Ілленка – це про українське, народне; історія про Україну, її злети і падіння, муки і радощі. Сповнений любов'ю до власного коріння, режисер оспівує, плекає, відроджує повагу до українського. Він продовжував інтенцію, розпочату Сергієм Параджановим у «Тінях забутих предків», актуалізовувати, вертати в культурний обіг народне мистецтво: фільми сповнені народними піснями, танцями, обрядами, народними святами, звичаями, прикрасами, одягом, сільськими хатами з інтер'єром. Перенесене на екран, воно здійснило революцію у свідомості глядача. Творчість Ілленка сприяла національному самоусвідомленню: заклала у фундамент нового кіно повагу до української культури, мови, літератури, національного традиційного мистецтва, що стало передумовою, наперекір пригніченню національного самоствердження з боку влади, до творення власного національного обличчя.

І на останок, кінематограф Ілленка – це простір для роздумів про вічне – про пошук духовних цінностей, пошук сенсу людського буття, пошук істини і загалом, просто про пошук як вищій сенс. Його фільми є зразками інтелектуального мистецтва, завдяки яким він виборює право вільно

рефлексувати на філософські, актуальні проблеми суспільства, ширше, людства.

III.1. «Криниця для спраглих»

Дебютна робота сценариста Івана Драча та Юрія Ілленка як режисера фільм-притча «Криниця для спраглих» [11*] 1966 року, постає як приклад метафоричної, алегоричної, символічної оповіді, у якій ідеться про глибинні, вагомні речі стосовно буття в цілому: вона торкається проблематики людської екзистенції, родинних цінностей, пошук місця людини у світі природи, їх взаємопов'язаності [16]. Уже в першому власному фільмі «Криниця для спраглих» виразно позначились особливості авторського бачення Ю. Ілленка, що виявилися, перш за все, в його вмінні поєднувати сучасну та історичну тематику. Картина була своєрідною програмною стрічкою, в ній майстер ніби визначав основне коло вічних проблем (про життя і смерть, правду і кривду, завершення і початок), до яких звертатиметься протягом майже тридцяти наступних років. Крім того, фільм виявився справжньою кінохрестоматією символів, алегорій, метафор. З одного твору в інший переходитимуть його сповнені асоціативного значення лелеки й тополі, віконця й вітряки, поля і коні. Режисер по-своєму трансформував і образ землі, й образ діда, і навіть ті самі знамениті довженківські яблука.

«Криниця для спраглих» є фактично трагедійним твором, що розповідає про руйнацію традиційної української цивілізації (про те що сини України розлітаються по чужих землях, там асимілюються, забувають мову, культуру, свою домівку та рідних, а країна стає спустошеною, вироджується та губить весь свій цвіт, втрачаючи дорогоцінних дітей, її істинних нащадків) [16]. Широка проблематика, яка наголошує про втрату родинних цінностей, плинність життя, марноту, самотність, байдужість до живого й вічного, сенс буття має своє місце у кінострічці завдяки філософським роздумам головного героя, які втілюються на екрані за допомогою снів, марень, які семіотично поєднані із реальністю впродовж усього фільму. Звідси, філософську думку

висвітлюють не стільки фабула стрічки, скільки роздуми головного героя Левка Сердюка, якого зіграв видатний український актор Дмитро Мілютенко: «не за допомогою фабули, а через призму притчі Юрій Ілленко подивився на сучасне українське село в «Криниці для спраглих». Це була спроба молодого режисера розібратися з сучасним, відхилити завісу перед реальністю, звертаючись до іносказання, завуальовуючи в образах гірку, непривабливу правду» [10, с. 362]. Саме використання такого візуального рішення дозволяє картині розкрити глядачеві основні проблеми, що їх так метафорично екранізує режисер.

Кінострічка побудована за ламаною сюжетною лінією: кадри кінострічки переходять від одної лінії сюжету до іншої, як візуалізація думок та марень Левка, які тісно переплітаються з реальністю і є навіть невідірваними від життя Сердюка. Проте думки і переживання Левка Сердюка – це внутрішній монолог, і ті візуалізовані моменти з життя, що не впорядковані та не мають логічного зв'язку, насправді зв'язані асоціативно як взаємодія свідомого і несвідомого.

Кінопритча складається з п'яти частин, кожна частина являє собою послідовність образів, що вибудовуються у загальну сюжетну лінію: старий Левко доживає останні роки життя на самоті в селі, що потопає у піску забуття. І він серед «пустелі» з усіх можливих сил єдиний піклується про криницю – джерело духовної наснаги. У фільмі, спогади Левка дають певну характеристику його туги, скорботи і певне розчарування у тому, що він лишився самісінький, кому не байдужа криниця, яка в задумі режисера означає збагачення духовними, не буденними, сакральними, гуманістичними цінностями, людяності, миру, моралі, що людина має віднайти та берегти в собі. Через влучні, промовисті образи режисер звертає увагу глядача на те, як далеко люди відійшли від духовного джерела у гонитві за споживацькими благами.

Фільм Ілленка є гарним і водночас драматичним образом втрати і спроби відбудувати моральний стрижень. Він практично позбавлений діалогів, проте

саме наявність символів, сновидінь, марень, та роздумів головного героя розкриває думку автора. Тут сполучилися «балади буднів» із спробою прогнозу майбутнього України (зневіри у світле майбутнє, що його обіцяє радянська політика), а ширше – усього людства. «У вишуканій авангардній формі чорно-білим, контрастним зображенням сигналізувалась тривога з приводу сучасної моралі, людського егоїзму, корозії безпам'ятства та байдужості до власного коріння» [10, с. 362].

