

АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

У статті розглянуто світоглядні засади кінематографа французької «нової хвилі». Дослідниця аналізує одну з моделей кінематографічного авторства, спираючись у своїх роздумах на філософську концепцію атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра і А. Камю, використовуючи як матеріал для наукового пошуку творчість Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, К. Шаброля, Л. Маля, Е. Ромера, Ж. Риветта, А. Рене.

Ключові слова: світогляд, модель, екзистенціалізм, авторське кіно, автобіографізм, засоби кіно-виразності.

В статье исследуются мировоззренческие основы кинематографа французской «новой волны». Исследовательница рассматривает одну из моделей кинематографического авторства, опираясь в своих рассуждениях на философскую концепцию атеистического экзистенциализма Ж.-П. Сартра и А. Камю, используя в качестве материала для научного поиска творчество Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, К. Шаброля, Л. Малья, Э. Ромера, Ж. Риветта, А. Рене.

Ключевые слова: мировоззрение, модель, экзистенциализм, авторское кино, автобиографизм, средства киновыразительности.

The article examines the philosophical foundations of French cinema of the «new wave». The researcher considers one of the models of cinematic authorship, based in their discussions on the philosophy of atheistic existentialism of Jean-Paul Sartre and Albert Camus, using as a material for scientific research work of Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Alain Resnais.

Key words: outlook, model, ekzystentsionalizm, copyright film, autobiographism, figurative means.

Кінематограф французької «нової хвилі», що став потужною віхою в історії світового кіно, понад півстоліття не залишає байдужими як мистецтвознавців, так і глядачів. Одна з причин тому – тенденція, котра простежується в художній творчості, і зокрема в кіномистецтві, до посилення авторського начала. Дослідження авторського кіно, витоки якого, поза сумнівом, лежать у площині названої течії, небезпідставно вимагає порівняння творчості сучасних режисерів-авторів з кінематографічною спадщиною представників експериментального кіно Франції, апогей розвитку якого припав на 1958–1962 роки.

Дослідники авторського кіно досі не дійшли спільної думки, що саме стало причиною виникнення кіно «нової хвилі» – політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, фемі-

ністичні гасла С. де Бовуар чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра та А. Камю. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не лише проти академізму і так званого «батечкового» кіно. Насамперед митці-початківці намагалися знову представити на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзистенціальну людину, яка прагне передовсім внутрішньої свободи. З огляду на сказане, доречно було б процитувати вислів К. Шаброля, що його наводить Р. Лафонт у праці «Et pourtant je tourne». «Якщо преса стільки про нас говорила, причиною тому – прагнення нав'язати рівність: де Голль – оновлення. У кіно, як і скрізь<...> Франція відроджується, – зазначав режисер. – Погляньте, який розквіт талантів <... > Дорогу молодим!»¹.

У численних дослідженнях кінематографа «нової хвилі», в яких виявлено його тісний зв'язок з філософією екзистенціалізму, зокрема його атеїстичною концепцією, недостатньо вивченою, на наш погляд, є оригінальна інтерпретація ідей А. Камю і Ж.-П. Сартра у творчості найбільш послідовних представників французького авторського кіно, що і є метою нашої статті. Спираючись на праці істориків і теоретиків кіно А. Базена, Ж. Садуля, Є. Тепліца, Ж.-П. Жанкола, Ф. Трюффо, С. Фрейліха, О. Мусієнко, Г. Чміль, М. Мамардашвілі, М. Ямпольського, К. Разлогова, В. Утілова та інших, дослідниця ставить своїм завданням проаналізувати художньо-філософські домінанти та їх трансформації у творчості кінорежисерів французької «нової хвилі».

