

# МИСТЕЦТВО КІНО

**Оксана МУСІЄНКО,**  
*член-кореспондент НАМ України,  
кандидат мистецтвознавства, професор*

## ВІЗУАЛЬНА ЦИТАТА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКРАННОГО ІНТЕРТЕКСТУ

### **О. Мусієнко. Візуальна цитата як елемент екранного інтертексту.**

У статті розглядається проблема візуальної цитати як елемента екранного інтертексту на прикладі фільмів американського кінорежисера Квентіна Тарантіно, зокрема стрічки «Безславні покидьки» (2009), темою якої стала Друга світова війна.

*Ключові слова:* Квентін Тарантіно, американський кінематограф, візуальна цитата, інтертекст.

### **О. Мусієнко. Визуальная цитата как элемент экранного интертекста.**

В статье рассматривается проблема визуальной цитаты как элемента экранного интертекста на примере фильмов американского кинорежиссера Квентина Тарантино, в частности ленты «Бесславные ублюдки» (2009), темой которой стала Вторая мировая война.

*Ключевые слова:* Квентин Тарантино, американский кинематограф, визуальная цитата, интертекст.

### **O. Musiyenko. Visual quotation as element of onscreen intertext.**

The article deals with the problem of visual quotation as an element of onscreen intertext on the example of American film director Quentin Tarantino's films, in particular «Inglourious Basterds» (2009). Second world war became the theme of that.

*Key words:* Quentin Tarantino, American cinema, visual quotation, intertext.

Проблема інтертекстуальності і цитування в кінематографі, її наукове осмислення має вже кілька десятиліть, хоч і поступається в часі літературознавчим дослідженням. Дозволимо собі розпочати з дефініцій, посилаючись при цьому на незаперечні авторитети. Нагадаємо, що саме поняття інтертекстуальності було введено в науковий обіг Юлією Кристєвою 1967 р. в її статті, присвяченій дослідженню М. Бахтіна, де автор наполягав на діалогічності літературного тексту з попередниками та сучасниками.

За Роланом Бартом, «основу тексту складає не його внутрішня закрита структура, що піддається вичерпному вивченню, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; текст існує лише через міжтекстові відносини, через інтертекстуальність»[1]. Автор бачить кожен текст як інтертекст, що реалізується лише в зв'язках з текстами як попередньої, так і сучасної культури.

Аналіз твору, за Бартом, це «прогулянка текстом; сказані проблеми постануть

перед нами у вигляді цитат, що відсилають нас до різноманітних сфер культури, у вигляді відправного пункту того чи іншого коду, та не у вигляді детермінацій»[2].

Серед дослідників, які впритул підійшли до проблематики інтертекстуальності в сфері кінематографа, варто назвати М. Ямпольського та його ґрунтовну працю «Пам'ять Тиресія». Ще до виходу цієї нині відомої книги автор зосередився в своїх розвідках на взаємодії художнього тексту і культури. Причому особливу увагу Ямпольський приділяє іконографічним мотивам, зокрема візуальній цитаті. Остання трактується автором як одна з основних категорій інтертекстуальності. Цитату Ямпольський визначає як «фрагмент тексту, що порушує лінійний розвиток останнього і отримує мотивування, що інтегрує його в текст поза даним текстом»[3].

Проблема цитування та інтертекстуальності активізувалась у постмодерністській парадигмі, хоч Ямпольський цілком обґрунтовано знаходить їх в екранних рядах фільмів, починаючи з Гріффіта, через опуси авангарду, до «Громадянина Кейна» Орсона Уеллса і до теоретичних пошуків Ейзенштейна: «Ейзенштейн показує, що текст і інтертекст можуть співвідноситись, котрий і виступає як оператор їх співвідношення»[4].

Важливим, з нашої точки зору, є висновок, згідно з яким мова кіно може виступати як засіб нарації, а також «як набір фігур, що організовують через інтертекст абсолютно різні семантичні операції»<sup>5</sup>. Отже, парафрази, алюзії, жанрові зв'язки, асоціативні відсилки, іронічне пародіювання, так само «працюють», як і цитати.