Художнє рішення, активна зображальність, стилістична винахідливість фільму вразили авторською експериментальністю режисера та породжували смислову багатошаровість, семантичне багатство фільму. ««Криниця» була свідомо обмежена в засобах виразності, штучно загальмована, підкреслено аскетична» [46, с. 50]. Чорно-біле зображення, яке часом навіть соляризується чи переходить у негативне, підкреслює аскетичний графічний стиль, що в ньому зафільмовано «Криницю для спраглих». Робота в чорно-білому вимагала вдумливого підходу, тонкого нюансування і досягнення саме світловим вирішенням, контрастом білого і чорного необхідної атмосфери, особливо тоді, коли стирається грань між сном і дійсністю. Ілленко домагався тільки чорних і білих тонів, для цього роздобув плівку «Нікрон», яка давала таку можливість. Загальний емоційно-образний лад візуального ряду фільму, образна інтонація якраз і «досягаються напруженням чорно-білої гама – чітке, графічне зіставлення чорного і білого» [11, с. 64-65]. Село Трушківці на Черкащині, де фільмували, – протилежний образ уяві про зелень, родючі українські ґрунти – також підкреслило стилістику усієї картини, аби надати фільмові філософського звучання.

Звукова палітра стрічки також є особливою, оригінальною. З неї максимально усунено діалоги, а музична складова є мінімалістичною, переважно тужать народні пісні. Тут гуляють шуми: вітер, скрип криниці, брязкіт відра, шерхіт листя, що повсякчас відтіняється тишею [16]. У фільмі ««відточено» кожен кадр, ретельно опрацьовано звукоряд, аби з усього цього глядач міг зробити свої власні висновки та узагальнення» [10, с. 362].

Фільм подає історію самотності, що має універсальне значення – суспільні умови за радянських часів розорили українське село, життя в ньому стало підневільним, тоді як життя в місті давало більше можливостей для самореалізації. Левко – жертва суспільного устрою, що не давав жодних привілеїв для літніх селян, та селян загалом, що молоді люди буди змушені мігрувати в урбанізований світ для кращого майбутнього. Юрій Ілленко сам висловлювався, що «Криниця для спраглих» «то ексклюзивно мій, суто естетичний жест, який своєю силою перевершив усі політичні, етичні й прагматичні інвективи свого часу. <...> Це була моя персональна Коліївщина. Мій бунт. У тих, хто мій фільм побачив і пережив у 1965 році (і повірив у нього), дах таки поїхав. Але дивитися його треба було саме в тому часі, коли я його зробив, коли його заборонило ЦК» [23]. Дійсно, «Криниця для спраглих» одна з небагатьох картин того часу, яка піднімає актуальні суспільні проблеми, проте робить це, абсолютно відриваючись від зображення реальності, побуту, робить це в суто естетичній, поетичній манері.

III.2. «Вечір на Івана Купала»

Вже після режисерського дебюту, Юрій Ілленко 1968 року фільмує кольорову стрічку «Вечір на Івана Купала» [12*], у якій сконденсовано найважливіші творчі принципи художника. Екранізуючи літературну творчість, натомість Ілленко створює своє суб'єктивне бачення; неодноразово підкреслюючи необхідність створювати власне через інтерпретацію чужих творінь, Ілленко домігся цього у даній кінострічці.

Знята за мотивами однойменної повісті Миколи Гоголя, картина доволіно екранізує гоголівські теми, перемішуючи у казковій манері варіації українських народних казок із творчою фантазією. У своєму творі Ілленко «розв'язує руки уяві, надає їй ширші права. <...> Ця фантазія накидає барвисте фольклорне покривало на буденний прозаїзм сюжетних колізій, розфарбовує їх примхливими візерунками суто декоративних ефектів, розгортає на екрані буйний бенкет найяскравіших і найсвятковіших барв» [45, с. 57].

Від самого початку, від першого кадру, пропонований сюжет не має нічого спільного з класичними картинами: він позбавлений реалістичної, побутово чи соціально приземленої історії з раціональними висновками. Натомість, на екрані постає кінематографічна реальність на кшталт казки, щось цілковито химерне, снодійне, ніби створене у стані трансу. ««Вечір на Івана Купала» має свій особливий ритм, дія тут може розгортатися стрімко, а може тупцювати на місці. Інколи здається, що стрічка просто танцює, вслухаючись тільки у її чутну музику. Зображення також трансформується – ніби фільм, його фізичне тіло, сама плівка мімікують під фантастичну реальність, змінюються під її впливом, аби, зрештою, стати нею» [19].

Розгорнута на полотні кінострічки трагічна історія Петра (Борис Хмельницький) та Пидорки (Лариса Кадочникова) переживає драматичні події через власну недолю: соціальна нерівність спонукає Петра віддати душу дияволу, якого уособлював у собі Басаврюк, заради коханої. Ціну, яку йому доведеться заплатити за свій вибір – душевні муки, божевілля і в кінцевому рахунку – смерть. «Після дивної казкової смерті Петра, фільм перетворюється з казки у притчу. У строгу притчу розплати за содіяне зло — хрест несе тепер тільки Пидорка» [21, с. 80]. Гротеск і казка нерозривно поєднані у метафоричній формі підкресливши небезпеку тотального зла, яке здатне спокусити і погубити людину. «Ю. Ілленко розгорнув картину того, як людина переступає небезпечну межу, за якою втрачає совість; як гине, піддаючись діям демонічних сил, невинна душа. Фільм не просто акцентує, а зображає сам процес падіння у всій послідовності, застерігає від небезпеки занапащення» [10, с. 365].

Відхід від тексту Гоголя був зумовлений авторським баченням не тільки літературного твору, а й того, що уявлялося за ним, – української людини й української історії [12, с. 190]. «Поступово трагедія однієї сім'ї виростає до трагедії цілої нації» [31, с. 4]. Режисер розгортає перед нами другу частину дійства: саме тут Басаврюк виростає із зла локального, так би мовити, особистого, до Зла глобального, іпостасі, що існує у космічному масштабі – і

він з'являється серед татар, що потягнуть за собою Пидорку. Також, показовим у цьому сенсі є епізод з мандрівкою через Україну Катерини II, яку стрічали побудовані буцімто потьомкінські села для такої визначної події. Епізодом із російською царицею, яка надала українцям певної характеристики, таким чином, автор експлікував створення образу українця, що до тепер побуває в світоглядних конотаціях імперської культури.