Витоки екзистенціалізму як своєрідної світоглядної моделі слід шукати у працях російських філософів М. Бердяєва, Л. Шестова, творчість яких припадає на кінець XIX – початок XX століття. Послідовний виклад філософської концепції екзистенціалізму буде вироблено у 20-х–30-х роках XX століття в дослідженнях німецьких учених М. Гайдегера і К. Ясперса. У період Другої світової війни свій внесок у розвиток вчення зробили й французькі мислителі Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Сімона де Бовуар. «Франція прийняла бій всупереч правді логіків <...> Війна для нас означала розгром. Але чи могла Франція заради позбавлення від поразки, не приймати бою, – писав А. Камю. – Дух у нашій країні взяв гору над розумом»². Так, заклик діяти всупереч очевидності і без надії на успіх, а також «позиція стоїчного антиісторизму зробили екзистенціалізм одним з духовних джерел антифашистського руху Опору, в лавах якого опинилися і філософи-екзистенціалісти»³.

У 60-ті роки минулого століття екзистенціалізм «знаходить підтримку у філософів Італії, Іспанії і поступово перетворюється на популярну серед європейської інтелігенції філософсько-естетичну та морально-психологічну систему. Потрібно зауважити, що поширенню екзистенціалізму сприяла передусім характерна для філософії XX століття певна методологічна, світоглядна всеосяжність, яка легко трансформувалася в невизначеність філософії існування»⁴.

Слід зазначити, що причиною популярності філософської системи екзистенціалізму став великий інтерес до неї з боку західноєвропейських художників, художньої інтелігенції, яку «приваблювали в цій концепції висока оцінка мистецтва, ототожнення його з філософією, а також форма

викладу теоретичних ідей: романи, притчі, поетичні медитації, художньо-критичні статті, есеїстика»⁵. Не залишилися осторонь від суперечливих екзистенціальних ідей, що ними було густо насичене повітря, і кінематографісти, особливо представники інтелектуального кіно, котре «виникло зі спроб ввести образ в сферу художньої філософії»⁶. Саме екзистенціалізм (а точніше його атеїстична концепція) став своєрідним віросповіданням і тим фундаментом, на якому були закладені основи авторського кінематографа, зокрема, його французької моделі, більш відомої як «нова хвиля». При цьому, незважаючи на творчу самобутність кожного з представників французького авторського кіно, його спільною рисою стала «орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на екзистенціальний підхід до світу; усвідомлення героями своїх втрат, неприкаяності і самотності людини, трагізму <...>»⁷.

Р. Соболев у праці «Захід: кіно і молодь», досліджуючи творчість одного з лідерів «нової хвилі» Ж.-Л. Годара, вказує, що в роки інтелектуального формування художника «релігією творчої французької інтелігенції, та й не лише французької, був екзистенціалізм – переважно в його сартрівському суперечливому тлумаченні»⁸. Головний же герой картини «На останньому диханні» – Мішель Пуакар – «тотальний бунтар, який заперечує буржуазний світ і мало не виломлюється з життя видимого в справжню екзистенцію»⁹, авторові видається своєрідною «моделлю для дослідження екзистенціального міфу про людину, демонстрацією своєрідної моделі французького атеїстичного екзистенціалізму»¹⁰, яскравими представниками якої названо А. Камю, С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра. Зазначимо, що «атеїстичний екзистенціалізм, – на переконання останнього, – вчить, що навіть якщо бога немає, то є буття, у якого існування передують сутності <...> і цим буттям є людина або, за Гайдеггером, людська реальність <...> Це означає, що людина спочатку існує в світі, й лише згодом визначається»¹¹. Отож, виявляється, Жак Ріветт не випадково екранізує антиклерикальний роман Дені Дідро «La Religieuse» («Черниця») 1760 р., своєрідно інтерпретуючи тему суперечності сутності та існування головної героїні. Сюзанна Сімонен, всупереч прагненню знайти свободу за межами задушливого монастиря (де режисер-автор свідомо використовує простір з різним ступенем тісноти, що дає йому змогу несподівано поєднувати внутрішній стан людини – сутність і обстановку – існування), несподівано і всупереч власним прагненням пере-

творюється на зразок слухняності. Можливо, цим і пояснюється надмірний візуальний аскетизм і одночасно аполітичність кінематографа «нової хвилі», у чому неодноразово звинувачували деяких молодих режисерів (приміром, Ф. Трюффо, К. Шаброля), що створювали фільми у своєрідній «недбалій» формі і відмовлялися зайняти певну політичну позицію.