Ж. Женетт виділив серед взаємодії текстів такі моменти, як:

«1. Власне інтертекстуальність, як співприсутність в одному тексті двох і більше різних текстів (цитата, плагіат, алюзія та інше);

2. Паратекстуальність, як відношення тексту до своєї частини (епіграфа, заголовка, вставної новели);

3. Метатекстуальність, як співвідношення текстів зі своїми предтекстами;

4. Гіпертекстуальність, як пародійне співвідношення тексту з текстами, що ним профануються;

5. Архітекстуальність, як жанрові зв'язки текстів»[6].

Отже, звертаючись до сучасного кінематографа, що продовжує перебувати у сфері постмодерного дискурсу, звернімо увагу на одну з його культових постатей, яка знову привернула до себе інтерес як критики, так і широкої публіки. Це, звичайно ж, Квентін Тарантіно з його «Безславними покидьками».

Якщо йдеться про цього знаменитого режисера, то хочеться відразу відслати читача до 4 пункту наведеної вище цитати, хоч не завадить згадати і пункт 1-й, особливо там, де йдеться про плагіат. Утім, Тарантіно це мало обходить. З обеззброюючою відвертістю він повторює відомого класика: «Я беру своє всюди, де знаходжу». Думається, щоб адекватно сприйняти його «Безславних покидьків», варто згадати, як піднявся на кінематографічний Олімп той, кого Плахов назвав однією з химер 90-х років.

Сьогодні ми говоримо про еталонний фільм «Бульварне чтиво» («Pulp Fiction»), як про класику постмодерну. Останнє, однак, звучить як стовідсотковий оксюморон. Автор фільму вважає за необхідне витлумачити цю назву, посилаючись на словник. Значення слова «pulp» – м'яка безформна маса. І лише друге значення, «Pulp Fiction» – то книжечка, надрукована на дешевому папері. Після прочитання в автобусі чи вагоні метро, її не шкода викинути в кошик для сміття.

Та перше тлумачення видається свого роду ключем до естетики стрічки, де кожен з персонажів перш за все «тіло», певний організм, що в будь-яку мить може бути розтерзаним, розчавленим, причому це не викличе найменших емоцій в оточення, хіба що роздратування, що весь цей бруд, а саме кров і мозок людини, треба якось прибрати, а машину гарненько вимити. Тіло, що страждає, вмирає від страшних поранень або передозування наркотиків, раз у раз з'являється на екрані.

Без купюр у фільмах Тарантіно йдеться і про природні відправлення. Більш того, відвідини туалету стають фатальними для одного з персонажів фільму. Якщо одного разу він рятується завдяки цьому від грабіжників-аматорів, то вдруге його саме там наздоганяють кулі вбивці.

Людина як живий організм, що або вдається до поживання, або сексу, тіло як криваве м'ясо, безформна маса – така візуальна домінанта фільму Тарантіно.

Згадуючи сінєфільські уподобання автора, можна вибудувати інтертекстуальну сітку, в яку вписується фільм Тарантіно. Скажімо, для роботи над стрічкою було

створено компанію під назвою «Бенд апарт», що явно відсилає до годарівської класики («Bande a part», 1964). До речі, саме цей фільм з Анною Каріною, Семі Фреєм і Клодом Брассером режисер демонстрував своїм акторам перед початком зйомок «Pulp Fiction».

Жестом поваги в бік французького митця можна вважати і спробу стилізувати зовнішність героїні Уми Турман під Анну Каріну, «музу» Годара. До речі, беручи для своєї компанії назву годарівського фільму, Тарантіно, знов-таки, спирається на досвід «нової хвилі». Так колісь Трюффо з однодумцями об'єднали зусилля в студії з назвою, що була взята з фільму «Золота карета» (1953) Жана Ренуара, до творчості якого митці «нової хвилі» ставились з особливим шітетом.

Уже в дебюті Тарантіно – «Скажених псах» (1992) очевидний вплив французької «нової хвилі», Трюффо і Годара, які брали старі фільми з Богартом і Кегні та переносили їх дію в Париж та Марсель.

У Тарантіно, звичайно, є список видатних американських режисерів, серед яких почесне місце посідає Говард Хоукс.