Фільм вражає творчою самобутністю, яка інтенсивно переосмислює, пропускає через власне бачення багаті скарби народної творчості. Увага до формального боку картини – знайдення зорового образу – та часте звернення до містично-фантазійних мотивів дає змогу говорити про Юрія Ілленка як художника, який приділяє колосальну увагу кольору, гамі, композиції кадру, аби надати фільму драматургічного значення, насиченості та відкритості для глядача.

Використання колористичних тем, які у відповідні моменти працюють на драматургічно-сміслові акценти, утворюють наскрізну кольорову драматургію зображального ряду фільму. Постійна трансформація гами, гра природними кольорами натури в поєднанні з відповідним доббором кольорів костюмів давала можливість отримувати необхідні колористичні вирішення окремих сцен і всього фільму в цілому, тобто будувати драматургію кольору і свідомо керувати нею [22]. Епізод божевілля Петруся, його галюцинації на екрані – це бурхлива мальовничість і немислимий сплав фантастики й реальності. Зображально-пластичне вирішення цієї мізансцен – звернення до стилізованого народного розпису – це поліфонічне злиття барв, живопису та операторської майстерності. Фантасмагоричність обстановки посилювалась тим, що стіни хати були виготовлені з напівпрозорого матеріалу і під час панорамування вони починали неприродньо світитися: стіни підсвічувались все яскравіше, фарби розпису стін ставали все більш зловісними, самі стіни немов розчинялися в буянні барв. Останню емоційну крапку в цій незвичайній світлопанорамі поставив моторошний лісок, який ніби зрісся з однією із стін хати [22]. Атмосфера тривоги, страху, гловокружіння була досягнута

досконало саме завдяки колористичним змінам постановки. Черпаючи багатство у народних розписах, режисер домагається його інтенсифікації за допомогою руху та таким чином, розширює засоби кіномови. А мізансцени «плачу Пидорки», сюрреалістичного «Петрового видіння», який уявно потрапляє в прірву крихітних церков і батюшок з хрестами, набираючи бурлескних рис, «погоня татар за Пидоркою» та «кормління сокири Пидоркою» у декоративній хаті – залишаються впізнаваними образами художньої творчості режисера.

III.3. «Молитва за гетьмана Мазепу»

Останній, як наважилися назвати, «пророчий» фільм-декорація, кіноживопис, фільм-сновидіння, фільм-революція «Молитва за гетьмана Мазепу» [18*] 2001 року, постав провокативним та неоднозначним твором Юрія Ілленка. Кінокартина випадає з контексту історичного кіно у його традиційному амплуа – специфічне авторське прочитання теми тут покладається на таку ж специфічну зображальну концепцію [51]. Стрічка є мистецькою фантазією на тему російсько-українських стосунків останніх трьох століть – так він «виразив свої творчі візійні переживання, свою емоційну біфуркацію співпричетності до подій давності» [7]. Це максимально концентроване, аж до кислотної ядучості, контраверсійне мистецьке висловлювання, що має на меті радше роз'ятрити старі рани, ніж пролити на них лікувальний бальзам. Фільм створено за межею мистецьких можливостей та глядацької спроможності, проте, саме створений кінематографічний образ, що народився із послухання художньо-творчій інтуїції режисера, перевершує раціональні аргументи.

Фільм – дика послідовність містифікацій, яка вводить в оману, майже дурманне зображення сили й насильства, брутальності, надмірних театральних сцен, розкішного інсценування, пластичності. Він несе в собі багато «вибухової» сили, яка є руйнівною. Його вибухова хвиля не єднає, а роз'єднує, спонукає не погоджуватися з ним, а протестувати проти нього,

власне чого домагався і сам режисер: «Саме в роздмуханні скандалу полягає концепція... <...> Коли почнуть ламатися списи в дискусіях про фільм, Мазепу, історію, Україну – почне вимальовуватися Обличчя істини. Україна почне тяжкий процес самоусвідомлення. Це головна мета фільму» [11, с. 195].

Під час лекції Юрія Ілленка «Місце пророка вакантне» у «Києво-Могилянській Академії» 1 листопада 2005 року, оголюється інтенція автора фільму протистояти Анафемі (накладену з веління царя Петра I церквою на Мазепу у 1709 р., і яку так і не було відмінено) молитвою, саме у жанрі моління, яким його бачив Ілленко, постала «Молитва за гетьмана Мазепу» [11, с. 195]. Адже режисер вбачав цей жест анафемою не лише на окрему історичну постать, а на всю Україну, її історію, її динамічну культуру.

Пропонуючи глядачам історичну візію, у мистецьки трансформованому вигляді, режисер піднімається до художніх узагальнень, до втілення фантазмагоричних снів історії про кривавий бенкет найбільших примар Європейської культури – Петра Великого, Карла XII та гетьмана України Мазепи на полі Полтавської битви 1709 року [11, с. 211]. Фільм виступає своєрідною химерною скринєю, де головний герой, Іван Мазепа, губиться у суто бароковому лабіринті проблем, залишаючись чи не найбільш контроверсійною постаттю, інтерес до котрої виявляє один із ракурсів сьогодення, що активно намагається пізнати своє минуле «без цензури».

Ілленко зробив неможливе, втіливши на екрані засобами кіно та в синхронній хореографії часу грою трьох акторів (Богдана Ступки, Пилипа Ілленка, Сергія Марченка) в іпостасі Мазепи, його чотири канонізованих обличчя: зрадника, бунтівника, національної ікони, і романтичного героя. Автор намагався не обмежувати власними судженнями та суб'єктивними оцінками історичних джерел та висвітлити багатоликий, неоднозначний образ історичної постаті – не дати скувати Мазепу жодним авторським трактуванням [11, с. 194]. За рецепцією Юрія Ілленка образ героя та його епохи переплітаються в одне ціле, тому вона обтяжена надмірністю і химерністю, суперечливістю. Цар Петро I також постає у незвичному для «підручничкової»

історії ампула: це вже не славетний «мідний вершник», а збоченець, серійний маніяк, вбивця і кривавий кат України.