Йдучи за характерним для художнього сприйняття «суперечливим» поєднанням «об'єктивної істини з істиною суб'єктивною, яка тлумачиться як адекватне відображення суб'єктом об'єктивної реальності, а не довільне нашарування суб'єктивності»¹², Ф. Трюффо зазначає: «Людина може голосувати, а художник – ні. Я відмовляюся протиставляти любов – буржуазії або поліцейським»¹³. Хоча показовим є те, що у стрічках французької «нової хвилі» в зображенні сцен кохання режисери (починаючи з Ж.-Л. Годара, Л. Маля) сміливо відходили від недомовленості і замовчувань, віддаючи перевагу відвертому зображенню на екрані людських почуттів, що стало в 60-ті роки минулого століття своєрідним революційним, якщо не переворотом, то, принаймні, нещадним для кінематографічної умовності жестом.

Екзистенціальний мотив, що домінував у французькому авторському кінематографі 1960-х, поступово перетворився на ту своєрідну духовну призму, крізь яку художники могли живо пропускати свої інтелектуально-духовні запити, осмислювати і переживати все суще і таким чином реалізовуватися на особистісному і творчому рівні. При цьому зауважимо, що «екзистенціалізм виступає за свободу інтерпретації художнього твору, розвиток того емоційного імпульсу, який поєднує глядача з художником, за відмову від тенденційності і дидактики у творчості. Художник постачає зорові картинки, а ми бачимо те, що хочемо бачити»¹⁴.

Перебуваючи в атмосфері своєрідного ідеологічного вакууму, що виник в Європі після Другої світової війни, болісно реагуючи на девальвацію соціальних і духовних цінностей, представники кінематографа «нової хвилі», яка передусім була проявом їх індивідуального світовідчуття і світорозуміння, відчайдушно прагнули проникнути в глибину людської свідомості. При цьому слід говорити про свідомість і психологію людини, яка належала до післявоєнного французького суспільства, що натужно поверталось до мирного життя і водночас засуджувало непопулярні у нації війни в Індокитаї та Алжирі. Спираючись на екзистенціальний принцип суб'єктивності, що виступає

домінантою всіх дій людини, зокрема діяльності у сфері мистецтва, молоді кінематографісти переважно займали позицію, яка не давала авторові змоги засуджувати своїх персонажів, більш того, нав'язувати їм певне сприйняття дійсності, диктувати вчинки. Враховуючи ж той факт, що будь-яке почуття бере свій початок глибоко в душі людини й лише згодом наповнюється її природою, режисери «нової хвилі» здійснювали постійні спроби позбавити виконавців емоційного вантажу минулих переживань і працювали (звісно, кожен по-своєму) як з професійними, так і з непрофесійними акторами, прагнучи таким чином досягти народження «живих», деякою мірою «шорстких» характерів.

Інтерпретація вислову Ж.-П. Сартра – «людина – засуджена бути вільною <...> і являє собою <...> сукупність вчинків»¹⁵, закономірно проявлялася у прагненні молодих художників, глибше пізнаючи світ і себе, досягнути такого рівня самовираження у фільмах, щоб вони стали «більш особистісні, ніж, роман, більш індивідуальні та автобіографічні, ніж сповідь або щоденник»¹⁶. Так кінострічки «Жінка є жінка», «Маленький солдат», «Божевільний П'єро», «Жити своїм життям» Ж.-Л. Годар фактично присвятив дуже особистій темі – кохання до жінки, яку він обохнював і фільмував, його музи – Анні Карині. Дебютний фільм К. Шаброля «Красунчик Серж», герой якого, зневажаючи власне життя, жорстоко руйнує і нищить існування своїх близьких, по-своєму автобіографічний. Зазначимо, що натурні зйомки стрічки не лише відбувалися в рідному селі режисера, а й для участі в деяких сценах залучали місцеві жителі.