Та, відповідно до віянь часу, Тарантіно уважно вдивляється у Схід, шукаючи взірці серед гонконгських бойовиків. Один з них, а саме «Місто в огні» (1979) Рінго Лана, став навіть приводом для серйозних звинувачень американського режисера у плагіаті. Тарантіно на них реагував досить своєрідно: «Я люблю «Місто в огні»... Це вражаючий фільм. Я краду з кожного фільму... Мені це подобається. Якщо в моїх фільмах щось є, так це те, що звідти і звідти я змішую разом... Великі художники крадуть, а не віддають данину поваги»<sup>7</sup>.

Звичайно ж, перед нами яскравий приклад епатажу, свого роду постмодерністське хизування. Насправді, серйозні критики, що прихильно ставились до цього «enfant terrible» сучасного кіно, не могли не помітити, що його фільми розповідають про інші фільми, а не про реальне життя.

Тарантіно піднявся на кінематографічний Олімп у середині 1990-х, коли естетика постмодернізму вже почала набувати усталених, майже класичних форм. І Тарантіно з'являється як свого роду еталонний взірець, де інтертекстуальність, а також відверта пародійність набувають гіпертрофованого вигляду.

Правду кажучи, загальне захоплення вишуканих «естетів» та «інтелектуалів» гангстерськими опусами «вихованця відеотек» не може не викликати низки запитань. Тут можна провести певну паралель із широким захопленням інтелігенції «блатним» фольклором у радянські часи.

Втім, можна зрозуміти продюсера Маріна Карміца, який після оголошення перемоги Тарантіно в Канні, у розпачі заявив про початок культурної катастрофи. Щоправда, «злі язики» в пресі твердили: гнів Карміца було викликано програшем фільму Кшиштофа Кешльовського «Три кольори: червоний» (1994), продюсером якого він виступав. Карміц, однак, не був самотнім у своєму розчаруванні. Разом з оваціями у Палаці фестивалів звучали гнівні, обурені вигуки.

Однак, що б не писали тоді критики, перемога фільму, який на довгий час стане чи не взірцем постмодерністського кінематографа, була цілком закономірною. Тарантіно зі своїм фільмом опинився в потрібному місці в потрібний час. Не треба забувати, що на чолі каннського журі того року стояв Клінт Іствуд. Ми далеко від того, щоб закидати знаменитому акторові та режисеру, що він «підігравав» своїм, тобто американцям. Та Іствудові була близькою «пародійно-цитатна» стилістика стрічок Тарантіно. Адже його кар'єра набрала вдалого старту в славнозвісних «вестернах-спагетті» Серджіо Леоне, які в час їх появи сприймалися як своєрідний pulp fiction у жанрі вестерна.

Не можна не поставити запитання, що знайшла високочола аудиторія Канн у цій гангстерській історії? Може, її причарували явні алюзії щодо годарівських фільмів? Чи імпонувала «стратегія фабулярної дезорієнтації», коли події, що відбуваються в фіналі, глядач побачить у середині фільму, а в його останній третині буде діяти персонаж, який загинув у середині картини?

Така вільна гра з часом, з композицією стрічки привела в захоплення критиків, а найбільш гарячі голови готові були порівняти новації Тарантіно з проривом у кінодраматургії, спричиненим появою «Громадянина Кейна». Не варто, мабуть, дискутувати з цього приводу, бо, згадаємо, Тарантіно грає з реаліями кінематографа, а не самого життя, тобто перед нами знову ряд симулякрів, за якими криються інші відзеркалення. До того ж можна говорити про кліпову композицію, де з атракцій-

них епізодів жорстокості складається мозаїка стрічки. Притому фільм має замкнену структуру: фінал стрічки приводить до його початкових сцен.

У них автор примхливо грає як відлунням стрічок французької «нової хвилі», так і майже прямим цитуванням американської класики, зокрема «Бонні і Клайда» (1967) Артура Пенна. Юнак і дівчина, попиваючи каву в кафе, серед ніжних слів про вічне кохання, обговорюють можливість і переваги пограбування саме такого закладу. І, не вагаючись, переходять до діла. У фіналі глядач дізнається, що жалюгідні, істеричні «дилетанти» нарвалися на професійних гангстерів.

У картині Тарантіно чимало еротичних сцен, проте марно чекати на вияв хоч якихось почуттів. У світі ж постмодерну все відбувається лише на рівні відчуттів.