Юрій Ілленко також активно звертається до такого традиційного засобу алегоричної ментальності, як жіночий образ України (беззахисна красуня, яку протягом історії гвалтували й плюндрували): з'являючись у титульних кадрах фільму у вигляді картографічного зображення, цей образ, відтворений у живих та малярських іпостасях, надалі вже не сходить з екрану, в ньому режисер підкреслює культ тілесності, однак – це, як правило, сплюндрований ідеал. Жіночий образ акцентовано натуралізується, а в поєднанні зі сценами еротики перетворюється у нав'язливий мотив, що навіює асоціації зі смертю, розпадом, гниттям [51], бо нагота представлена у стрічці, позбавлена еротизму, натомість виставлена у паралель із смертю. «Еротичний лейтмотив стає у фільмі засобом коментування взаємного тяжіння між двома могутніми чоловіками, потреби фізичної домінації та приниження суперника, що для них є остаточним доказом власної життєздатності як провідників. У цьому змаганні Україна, виведена в образі жінки, стає об'єктом хтивості. Вона одночасно і беззахисна жертва, і жадібна до влади хижачка» [48].

Наскрізний діалог гетьмана Мазепи і російського царя Петра I, вигадане протистояння Мазепи і Кочубеїхи (яка витіснила на маргінес фільму Мотрю, 16-ти річну кохану-хрещеницю Мазепи) і посил для нащадків, який перемишується «картинами»-візіями історії України та життя самого гетьмана переплітаються у тканині фільму, позбавляючи композиційної гармонії та сюжетної ясності, перетворюючись на вигадане сновидійне дійство, стягуючи різночасові і різнопросторові сюжети в один час і простір. В ньому відсутні лінійні композиційних складників (чого домагався автор), як сюжетна лінія з експозицією, зав'язкою, розвитком конфлікту, кульмінацією та розв'язкою, як розвиток персонажів, як наративна послідовність у часі і просторі; Юрій Ілленко відмовився від принципів наративної побудови сюжету та візуального ряду, розколюючи їх на безліч реальних та уявних уламків, які калейдоскопічно змінюються на екрані.

З першого кадру, де Мазепа постає з мертвих у відповідь на плюндрування своєї могили Петром, задає тон усьому фільмові, одразу надаючи йому ірреальної форми, яка становить собою певний причинно-наслідковий симбіоз дійсності з легендою, фантазією, сновидінням, стирає межі між ними і таким чином переносить фабулу у вимір образно-асоціативних сентенцій. Водночас, цей вимір – через кадр, декорації, антураж, костюми персонажів – позбавляє глядача найменшої можливості повірити в історичність моменту і фактично змушує його блукати лабіринтами сну, що ним виглядає Історія України [51]. «Молитва за гетьмана Мазепу» – це своєрідний сон із притаманними йому нелогічністю та ірраціональністю, довільним плином асоціацій, поєднанням непоєднуваного. «Фільм активно користується естетикою сюрреалізму у відсутності меж між маренням і дійсністю, між раціональним і божевільним, трагічним і комічним, високим і приземленим, поетичним і огидним» [48].

З огляду на це, фільм став новаторським, відкриттям як втілення в кіно епохи українського бароко. «Стиль: Великий Стиль Заплідненої Еросом Еклектики. Коктейль наскельного живопису, вертепу, сюрреалізму, постмодернізму в занадтому перенапруженому жесті українського бароко. Лавина фресок, але не з храму, а з вертепу. Нон-стоп серія феєричних перформансів, на натурі знятих під документ. Обвальне тиражування копій, у яких не було відповідника в історії. Блеф з байдужою посмішкою Сфінкса» – так характеризував стрічку сам Ілленко [11, с. 194]. Притаманна для бароко всеосяжність сприйняття допускає використання потворного, гротескного, фантастичного, ірреально-містичного і натуралістичного, що у свою чергу розщеплює бароковий світ, позбавляючи його цілісності та гармонії. Усе це віддзеркалює поліфонізм світобачення, синтетичність художнього мислення, що висновується із поєднання протилежностей. Юрій Ілленко зробив ставку виключно на образні фейерверки, оперування рухом і кольором, на несподіванки анахронізмів, карикатурність реквізиту; режисер будує кадр, декорації, антураж, костюми персонажів, впадає в очі показова штучність

атрибутики, дивовижна барвистість, «руйнуючи стереотипи історичного жанру» [13]. Бароко у «Молитві за гетьмана Мазепу» постає сильно естетизованим, «закучерявленим».

Потужна образність досягається новітніми виражальними засобами та творчим підходом до декорацій, костюмів. Юрій Ілленко разом із художником Сергієм Якутовичем зробили відкриття в кіномові, відкинувши стереотип батальних сцен історичного фільму завдяки розписам Якутовича, що стали співучасниками дійства, а не лише «статистами». Полотна передають напругу пристрастей, динаміку подій, імітують кипіння битви. «І там, де виступають в дію ці макети, актори «перетікають» у «мальованих» персонажів історії й навпаки – мальовані в живих акторів. Стається кінематографічне диво, вступає в дію магія кіно – статика розписів набуває ефекту руху і мальовані персонажі оживають. Оживає немовби сама плоть історії, яка стільки століть була прихована і зневажена» [11, с. 213]. Таке художнє рішення вперше було запропоновано у кіно і є знаковим.

Операторська робота не може залишитися поза увагою, адже «кінокамера Юрія Ілленка є не менш важливим персонажем фільму. Активна в дії, вона не лише передає суб'єктивне бачення кінооператора. В окремих моментах вона немовби виходить з-під контролю, підпорядковує собі все і занурює у світ фантазмагоричний. І вже навіть важко збагнути, хто головніший – актори чи зображальна стихія. Зрештою, поведінка камери, помножена на напружений, іноді навіть пароксизмальний ритм фільму, дає отой бажаний ефект бароковості» [11, с. 214].

Полісміслова кінострічка стала сьомим забороненим фільмом Ілленка, неоднозначна критика та реакція глядачів теж залишилися невиправданим загальнонаціональним паломництвом, якого прагнув автор, проте «Молитва за гетьмана Мазепу» залишилася вірною собі, своєму творчому символічно-бароково-фантазійному баченню.