Е. Ромер і Ж. Ріветт у картинах «Знак Лева» і «Париж належить нам», з навмисне переплетеними сюжетними лініями й просторово-часовими вимірами реальності й фантазії, зображують ту столицю Франції, що з плином життя стала їм близькою і рідною. Автори-постановники демонстрували у цих фільмах своє захоплення Парижем так само, як і кіногерої, які, зневірившись у собі, відчайдушно й бездумно розтрачували енергію молодості. Слід зважити й на те, що нещаслива прокатна доля обох кінострічок стала не лише болісним ударом по самолюбству творців, а й певною мірою особистою драмою зазначених режисерів. Авторське прагнення відобразити особистісний світ за допомогою спогадів про своє дитинство отримало втілення в кінострічці Ф. Трюффо «400 ударів», головний герой якої, Антуан Дуанель, не лише перетворився на alter

его режисера, а й став персонажем своєрідного романтичного кіноциклу: «Антуан і Колетт», «Вкрадені поцілунки», «Родинне вогнище». Однак зазначимо, що «почуття самого автора твору, – вказує В. Самохін, – можуть стати об'єктом глядацької уваги лише тоді, коли він відображає в предметах і явищах істотне, стійке, глибинне, тобто істинне»¹⁷. З цим висловлюванням деякою мірою перегукуються роздуми А. Тарковського, творчість якого, на протигагу французькій «новій хвилі», була наповнена вишуканими екзистенціальними мотивами пошуків Бога, а не його заперечення. Художник був переконаний, що «хоч якою б особисто була картина, вона ніколи не зможе відбутися, якщо оповідає лише про тебе. Якщо картина або книга вдається, будьте впевнені, що все особисте стало лише стимулом, поштовхом для народження задуму»¹⁸.

Стан заціпеніння і деякої розгубленості перед абсолютною порожнечою буття, в яку занурюють досить тривіальних і певною мірою безцеремонних персонажів Шаброль і Трюффо, Годар і Маль, Ріветт і Ромер, є своєрідним проявом їх власного ставлення до негативних, з точки зору екзистенціалізму, тенденцій сучасного суспільства, яке страждає від надмірного раціоналізму й упередженості. Беручи на озброєння теоретичну спадщину К'єркегора, представники «нової хвилі» наполегливо доводили, що подолання відчуженості людини, ліквідація роз'єднаності суб'єкта та об'єкта лежать тільки в межах ірраціоналізму. «Той, – писав Камю, – хто відкидає будь-який детермінізм, крім особистості та її бажання, будь-який пріоритет, крім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства і проти розуму <...>. Головне – розірвати пута. Забезпечити торжество ірраціональності»¹⁹.

Захоплення ідеями Камю призвело до того, що більшість представників «нової хвилі» вивели на екран героїв, які «раціонально не пізнаються, а освоюються безпосереднім “переживанням”»²⁰. Так, приміром, глибоко досліджуючи внутрішній світ героїв у серії моральних історій (початок яким було покладено в 1962 році короткометражною стрічкою «Молочниця з Монсо»), Ерік Ромер розглядає їх як благодатний пізнавальний матеріал. Автор, як правило, досліджує і презентує персонажів не у зовнішніх гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих порухах душевного стану. Спираючись на широкий пласт глибоко осмисленого життєвого досвіду, режисер не боїться, а радше захоплюється як духовною загибеллю, так і морально-психологічним змер-

твінням своїх лицемірних персонажів, які стали героями його філософських кіноказок.