Чи не найбільше навантаження несе епізод танцю в ресторані, в якому сублімується можливий взаємний потяг двох молодих людей. До того ж у глядача має вибудуватись цілий ланцюг алузій щодо ролей Траволти у фільмах «Лихоманка суботнього вечора» (1977), «Бріолін» (1978) та інших, що принесли йому світову славу. У фільмі Тарантіно танець гангстера Вінсента та дружини його шефа Мії – то просто задоволення від руху і ритму двох сильних молодих тіл.

Майже всі стосунки персонажів будуються з акцентом на тілесності, а не сексуальності. Так, Вінсент добре пам'ятає, що його попередник, якому довірили розважати дружину боса, був жорстоко покараний, бо надто захопився масажем її стоп.

Свою чуттєвість вони задовольняють наркотиками. З найменшими подробицями показано, як Вінсент вводить собі у вену героїн. У Мії інше захоплення: вона – кокаїністка. Це і призводить до фатальної помилки. Понохавши замість кокаїну героїн, Міа впадає в кому. Вінсент робить усе, аби врятувати молоду жінку. Та не з добрих почуттів. «Якщо баба помре, то бос залишить від мене мокру пляму!» – в розпачі викукує він.

Епізод з уколом адреналіну просто в серце Мії теж являє приклад відвертої демонстративної фізіологічності. Важко знайти інший приклад у світовому кіно, який би дорівнював йому у відвертій жорстокості і натуралізмі.

Проте «одномірні» герої Тарантіно, якщо й здатні до відчуття, абсолютно не придатні до співчуття, до відчуття болю і страждань іншого. Наприклад, повертаючись зі своєї «гангстерської роботи» разом з двома іншими гангстерами, Вінсент випадковим пострілом, через необережність, розтрощує одному з них голову. Проте – найменшого каяття! Приятелі переймаються лише тим, де подіти труп і як вимити забризкану кров'ю машину.

Друга новела, що має назву «Годинник», теж являє собою відверте пародіювання популярних у масовому кінематографі сюжетних мотивів і персонажів. Тут є і боксер (Брюс Уїлліс), який зриває угоду з гангстерами, і замість того, щоб програти бій, випадково вбиває свого суперника. Далі втеча, спроба гангстерів помститися, проте один з них гине, застрелений в туалеті, а інший стає жертвою маніяків-гвалтівників. Знов-таки, усі перипетії сюжету будуються навколо насильства, кривавих розправ, гвалтування. Тарантіно, проте, подає це все неначе у перевернутому вигляді. Так, брутальний та жорстокий шеф банди стає жертвою згвалтування, професійний кілер гине від кулі під час фізіологічного відправлення. Та найуїдливіше пародіюється така болісна для американців тема, як війна у В'єтнамі.

В'єтнамський ветеран привозить хлопчику сімейну реліквію – годинник, який його батько примудрився зберегти у в'єтнамському полоні. Як бачимо, тут присутній ще один, надзвичайно важливий для американського кіно мотив сім'ї і сталих сімейних цінностей. Тарантіно, як класичний постмодерніст, «працює на зниження». Полоненому американцю вдалось зберегти годинник, що перейшов йому від батька, а той отримав його від діда, лише тому, що він ховав його між сідницями. І про це пафосно розповідає обвішаний медалями військовий.

Взагалі, фільм переповнено діалогами, проте зміст їх зосереджено на таких темах, як їжа, наркотики, зброя. Ті, хто давав оцінку сценарію (а саме за нього Тарантіно отримав «Оскар»), були в захопленні від реалістичних, неначе підслуханих на вулицях та в кав'ярнях, колоритних висловлюваннях персонажів. Так, принципову відмінність між Європою і Америкою Вінсент вбачає в тому, що в Голландії, де він побував у своїх «кіллерських» справах, пиво подають у склянному посуді, а в Штатах – у пластмасовому, а у Франції замість кетчупу вживають майонез.

Проте було б неправильно не згадати, що інколі герої вдаються до роздумів досить абстрактних. Це відбувається після того, коли, здавалось би, кулі були просто

невідворотні від двох приятелів, та раптом ворог не потрапив у ціль. У зв'язку з цим один з гангстерів, чорношкірий Джул, переживає те, що можна назвати наверненням на шлях істини. Він вирішує піти з банди, мотивуючи це тим, що був свідком чуда, хоч маловірний Вінсент твердить, що то лише щасливий випадок. Знову певна частина критиків, захоплених темпераментом і досконалою кіномовою твору Тарантіно, схильна була твердити, що автор цілком серйозно звертається до філософських та релігійних проблем. Вважаємо, що перед нами приклад іронічного переосмислення релігійних текстів, починаючи з історії про розбійника, що розкався.