Отже, Юрій Ілленко у своїх стрічках активно звертається до української символіки, міфології і крізь призму власної фантазії осмислює світ, життя, історію, не тримаючись за необхідність прямого відображення об'єктивної дійсності, натомість, створюючи, далекий від безпосереднього відображення предметної і психологічної правдоподібності, власний кінематографічний всесвіт. Така сміливість та творчі інтенції режисера відрізнялися своєю метафоричністю та новаторськими засобами виразності від соцреалістичної традиції, що панувала на радянському кіноекрані, тому фільми Ілленка неодноразово зазнавали заборон влади, проте політичне «табу» майстра не зупинило і завдяки йому мистецтво кіно України зрушило з мертвої точки і мало змогу розвиватися.

ВИСНОВКИ

Синтетична природа кіномистецтва, актуалізуючи свої ті чи інші властивості та можливості, дозволяє кінематографу проявляти себе як філософськи-художнє осягнення найважливіших питань буття. Кінематограф виступає як поліфункціональна комунікативна система, що оперує мовою аудіовізуальних, кінематографічних образів. Маючи умовну близькість до специфіки та досвіду сновидіння, кіно володіє арсеналом художніх засобів та композиційно-пластичних рішень, що конструюють реальність підсвідомого, візуалізуючи світ фантазії автора. Творці кінематографа покликані, використовуючи мову кіно, її особливі невербальні зображальні стратегії, виявити присутність і вплив реальності фантазії, уяви, несвідомого – відтворити реальність іншого типу, реальність незображувану, невідтворювану.

Як унікальне явище у мистецтві, кіно здатне через кінематографічний образ, що представляє поліфонічну структуру відображень підсвідомості, «занурити» глядача у символічний вимір думки. Він позбавлений міметичного, об'єктивного відображення дійсності, натомість, у просторі кінематографу, дана реальність переломлюється, трансформується, конструюється та постає як суб'єктивний, персоналізований світ режисера – художня реальність кіно. Художній образ інтерпретує фрагменти реальності в художній реконструкції, і відсилає глядача до творчої волі автора, закарбовану в конкретній екранній формі.

Опрацювавши наукові джерела, літературу, інтерв'ю та замітки і проаналізувавши кінотворчість Федеріко Фелліні та Юрія Ілленка під час перегляду, ми виокремили декілька стрічок, що найкраще відображають об'єкт нашого дослідження. Такими постали «Солодке життя», «8½», «Джульєтта і духи» Федеріко Фелліні та «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка. Саме ці роботи майстрів підпали під ретельний аналіз. Тим не менш, наша праця зробила

спробу осягнути з культурологічної та кінознавчої точки зору увесь кінематографічний доробок режисерів, задля адекватного розуміння.

Таким чином, у творчості італійського кінорежисера Федеріко Фелліні та українського режисера Юрія Ілленка ми виявили та простежили своєрідність їх авторського стилю та проаналізували наявний філософський меседж, світопереживання, фантазії, втілені у стрічках.

Ми дійшли висновку, що кіно Фелліні розвивало лінію розуміння реальності як реальності власного буття і художньої творчості як засобу фіксації неповторного світосприйняття суб'єкта. Творчість Фелліні висловлює іронію до буття, досвіду життя сучасного світу, зокрема Італії.

Домінанта творчості – зацікавлення людиною, її індивідуального внутрішнього світу сутності, історії, що стало рушієм для пошуку відповідей на питання екзистенціального характеру. Проте екзистенціалізм, що проглядається більшою чи меншою мірою у всій творчості режисера позбавлений песимізму. Парадоксальною, але суттєвою рисою у кіно Фелліні постає інтенція та вміння автора надати життєствердного пафосу на тлі визнання трагічно-безпритульного існування людини. Вирішенням кризи Фелліні віднаходить у примиренні, усвідомленні відсутності шляхів подолання трагізму та дистанціюванні від буденної реальності, самозаблюючись у внутрішній світ фантазій, гармонії, – так він визначає свободу – через повернення до самого себе (так відбувалось із головними героями стрічок).

Творчість Юрія Ілленка стала показовим проривом через тернії домінуючого радянського реалізму та засильництву обмежених методів художньої виразності екранної культури. Доробок українського режисера продемонструвало якісно новий, інший спосіб кінематографічної зображальності у кольорі, пластичних формах, музичному оформленні, монтажі, поєднуючи реалістичність та метафорику, поетично зобразивши через призму фантазії наявні тогочасні реалії.

Характерною рисою виступає вишукана зображальність кадру, яка слугує простором для авторського висловлювання в алегорії, символах. Звернення автора у кінематографі – це актуалізація філософських проблем буття, та наріжних каменів України, українського народу. Міфологія та українська народна символіка, народна творчість, фольклор пронизують творчість Ілленка, аби відродити, зберегти та плекати власний індивідуальний культурний код.

У даній кваліфікаційній роботі, шляхом теоретичного та практичного дослідження:

- розглянуто психоаналітичний аспект кінематографу за допомогою компіляції наукових джерел;
- аргументовано природу кінематографу як оніричного досвіду;
- виявлено художній образ та автора як необхідні складові мистецтва кіно;
- проаналізовано творчість Федеріко Фелліні та Юрія Ілленка у кінознавчому та культурологічному контексті;
- розкрито втілення фантазій у кінокартинах «Солодке життя», «8½», «Джульєтта і духи» Федеріко Фелліні та «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ананідзе М. Г. Філософія кіноробіт Федеріко Фелліні // Молодий вчений. - 2014. - № 8.2 (67.2). — С. 6-8
2. Аристарко Г. Роман и Антироман / пер. с итал. А. Богемская // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 158-167
3. Артаманов Л. Олег Аронсон: «Кинематограф сейчас – это своего рода икона секуляризованного мира» [Электронный ресурс] // Теории и практики. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://theoryandpractice.ru/posts/6766-aronson>
4. Базен А. Путешествие на край неореализма / пер. с фр. В. Михалковича // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 101-107.
5. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / пер. с фр. и коммент. «Радуга» // Стрoение фильма [: сб. статей] / сост. К. Разлогова / М.: Радуга, 1984. — С. 176-187
6. Бачелис Т. Феллини / М.: Наука, 1972. — 383 с.
7. Безп'ятчук Ж. Слава-героям, а пророкам...анафема // Кіно-Театр. – 2006. – №1
8. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / Вальтер Беньямин. – 1936.– Режим доступа до ресурсу: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.
9. Богемский Г. В поисках человека // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 9-39

10. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / К.: Логос, 2011. — 391 с.
11. Брюховецька Л. І. Кіносвіт Юрія Ілленка / К.: Редакція журналу «КіноТеатр», В-во «Задруга». — 2006. — 288 с.
12. Брюховецька Л. І. Коли минуле стає зримим. Українська історія у творчості Юрія Ілленка // Мистецтвознавство, 2010. — С. 186-197
13. Брюховецька Л. І. Контroversійне кіно // Кіно-Театр. — 2003. — №2
14. Брюховецька О. В. Екран як дзеркало фантазму (Функція екрану в психоаналізі кіно) // 2004. — № 5. — С. 25-30.
15. Брюховецька О. В. Спроекований суб'єкт: досвід машини в контексті апаратної кінотеорії / Наукові записки. Теорія та історія культури. — 2004. — С. 85-91.
16. Войтенко В. «Криниця для спраглих» Юрія Ілленка / Аргумент-Кіно, 2015. // [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/news/?id=2086>
17. Герасимов С. Книга о большом художнике // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 5-9
18. Гнездилова И. Н. Экзистенциальное и художественное: Аспекты взаимосвязей и проблемы исследования (На примере кинематографа Ф. Феллини) // Тюмень: Издательство ТГУ, 2002. — С. 17-21.
19. Грабович І. Юрій Ілленко. Кіно для спраглих / Аргумент-Кіно, 2015. / [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/articles/?id=2088>
20. Делёз Ж. Кино // М: «Ад Маргинем», 2004. — 618 с.

21. Драч І. Коли художник щедрий // Поетичне кіно: заборонена школа.— К.: В-во «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр».— 2001.— С. 79-81
22. Ілленко В. Досвід роботи над зображально-пластичним рядом кінофільму «Вечір на Івана Купала» // Кіно-Театр. – 2002. – №3
23. Ілленко Ю. «Криниця для спраглих». Фрагмент спогадів майстра / Юрій Ілленко. // Кіно-Театр. – 2010. – №6
24. Ілленко Ю. Г. Парадигма кіно // К.: "Абрис", 1999. — 412 с.
25. Ілленко Ю. Наша головна мета – відроджувати українця в Україні / Універсум. – 2004. – №3 – 6. — С. 35-45 // [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу:
<http://universum.lviv.ua/magazines/universum/2004/2/meta.html>
26. Кракауэр З. Природа фільма. Реабілітація фізической реальности // М.: «Искусство», 1974. — 424 с.
27. Лидзани К. Проблема Феллини / пер. с итал. А. Богемская // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 46-60.
28. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.
29. Мазин В.А. Сновидения кино и психоанализа / М.: Скифия-принт, 2012. — 258 с.
30. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л.Ф. Матяш / М.: Молодая гвардия / Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.: вып. 81. 2015. — 309 с. [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу:
https://royallib.com/read/merlino_benito/fellini.html#0
31. Мірошниченко Н. «Вечір на Івана Купала» // Кіно-Театр. – 1996. – №1. — С. 3-5

32. Моравиа А. Он находит героя в себе самом / пер. с итал. А. Богемская // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 207-210
33. Никонова С. Б. Кинематографический опыт как способ преодоления эстетической ирреализации: осмысление трансформаций кинематографического опыта в современной теории // Кинематограф: опыт культурологический осмысления // М.: Культура и образование, №3 (26), 2017. — С. 86-98
34. Познин В. Ф. Экранное пространство: реальное и воображаемое // Вестник Санкт-Петербургского университета Сер. 15, Вып. 1, 2015. — С. 18-25
35. Ронди Б. Личность Феллини / пер. с итал. А. Богемская // Федерико Феллини / М.: Искусство, 1968. — С. 137-158
36. Славой Ж. «Матрица», или Две стороны извращения / пер. с англ. Н. Цыркун // Искусство кино. 2000. № 6. — С. 89-99.
37. Тарковский А. Встань на путь / Беседу вели Е. Иллг и Л. Нойгер [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1989. № 2. — Режим доступа до ресурсу: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Noyger.html>.
38. Тарковский А. Федерико Феллини // Искусство кино. 1980. № 12. — С. 158-160
39. Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии (Сборник) / пер. с итал. «Радуга» / Послесл. Е.С. Громова. коммент. О. Б. Бобровой, Г. Д. Богемского / М.: Радуга, 1988. — 478 с.
40. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с итал. и коммент. Ф. М. Двин / М.: Искусство, 1984. — 287 с. [Электронный ресурс] / Режим доступа до ресурсу: <https://avidreaders.ru/read-book/delat-film.html>

41. Феллини Ф. Джульетта. Ох уж эти призраки / Пер. с итал. Э. Двин / [Электронный ресурс] / Режим доступа до ресурсу: http://lib.ru/INPROZ/FELLINI_F/dzhulietta.txt
42. Феллини Ф. Мой трюк – режиссура: [Запись рассказов кинорежиссера о себе] / пер. с англ. Н. Пальцева / Феллини Ф., Чэндлер Ш. // Искусство кино, 2002. № 4. — С. 151-172.
43. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / сост. и коммент. Г. Д. Богемский / М.: Искусство, 1968. — 286 с.
44. Фирсов Д. Е. Концептуализация интеллектуального киноискусства в творчестве Ф. Феллини, И. Бергмана и А. Тарковского // Тамбов: Грамота, 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. II. — С. 186-190
45. Фомин В. Пересечение параллельных / М.: «Искусство», 1976. — 360 с.
46. Череватенко Л. Світ очима поета // Поетичне кіно: заборонена школа / К.: В-во «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр». — 2001. — С. 47-53
47. Чміль Г., Дудченко А. Формування творчої особистості Юрія Ілленка / Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2019, 2 (1). — С.77-83
48. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді // Кіно-Театр. – 2005. – №1
49. Шульгіна А. Перші українські кінооператори. Творчий тандем Микола Топчій – Іван Кавалерідзе // Студії мистецтвознавчі, 1, 2014. — С. 69-75
50. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство //М.: Refl-book, Ваклер, 1996. — 304 с.
51. Ямборко О. Бароко у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу»: стиль і стилізація // Кіно-Театр. – 2010. – №4