У фільмі «Моя ніч у Мод» режисер-автор вводить на екран двох антиподів-«догматів». В одному з ключових епізодів стрічки упереджений католик Жан-Луї та його давній приятель Відаль (філософ, що сповідує марксистські погляди), обговорюючи і водночас засуджуючи парі Блеза Паскаля, не здатні відшукати як душевну, так і смислово рівновагу в навмисній раціональності релігійної віри. Відсутність переконливих і надійних точок опори зумовлює прагнення героїв одночасно знайти для себе вигоду і у вірі в бога (з якою існувати складно, але терпимо), і в її відсутності (що є неприпустимим для безпечного життя). Обидва сперечальники болісно прагнуть і потай уникають святості, при цьому ретельно приховують свідомий, раціональний відхід від недостатньо стійких світоглядних позицій.

У такому навмисне змодельованому Е. Ромером кіносвіті притчі «переживання набуває особливого значення через те, що екзистенція людини спрямована “до ніщо” і усвідомлює скінченність свого існування»²¹, оскільки такі поняття, як «страх» і «смерть», узагальнюються М. Гайдеггером у категорію «ніщо». А це, відповідно, змушує кіногероїв прагнути органічно існувати ніби на грані, що відокремлює реальність від вигадки, конкретність від узагальнення. До того ж іноді дійсність, що її зображують у своїх фільмах режисери «нової хвилі», представляє специфічну модель клінічної смерті суспільства. «Реальність, яку відтворює і організовує кіно, – зазначав А. Базен, – це реальність світу, в яку ми залучені, це чуттєва безперервність, зафіксована плівкою і в просторово-часовому вимірі»²².

У фільмі К. Шаброля «Красунчик Серж» головний герой, осягаючи суперечливість буття й усвідомлюючи безглуздість свого існування, обирає нещадний бунт, знаючи про його приреченість на поразку. Опинившись над прірвою небуття, в яку жорстоко й нерозважливо готовий зіштовхнути рідних, близьких людей, і «упевнившись у скінченності своєї свободи, відсутності майбутнього в його бунтові й у тлінності свідомості, він ладен продовжувати свої діяння в тому часі, який відпущений йому життям»²³. Герой не боїться тих покарань, що їх доведеться зазнати за заподіяні страждання, а тому, не турбуючись про страх ані фізичної, ані духовної смерті, дозволяє собі проявляти тиранію щодо ближніх, оскільки не вбачає жодного сенсу в своєму існуванні.

Слід зауважити, що у всіх без винятку фільмах К. Шаброль болісно і водночас із неприхованим задоволенням намагається знайти витoki, першопричину майже вишуканої жорстокості своїх героїв. У кінострічці «М'ясник» режисер-автор представляє по суті звичайного на вигляд такого собі «добродія». Дещо вульгарний сільський життєлюб Пополь, котрий свого часу пройшов В'єтнам, Алжир і отримав у спадок м'ясну лавку, незважаючи на зовні ширу закоханість у місцеву вчительку, не може приборкати своє звірине нутро, не в змозі зупинитися і не вбивати, його «існування передує сутності»²⁴. Вбивства, що їх вчиняє герой, слід розцінювати як своєрідний бунт конфліктуючої зі світом людини, психіку якої скалічила війна.

Аналізуючи творчий доробок К. Шаброля, можна говорити про те, що кожна кінострічка майстра (особливо пізнішого періоду) – своєрідна сходинка в еволюції людської жорстокості в інтелектуальному авторському кіно. У таких роботах, як «Нехай звір помре», «Безневинні із брудними руками», «Жіноча справа», «Церемонія», режисер, ніби під збільшувальним склом, розглядає, вивчає і аналізує буття людини і ті вади її душі, які позбавляють комфортного існування оточення цієї людини.