Так само звучить і аргумент Джула щодо всемогутності вищих сил, які можуть перетворити навіть кока-колу у пепсі-колу, і його цитування біблійних текстів перед тим, як випустити обійму у свою жертву. Своє служіння Джул бачить у повній відповідності з такими гонконгськими бойовиками, які йому випало дивитись. Він збирається блукати по землі як герой фільму «Кунг-фу», від міста до міста, розглядаючи нових людей, шукаючи нових пригод.

Отже, не залишилось майже нічого від «гангстерських» стрічок, причому різних часів і різного творчого рівня, що б не потрапило в коло їдкої постмодерної іронії уславленого Тарантіно.

Та, здається, він заплатив за свій сміх досить високу ціну. Все вірогіднішим стає той факт, що вічно жити від джерел творчості інших митців неможливо. Довгі роки автор уславленого «Pulp fiction» не ставав до режисури, обмежуючись діяльністю сценариста, актора, продюсера. Хоч в усіх фільмах, де він з'являвся в такій якості, залишався слід його своєрідного обдаровання.

Нарешті, з'явився третій режисерський витвір Тарантіно, де він залишився вірним собі. Єдине, чим відрізнявся його фільм «Убити Білла» (2003), це відхід від «фалочентричності», притаманної двом першим стрічкам. Цього разу активним началом є жінка-кілер у виконанні його улюбленої актриси Уми Турман. В іншому Тарантіно йде шляхом своїх попередніх картин, черпаючи сюжет і стилістику в кінематографі своїх попередників.

Дійсно, фабула легко вираховується при порівнянні з відомою стрічкою Ф. Трюффо «Наречена була в жалобі» (1968) з Жанною Моро в головній ролі. А за стилістикою, як і в «Сказаних псах», Тарантіно йде від гонконгських бойовиків з їх скаженим темпоритмом, відрубаними кінцівками і морем крові, що все більше нагадує кетчуп.

Проте можна говорити і про своєрідне самоцитування, про народження задуму із монологу Мії, котра розповідає Вінсенту, в якому серіалі вона мала зніматися. Там ішлося про загін «5 лисиць», де були «задіяні» небезпечні жінки-кілери з різними «спеціалізаціями» – одна блискуче володіла вогнепальною зброєю, інша – прийомами кунг-фу, а героїня Мії була неперевершеною у бою з ножами. У стрічці «Убити Білла» лисиці перетворюються на гадок, проте задум знаходить своє послідовне втілення.

Реакція критики на фільм була більш ніж спокійною. Можливо, часи постмодерну відходять у минуле? Можливо, митці шукають нових «стратегій»? Тим більше, що критики, у більшості своїй, визнали проект Тарантіно та Родрігеса «Грайндхауз» (фільми «Доказ смерті» (2007) і «Планета страху» (2007)) провальними.

І от, після паузи, анфан терібль світового кіно знову примусив говорити про себе і свій новий твір. Цього разу Тарантіно посягнув на святе. Темою його стрічки «Безславні покидьки» (2009) стала Друга світова війна. І тут знову зробимо корекцію для тих, хто обурений легковажними вправами режисера над тим, що завжди болісно відгукується в пам'яті людства. Тарантіно залишається вірним собі. У фільмі «Безславні покидьки» йдеться не про реальні історичні події, а про фільми про війну. Свого роду відзеркалення віддзеркалення, до чого такий охочий Тарантіно. Причому можна говорити не лише про самі фільми, а й про ті міфологічні, іноді казкові уявлення, що склалися завдяки їм. У своїй екранній оповіді Тарантіно відтворює мотиви, що мали місце в кінематографіях різних країн, які вели боротьбу з нацистською Німеччиною. Варто згадати британську стрічку «Містер Піткін у тилу ворога» (1958) з Норманом Уїздомом або французьку комедію Крістіана Жака «Бабетта йде на війну» (1959) з чарівною Бріжіт Бардо. Свого часу радянська критика обурювалась, що нацисти виступають у цих стрічках як безпорадні дурні. Заради справедливості слід згадати, що і в радянському кіно, особливо за воєнних часів, були схожі стрічки, взяти хоча б «Нові пригоди Швейка» (1943) С. Юткевича, де фюрера ловили і саджали в клітку за залізні ґрати як хижого звіра.