52. Allen R. Cinema, Psychoanalysis, and the Film Spectator. Persistence of Vision [Электронный ресурс] / Allen R. // Psychoanalytic Film Theory. – 1993. Режим доступа до ресурсу: https://www.academia.edu/34554214/Psychoanalytic_Film_Theory
53. Altman C.F. Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Discourse [Электронный ресурс] / Quarterly Review of Film Studies, 2, n. 3. – 1977. — pp. 257–272. Режим доступа до ресурсу: https://archive.org/stream/Psychoanalysis_And_Cinema_The_Imaginary_Discourse_Charles_F._Altman/Psychoanalysis_And_Cinema_The_Imaginary_Discourse_Charles_F._Altman_djvu.txt
54. Baudry J. Le Dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité / Jean-Louis Baudry. // Communications 23. – 1975. — С. 56-72.
55. Bondanella P. The Films of Federico Fellini / New York: Cambridge University Press / New York Cambridge Film Classics, 2002. — 220 p.
56. Eberwein R.T. Film and Dream Screen: A Sleep and a Forgetting / Eberwein R.T. – Princeton: Princeton University Press, 1984. — 266 с. – (Princeton Legacy Library).
57. Jouvett M. The Paradox of Sleep: The Story of Dreaming / Michel Jouvett – М.: A Bradford Book, 2001. — 227 p.
58. Mitry J. Esthétique et psychologie du cinéma / Mitry Jean., 2001. — 527 с.
59. Schrader P. Transcendental Style in Film Ozu, Bresson, Dreyer. University of California Press, 1972. — 232 p.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1*. **«Мамині синочки»** 1953, «Cite Films», «Peg Films»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі

Режисер Федеріко Фелліні

Оператори: Карло Карліні, Отелло Мартеллі, Лучано Тразатті

Художник Маріо К'ярі

Композитор Ніно Рота

У ролях: Франко Інтерленгі, Альберто Сорді, Франко Фабріці, Леопольдо Трієсте, Ріккардо Фелліні, Леонора Руффо

2*. **«Дорога»** 1954, «Ponti-De Laurentiis Cinematografica»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі, Брунелло Ронді

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Отелло Мартеллі

Художник Маріо Раваско

Композитор Ніно Рота

У ролях: Джульєтта Мазіна, Ентоні Куїнн, Річард Бейсхарт, Альдо Сільвані, Марселла Ровере, Лівія Вентуріні

3*. **«Ночі Кабірії»** 1957, «Dino de Laurentiis Cinematografica», «Les Films Marseau»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі, Брунелло Ронді, П'єр Паоло Пазоліні

Режисер Федеріко Фелліні

Оператори: Альдо Тонті, Отелло Мартеллі

Художник П'єро Герарді

Композитор Ніно Рота

У ролях: Джульєтта Мазіна, Франсуа Пер'є, Франка Марці, Амедео Наццарі, Альдо Сільвані

4*.«Солодке життя» 1960, «Pathé»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі, Брунелло Ронді

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Отелло Мартеллі

Художник П'єро Герарді

Композитор Ніно Рота

У ролях: Марчелло Мастоаянні, Аніта Екберг, Анук Еме, Івонн Фурно, Лекс Баркер, Магалі Ноель, Ален Кюні, Аннібале Нінкі, Вальтер Сантессо, Валерія Чанготтіні, Ріккардо Гарроне, Лаура Бетті

5*.«8 ½» 1963, «Cineriz»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі, Брунелло Ронді

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Джанні Ді Венанцо

Художник П'єро Герарді

Композитор Ніно Рота

У ролях: Марчелло Мастоаянні, Анук Еме, Сандра Міло, Клаудія Кардінале, Росселла Фальк, Гвідо Альберті, Барбара Стіл, Мадлен Лебо

6*.«Джульєтта і духи» 1965, «Rizzoli Film», «Francoriz Production»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Енніо Флайяно, Тулліо Пінеллі, Брунелло Ронді

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Джанні Ді Венанцо

Художник П'єро Герарді

Композитор Ніно Рота

У ролях: Джульєтта Мазіна, Маріо Пізу, Сандра Міло, Валентіна Кортезе, Луїза Делла Ноче, Сільва Кошина, Катеріна Боратто, Хосе Луїс де Віллалонга, Фрідріх фон Ледебур, Альба Кансельєрі, Лу Гілберт, Валеска Герт, Мілена Вукотіч

7*.«Сатирикон» 1969, «Les Productions Artistes Associés», «Produzioni Europee Associati»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Бернардіно Дзаппоні

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Джузеппе Ротунно

Художник Даніло Донаті

Архітектор Луїджі Скачіанноче

Композитор Ніно Рота

У ролях: Мартін Поттер, Хірам Келлер, Макс Борн, Сальва Рандоне, Маріо Романьйолі, Магалі Ноель, Ален Кюні, Лючія Бозе, Гордон Мітчелл, Донйел Луна

8*.«Клоуни» 1970, «Compagnia Leone Cinematografica», «ORTF Bavaria», «RAI»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Бернардіно Дзаппоні

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Даріо Ді Пальма

Композитор Ніно Рота

У ролях: ветерани клоунади – Алекс Бюньї, Ліу Маїс, Франсуа і Анні Фрателліні, Даріо Мескі, Ніно Фабрі, Даріо та Баріо; Федеріко Фелліні, Майя Морін, Трістан Ремі

9*.«Рим» 1972, «Les Productions Artistes Associés», «Produzioni Europee Associati (PEA)», «Ultra Film»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Бернардіно Дзаппоні

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Джузеппе Ратунно

Композитор Ніно Рота

У ролях: Марні Мейтленд, Фіона Флоренс, Пітер Гонзалес Фалкон, Еліза Майнарді, Галліано Сбарро, Паола Натале, Маріо Дель Ваго, Альфредо Адамі, Гудрун Мардон Кхіес, Піа Де Досес, Фелісіті Мейсон, Нелла Гамбіні