Своєрідно інтерпретуючи проблему художнього сприйняття, К. Шаброль з неприхованим задоволенням виводить на екран образ самотньої агресивної жінки-хижачки, яка не прагне бути турботливою дружиною, берегинею домашнього вогнища, сімейних устоїв (як Елен із фільму «Невірна дружина»), а захоплюється своїм статусом жорстокого тирана і вбивці та поступово, на правах всепоглинаючої безодні, заповнює негативною енергетикою весь простір стрічок режисера-автора, де життя і смерть тісно сплетені в тугий вузол, який неможливо розірвати. Така, приміром, норавлива служниця Софі з «Церемонії», фільму, що далеко пішов у часі від естетики «нової хвилі», але зберіг вірність її принципам, а саме: виявлення автором таємниць людської сутності, глибоко зануреної в певне середовище існування. У названій стрічці середовищем існування героїні є панський будинок, який вона люто ненавидить разом з його мешканцями. Режисер-автор пропонує глядачеві через погляд провінційної, наївної на перший погляд, героїні (яка насправді має досить хижацьку сутність) осягнути зовсім не привабливу, однак своєрідну модель світу. Митець виносить на суд глядача навмисне змодельований кіносвіт зі специфічною сукупністю образів, уявлень, пере-

живань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів і прагнень, за допомогою яких героїня намагається визначити сутність буття, своє ставлення до нього і таким чином – своє призначення, сенс свого існування. Важливим є і той факт, що низка самобутніх образів, введених у фільмі, цікавить художника так само, як середовище, що оточує їх.

У естетично досконалій кінострічці А. Рене «Хіросіма, любов моя» герої не лякаються, а скоріше грають і захоплюються смертю, оскільки в кінорозповіді вона є повноправним, хоч і віртуальним персонажем, котрий прагне набути самостійного статусу. Віртуальна смерть живе у страшних спогадах про атомне бомбардування японського міста, прагнучи зайняти увесь кінематографічний простір фільму. Отож митець прагнув підвести інтелект глядача до такого самостійного осмислення кінотвору, котре в кіно задає авторська модель світу, що б сповіщала про себе вибором матеріалу, побудовою сюжету, логікою поведінки персонажів.

Малопривабливий П'єр Вессельрін, герой фільму Е. Ромера «Знак лева», перекочувавши через певні обставини із сутності музиканта в оболонку людини без певного роду занять і місця проживання, поступово усвідомлює відсутність будь-якого сенсу існування. Він неодноразово замислюється про самогубство, що є втаємниченим бунтом проти несправедливості суперечливого буття. При цьому можна говорити про специфічну модель типології людини у цього режисера, модель, відпрацьовану кіноавтором таким чином, що загальноприйняті вимоги чіткості й виразності візуальних і вербальних визначень героїв свідомо порушуються.

У кінострічці «Париж належить нам» Ж. Ріветт навмисне представляє своїх героїв, які легко і невимушено розтрачують своє життя, такими, що ніби вихоплені з людського потоку. Їх унікальність полягає в тому, що, залишаючись зовні «людьми з натовпу», внутрішньо всі вони неповторні індивідуальності. Персонажі картини органічно балансують на тонкій межі, яка відокремлює життя від смерті, реальність від мистецтва, конкретність від узагальнення, бо «авторство, – зазначає Г. Чміль, – найбільш повно проявляється в екзистенційному кіно, і це пов'язано з сутністю останнього – орієнтацією на унікальність внутрішнього світу героїв»²⁵.

У кінострічці Ф. Трюффо «Стріляйте в піаніста» її головний герой, витончений і емоційний акомпаніатор Шарлі Колер, виявиться втягнутим в абсурдну кримінальну історію, яка закінчиться для музиканта трагічною смертю коханої дівчини.