Ігрове начало в фільмі Тарантіно, його відверта пародійність, підтверджується і тим, що екранні Гітлер і весь «сінкліт» відверто не схожі на свої оригінали. В своїй зовнішності вони мають лише характерні деталі, як-от вусики фюрера, що робить їх постаті карнавальними масками. Щодо його білого плаща з кривавим підбоем, то хочеться здивовано запитати: невже Тарантіно читав знаменитий роман Булгакова? Проте, ймовірно, режисер демонструє, що плебей-фюрер хоче бачити себе римським патрицієм.

Та для нової стрічки Тарантіно, навіть у більшій мірі, ніж у попередніх, характерний оцей несподіваний перехід від карнавальних ляпасів і пародійних постатей до «полной гибели всерьез». Так виглядає епізод, коли через підлогу розстрілюють родину Дрейфусів. Або ще, коли до рук месників потрапляє троє німецьких солдатів, і двоє з них відмовляється розкрити военні таємниці. Тут з'являється, згідно з усіма законами хоррору, з глибини печери, страшний, кровожерний «Медвежид», він виявляється не стільки страшним, скільки смішним, зі своїми підведеними очима та бейсбольною битою в руках. Та цією битою, цілком реальною, розбивають полоненим голови, а вони зустрічають свою смерть достойно.

Дехто з критиків побачив у цьому епізоді наявність елементів як коміксу, так і буфонади. А ще тут упізнається самоцитування. Аж надто схожий цей персонаж на маніяка з «Кримінального читива», який теж з'являється в такому самому лякаючому і разом з тим комічному антуражі.

Амбівалентно сприймаються і постаті двох «асистентів» командира «покидьків», які йдуть на смертельно небезпечне завдання, а ззовні і поведінкою нагадують дургорядних персонажів невибагливої комедії. Сам командир Альдо Рейн в яскравому виконанні Бреда Пітта – пряма цитата зі спагетті-вестернів. У німецькому тилу він з'являється в ковбойських чобітках, неначе в техаському салуні.

Усі рецензії сходяться на тому, що справжнім відкриттям Тарантіно став мало-відомий австрійський актор Кристоф Вальц, який зіграв підступного, жорстокого і разом з тим привабливого у своїй вишуканості, інтелектуального німецького офіцера Ганса Ланда. На цю роль спочатку планувався ді Капріо. Та режисер вирішив, що їй має зіграти німецькомовний актор. Так у фільм потрапив К. Вальц, інтелектуал, що вільно розмовляє чотирма мовами.

Та коли вдивляєшся в риси обличчя Вальца–Ланда, коли після несподіваного фіналу поєднуєш фабульні лінії і роль, точніше місію, цього персонажа, то ловиш себе на думці про віддалену, але безсумнівну зовнішню подібність його до самого Тарантіно.

Ким є Ланд у фільмі? Він – ляльковод, що смикає за всі ниточки. Інші персонажі, як слухняні маріонетки, виконують його потаємні накази, навіть не підозрюючи цього. І нехай «ковбой» Альдо Рейн у фіналі поставить на лобі Ланда клеймовастастику, все відбулося за сценарієм цього садиста-поліглотта.

Критики ладні назвати найсинефільським останній епізод, дія якого відбувається в кінотеатрі, де, власне, настане розв'язка цього фантазмагоричного дійства. На нашу думку, синефіл, вихованець відеотек Тарантіно, відвів душу в четвертій новелі, коли за столом невеличкої пивниці збираються дивні персонажі: британський лейтенант Хікокс, зв'язковий британського командування, а в мирному житті – кінокритик, який вивчив німецьку мову під час переглядів фільмів 1930-х років. На нього чекає команда «безславних покидьків» на чолі з Альдо Рейном і чарівна німецька кінодіва (таємний агент союзників). Мирна елегантна бесіда за столом з гестапівським офіцером у пивному залі, заповненому німецькими солдатами, точиться навколо кіношних тем. Гестапівець здивований акцентом свого співрозмовника. Той пояснює, що походить з віддаленого альпійського селища, де знімався фільм Фанка «Біле пекло Піц-Палю» з Лені Ріфеншталь у головній ролі. Він ще хлопчиком разом з братом знявся в епізоді рятувальної експедиції, що з факелами піднімається в гори. Та, зрештою, все завершується кривавою стріляниною у суто тарантинівському стилі. А кінодіву-агента викриє той самий Ланд, просто як у казці про Попелюшку. Він приміряє їй елегантний черевичок, знайдений на місці бою, що прийдеться їй якраз по нозі. Але в нагороду вона отримає не чарівного принца, а смерть від руки Ланди.