10*. **«Амаркорд»** 1973, «F.C. Produzioni», «PECF»

Автори сценарію: Федеріко Фелліні, Тоніно Гуерра

Режисер Федеріко Фелліні

Оператор Джузеппе Ратунно

Композитор Ніно Рота

У ролях: Магалі Ноель, Бруно Дзанін, Пупелла Мадджо, Армандо Бранча, Стефано Проїєтті, Джузеппе Янігро, Нандіно Орфеї, Чіччо Инграссія, Карла Мора, Джозіана Танціллі, Доменіко Пертіка, Джанфіліппо Каркано, Діна Адорні, Армандо Віллелла, Марія Антоньєтта Белуцці

11*. **«Криниця для спраглих»** 1965, Київська кіностудія ім. О. Довженка

Автор сценарію Іван Драч

Режисер Юрій Ілленко

Оператори: Юрій Ілленко, Володимир Давидов

Художники: Петро Максименко, Анатолій Мамонтов

Композитор Леонід Грабовський

У ролях: Дмитро Мілютенко, Лариса Кадочникова, Феодосія Литвиненко, Ніна Алісова, Джемма Фірсова

12*. **«Вечір на Івана Купала»** 1968, Київська кіностудія ім. О. Довженка

Автор сценарію Юрій Ілленко

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Вадим Ілленко

Художники: Петро Максименко, Валерій Новаков

Композитор Леонід Грабовський

У ролях: Лариса Кадочникова, Борис Хмельницький, Євген Фрідман, Дмитро Франько, Борислав Брондуков, Михайло Ілленко, Віктор Панченко, Давид Яновер, Костянтин Єршов, Джемма Фірсова, Сашко Сергієнко

13*. **«Білий птах з чорною ознакою»** 1971, Київська кіностудія ім. О.

Довженка

Автори сценарію: Юрій Ілленко, Іван Миколайчук

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Вілен Калюта

Художники: Петро Максименко, Валерій Новаков

Музичне оформлення Івана Миколайчука

У ролях: Лариса Кадочникова, Іван Миколайчук, Богдан Ступка, Юрій Миколайчук, Наталія Наум, Джемма Фірсова, Олександр Плотников, Василь Симчич, Олег Полствін, Михайло Ілленко, Леонід Бакштаєв, Володимир Шакало, Костянтин Степанков, Микола Олійник

14*. **«Всупереч усьому»** 1972, Київська кіностудія ім. О. Довженка

Автор сценарію Нікола Вавич

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Вілен Калюта

Художник Анатолій Мамонтов

У ролях: Владо Попович, Лариса Кадочникова, Іван Миколайчук, Дара Джурашкович, Борис Хмельницький, Боро Бегович, Велько Мандич, Богдан Ступка, Петро Перишич, Лев Перфілов, Мусія Божович, Саша Роганович, Драгіца Томас, Володимир Шакало, Володимир Волков, Федір Панасенко, Василь Симчич, Валерій Луцевський, Юрій Дубровін

15*. **«Лісова пісня. Мавка»** 1981, Київська кіностудія ім. О. Довженка

Автор сценарію Юрій Ілленко

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Юрій Ілленко

Художник Анатолій Мамонтов

Композитор Євген Станкович

У ролях: Людмила Єфименко, Віктор Кремльов, Майя Булгакова, Іван Миколайчук, Людмила Лобза, Борис Хмельницький, Віктор Демерташ, Ніна Шацька, Світлана Сергеева, Пилип Ілленко, Валя Ходулін, Володимир Федоров

16*. **«Легенда про княгиню Ольгу»** 1983, Київська кіностудія ім. О. Довженка

Автор сценарію Юрій Ілленко

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Вілен Калюта

Художники: Василь Безкровний, Віталій Сафонов

Композитор Євген Станкович

У ролях: Людмила Єфименко, Лесь Сердюк, Іван Іванов, Костянтин Степанков, Іван Миколайчук, Іван Гаврилюк, Дмитро Миргородський, Микола Олялін, Світлана Ромашко, Георгій Морозюк, Олександр Денисенко, Віктор Демерташ, Юрій Дубровін, Михайло Голубович, Леонід Оболонський, Олександр Загребельний, Іван Савкін, Пилип Ілленко

17*. **«Лебедине озеро. Зона»** 1990, Video Ukraine Inc. (Канада - США), Kobza International Corp. (Канада), Swea Sov Consult (Швеція) Київська кіностудія ім. О. Довженка (Україна)

Автори сценарію: Сергій Параджанов, Юрій Ілленко

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Юрій Ілленко

Художник Олександр Даниленко

Композитор Вірко Балей

У ролях: Віктор Соловйов, Людмила Єфименко, Майя Булгакова, Пилип Ілленко, Віктор Демерташ

18*. «**Молитва за гетьмана Мазепу**» 2001, Національна кіностудія ім. О.

Довженка

Автор сценарію Юрій Ілленко

Режисер Юрій Ілленко

Оператор Юрій Ілленко

Художник Сергій Якутович

Композитор Вірко Балей

Режисер-монтажер Елеонора Сумовська

У ролях: Богдан Ступка, Людмила Єфименко, Микита Джигурда, Вячеслав Довженко, Віктор Демерташ, Катерина Лісовенко, Сергій Романюк, Пилип Ілленко, Сергій Марченко, Марина Петренко, Лесь Сердюк, Остап Ступка, Михайло Голубович, Олег Драч, Дмитро Миргородський, Раїса Недашківська, Кость Степанков, Мирослав Домолевський, Володимир Коляда

19*. «**The Pervert's Guide to the Cinema**» 2006, Mischief Films, Amoeba Film (UK, Austria, Netherlands)

Directed by Sophie Fiennes

Produced by Sophie Fiennes, Georg Misch, Martin Rosenbaum, Ralph Wieser

Written by Slavoj Žižek

Cinematography Remko Schnorr

Music by Brian Eno

Starring Slavoj Žižek