При цьому відзначимо, що поняття «абсурд» (від лат. *absurdus* – безглуздий) посідає провідне місце в моделі екзистенціалізму, пов'язаній з ім'ям Альбера Камю, який свого часу заперечував свою приналежність до табору войовничих «атеїстичних екзистенціалістів» на чолі з Ж.-П. Сартром. Слід зауважити, що «ідея абсурдності буття вплинула на творчі пошуки багатьох митців <...>. Мистецтво абсурду руйнувало причинно-наслідкові зв'язки у вчинках героїв <...>, відмовлялося від сюжету, окреслених характерів <...>. Мова, діалог втратили функцію засобу спілкування, а перед письменником, драматургом ставилося завдання створення нових словосполучень, алогічних комбінацій складів. Мистецтво абсурду намагалося змінити жанрову ієрархію, тяжіло до гротеску, пародії та трагікомедії»²⁶.

У кримінальній драмі Луї Маля «Ліфт на ешафот», створеної напередодні офіційного визнання «нової хвилі», досить легко прочитується сюжет, постають чітко «окреслені характери» коханців Жульєна і Флоранс, які задумали позбутися ненависного чоловіка, ретельно спланувавши його вбивство. Однак ланцюг безглузких випадковостей, пов'язаних з бажанням убивці (у минулому офіцера елітного загону парашутистів у ганебній для Франції антиколоніальній кампанії в Алжирі) усунути докази, що свідчать проти нього, створює абсурдну ситуацію, в яку потрапляють усі герої кінострічки, зокрема закохані – Луї та Вероніка. Викравши машину Жульєна, юні герої відчайдушно, але фальшиво грають ролі Ромео і Джульєтти, виявляючи своєю зухвалою поведінкою своєрідний бунт проти старшого покоління. Абсурдним бунтом молодих проти матеріальних статків деяких членів суспільства видаються й безглузді вбивства, вчинені Луї, і спроба невдалого самогубства обох героїв.

Показовим для авторського кіноsvіту Луї Маля є те, що абсурдними постають, насамперед, його героїні, в яких за привабливою зовнішньою оболонкою вміло ховається зовсім не жіночна сутність. Такою є красуня Флоранс у виконанні Жанни Моро. Її не лякає двадцятирічний термін ув'язнення за пособництво у вбивстві. Вона, як і більшість кіногероїнь Маля, переживає важку психологічну кризу, що є наслідком розбіжності інтересів вільної особистості і нав'язаних їй суспільством поведінкових стереотипів. Тому, на переконання кіноавтора, найзручнішим для таких персонажів, в темне і таємниче нутро яких зазвичай силою занурюють глядача, є лише усамітнення, де існує «<...> любов як обов'язок, якій

не сприяє жодна схильність і навіть протистоїть природна огида»²⁷.

Можливо, режисер-автор, ніби заново створюючи себе разом з кожним новим фільмом, бере на озброєння духовну спадщину дослідниці феміністської проблематики Сімони де Бовуар і у такий спосіб намагається через змодельованих героїнь, естетично привабливих, однак завжди аморальних і трагічно самотніх, відповісти на деякі важливі питання буття: Чи може жінка реалізуватися як людська істота? Які шляхи перед нею відкриті, а які можуть завести в глухий кут? Як здобути незалежність в умовах повної залежності?

Йдучи за постулатом А. Камю, за яким абсурдом просякнуте не лише повсякденне життя людей, а й історія з її кривавими трагедіями, Луї Маль ретельно досліджує психологію вбивці. Жульєн Таверньє – людина, яка не плаче щодо себе ані жодних ілюзій. Внутрішньо самотній, він прагне забути жахи війни, крізь яку пройшов, але змушений служити людині, що розбагатіла на торгівлі зброєю. Вбиваючи боса і водночас чоловіка своєї коханої Флоранс, герой усвідомлює безплідність своєї боротьби, однак, продовжуючи її, переживає «момент істини» і таким чином демонструє бунт проти абсурду ворожого йому світу, проти усталених засад сучасного суспільства. Змусивши Жульєна опинитися в замкнутому просторі ліфта (з якого той ніяк не може вибратися і у своїх скрупульозних діях відверто нагадує Сізіфа), режисер-автор примушує його усвідомити безглуздість свого повсякденного існування, поглибити екзистенціальну самотність, здійснити моральний вибір непокори «царству абсурду», що і є, відповідно до філософії А. Камю, сенсом «істинного буття» людини²⁸.