Тарантіно вірний собі і в тому, що в багатолюдному фільмі ми марно шукатимемо героя з чистим і благородним серцем. Поранена кінодіва з останніх сил підстрелить солдата, який брав у неї автограф для новонародженого сина. Не довіряючи

актрисі, Рейн довго крутитиме пальцем в її рані, домагаючись від неї правдивої відповіді. Чарівна месниця Шошана (Мелані Лоран) пострілом у спину поранить закоханого в неї німецького солдата, а він, вмираючи, розрядить пістолет в ту, якій щойно освідчився в коханні. В фіналі кінозал, де зібралась уся нацистська еліта, перетвориться у палаючу Валгалу. І всі загинуть там, згідно з давньогерманським пророкуванням.

У попередніх фільмах Тарантіно героїв ніс плин повсякденного життя, вони не опиралися обставинам, прагнучи до них пристосуватися; для них існував лише теперішній час, і вони повною мірою прагнули насолоджуватися ним. Вони жили в світі, що не мав спеціальних координат (М. Фуко), у світі, що втратив свою вісь і обернувся на хаос (Ж. Дельоз).

В «Безславних покидьках» інше – тут координати задані як самою історією, так і масивом фільмів, присвячених Другій світовій війні. Втім, Тарантіно це не зупинило. Його персонажі і тут керуються тим, що М. Фуко визнає *l'hubris* – тобто невгамовність, нестриманість, безчинство, що визначається як постмодерна чуттєвість. Тарантіно простежив її і показав у глибинах історії, що назавжди, здавалося б, обернулася на мармур і бронзу.

Закономірним було для відтворення тієї епохи звернення до «великих наративів». Тарантіно і тут залишається вірним собі, надаючи перевагу фрагментарним, мозаїчним формам. У картині без найменших вагань використовуються набутки масової культури, її прийоми і жанри, що, здавалось би, є неприйнятним для втілення героїчної історії. Тарантіно легко долає, швидше, вдало використовує стильовий еkleктизм, плюралістичність, зводячи їх до спільного знаменника.

І головне, блискуче насичує твір цитатами, переважно пародійно трактованими, образами і мотивами класичних стрічок. Причому цитата не існує як щось зовнішнє, а стає іманентною самому текстові фільму.

1. Барт Р. Текстовий аналіз одної новели Едгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 428.

2. Там само. – С. 429.

3. Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе // Кинематографические записки. – М., 1991. – Вып. 12. – С. 37.

4. Там само. – С. 52.

5. Там само. – С. 53.

6. Цит. за: Современная западная философия. – Минск: Вышэйшая школа, 2000. – С. 362.

7. Тарантіно Доусон Дж. – М.: Вагриус, 1999. – С. 118.

**Ірина ЗУБАВІНА,**

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

## **ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ЕКРАННОГО ХРОНОТОПУ ЯК ЗАСІБ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІТУ**

### **І. Зубавіна. Художнє моделювання хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу.**

Стаття присвячена проблемі художнього моделювання у сфері кіно. У статті досліджено в історичній перспективі підходи до репрезентації екранних хронотопів, як у вимірі відпрацювання теоретичних концептів, так і в узагальненні емпіричних матеріалів мистецької практики.

У науковій праці системно осмислюються трансформації часопросторових структур, починаючи від простодушних фіксацій довілля початку кінематографічної доби і до моделювання симулятивних хронотопів з використанням сучасних технологічних можливостей.

*Ключові слова:* художнє моделювання, хронотоп, репрезентація, симулякрум.

### **II. Зубавіна. Художественное моделирование экранного хронотопа как средство кинематографической репрезентации мира.**

Статья посвящена проблеме художественного моделирования в сфере кино.