Феномен кінематографа французької «нової хвилі» назавжди залишиться загадкою в історії світового кіно. Свідчення тому – часто-густо безуспішне прагнення сучасних кіноавторів піднятися до рівня зображення екзистенції людини, представленій у творчості Ж.-Л. Годара, Фр. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Ріветта, А. Рене, Е. Ромера, Л. Маля.

Використовуючи легку кінотехніку і не сподіваючись на великий бюджет фільмів, молоді кінематографісти-інтелектуали прагнули не лише до пошуку нових засобів кіновирозності, а й передовсім до своєрідного суб'єктивного тлумачення й зображення людини, її сутності. Озброївшись філософськими ідеями атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартра і А. Камю, представники «нової хвилі» спробували (і не безуспішно) запро-

понувати героєві-бунтарю поведінкову програму, звільнити його від «всіх надій на те, що він може знайти свободу за допомогою чогось поза собою, позбавити ілюзій, пов'язаних з цими надіями, поставити перед собою і змусити заглянути в себе»²⁹.

Замислюючись разом з героями фільмів над вічними проблемами буття і насамперед над питаннями: з якою метою прийшла людина в світ? у чому її призначення? – творці «нової хвилі» заклали фундамент авторського кіно. Саме в авторському інтелектуальному кіномистецтві режисери найповніше проявили свій талант і можливості стилю в суб'єктивному зображенні образу світу.

¹ Laffont Robert Et pourtant je tourne / Robert Laffont. – Paris, 1976. – 198 p.

² Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990. – 496 с.

³ Кинословарь : в 2-х т. – М. : Советская энциклопедия. – 1966–1969. – Т. 2. – 712 с.

⁴ Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.

⁵ Там само. – С. 127.

⁶ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

⁷ Там само. – С. 242.

⁸ Соболев Р. Запад : Кино и молодежь / Р. Соболев. – М. : Искусство, 1971. – 302 с.

⁹ Тарасов А. Н. Годар как Вольтер / А. Н. Тарасов // Страна Икс. – М. : АСТ ; Адаптек, 2006. – С. 323–345.

¹⁰ Соболев Р. Запад : Кино и молодежь / Р. Соболев. – М. : Искусство, 1971.

¹¹ Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

¹² Самохин В. Н. Эстетическое восприятие / В. Н. Самохин. – М. : Мысль, 1985. – 205 с.

¹³ Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо. – М. : Радуга, 1987. – 275 с.

¹⁴ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

¹⁵ Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P. 24–36.

¹⁶ Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо. – М. : Радуга, 1987.

¹⁷ Самохин В. Н. Эстетическое восприятие / В. Н. Самохин. – М. : Мысль, 1985.

¹⁸ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 8 – С. 103–112.

¹⁹ Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990.

²⁰ Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997.

²¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2008. – 528 с.

²² Базен Андре. Что такое кино? Андре Базен. М. : Искусство, 1972. – 382.

²³ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – С. 60.

²⁴ Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanism / Sartre J.-P. – Paris. – 1967. – P. 24–36.

²⁵ Чміль Г. Авторське кіно Кіри Мурагової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України : Зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 341–349.

²⁶ Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997.

²⁷ Кант И. Метафизика нравов / И. Кант // Сочинения : в 6 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 114–118.

²⁸ Камю А. Избранное / А. Камю. – М. : Правда, 1990.

²⁹ Новая философская энциклопедия : в 4-х томах. – М. : Мысль, 2010. – Т. 4. – 736 с.