

СПЕЦИФІКА ПРОЯВІВ НАЦІОНАЛЬНОГО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНОДИСКУРСІ

Поняття «національна автентичність» належить, з одного боку, до ідеологічного дискурсу й сформульоване саме ним, а з іншого — є прикметою складного явища, іманентного будь-якому, без винятку, суспільству, й виявляє себе в усіх сферах його існування, «від спагетті до живопису», тобто це певною мірою структура, що визначає позицію кожного елемента в цілому. Структуралістська методологія може бути корисною при розгляді складних конотативних прикмет, для опису яких Р. Барт [1], наприклад, скористався «особливою метамовою», а саме такими «варваризмами» як, «італійськість», «іспанськість», «німецькість», «французькість», що, на його думку, значно полегшує аналіз їх форми.

Оскільки для дослідження нами обрано європейський кінематограф, також маємо справу зі згаданими «варваризмами» («іспанськість», «французькість» тощо) які в кінотексті презентують себе через складні системи кодів — портретну (відеоряд), лінгвістичну та звукову. Саме їх У. Єко, наприклад, вважає основоположними кодовими системами кінотексту [2]. Крім цього, можна помітити, що в деяких картинах проблема національної автентичності постає на рівні змісту (сюжету, фабули), — наприклад, фільм «Нічия земля» (2001) боснійського режисера Д. Тановича, в якому міжнародний конфлікт, що досягає своєї гостроти у Боснійській війні (1992–95 рр.), показаний режисером до певної міри в приватному масштабі, а саме — у вигляді з'ясування стосунків між боснійцями та хорватами, які вимушено опинилися в одному окопі. Їхні розмови схожі часом на трагіфарсову проекцію більш загальних для східноєвропейських та центральноєвропейських країн з «травмованою національною автентичністю» з'ясування проблем з самоідентифікацією, які занадто актуалізувалися після падіння 1989 року Берлінської стіни.

Дослідженням проблеми культурної автентичності східноєвропейського та центральноєвропейського кінематографа в «постсоціалістичну епоху» займається німецький культуролог, кінознавець Г.-Й. Шлегель. Він, зокрема, зауважує, що «проблеми національної самоідентифікації в пострадянський час — це наслідок байдужої соціалістичної зрівнялівки, що ігнорувала все, окрім уславленої «дружби народів» [3], та наводить приклади, коли ще за часів «соціалістичного табору» деякі режисери езоповою кіномовою розправлялися з офіційним образом «мирного та душевного» [4] співіснування сербів, хорватів, угорців, румунів, словаків та циган. Езопова мова була властива саме кінематографу неіснуючого вже соцтабору, топосу, який викликає зацікавлення сучасних європейських кінематографістів, котрі розглядають його переважно в трагікомічних тонах.

На думку Г.-Й. Шлегеля, властива східноєвропейському кіно креативна енергія, що могла б оновити західну кінематографічну культуру, децю вгасла після падіння соціалістичного режиму та відкриття кордонів із Заходом, коли «на східноєвропейський ринок хлинув потік західної кінопродукції, тривіальної, ординарної, неякісної, тієї, що не має ніякого відношення до справжньої кінокультури. Ринок зна-

ходився під іноземним впливом, сформувалась нова глядацька аудиторія з іншими смаками та запитами, для власного кіновиробництва майже не залишилось місця... У випадку ж так званого спільного виробництва виходить якийсь «європудинг» — картина, зліплена за прикладом «західної красивості», без громадянства, без обличчя, без натяку на культурну автентичність» [5]. Серед режисерів, що належать до покоління «послідовних бунтарів», Г.-Й. Шлегель називає Міклоша Янчо, Яна Шванкмейєра, Желимира Жильника, Іштвана Дардаї, Карела Вахека — саме їхні фільми «є найбільш важливими свідощтвами свідомості нації в переломний момент історії. Водночас вони є необхідним навчальним посібником та джерелом натхнення для молодшої генерації кінематографістів» [6].

Радикально інший тип репрезентації національної автентики демонструють фільми, в яких остання не лише артикулює певні ідеологічні мотиви, не лише є частиною історико-культурного контексту, а представлена самою стилістикою картини, на рівні художніх образів, іноді поза свідомістю автора, створюючи певну «ауру», котру глядач сприймає як автентичну. Отож маємо справу з проблемою рецепції автентичного як автентичного, тобто завдяки яким механізмам глядач сприймає ті чи інші коди як автентичні. Наприклад, у фільмі С. Параджанова «Колір граната» (1968) національна метафізика в найбільшій мірі репрезентована яскраво декоративним візуальним рядом з надмірним залученням різних кольорів, форм, фактур, які є тим сугестивним посиленням, що сприймається адекватно, а саме як знаки (означувачі) середньовічного східного духовного простору, у якому творив вірменський поет Саят-Нова. До речі, рецепції цієї візуальної надмірності сприяє повна відсутність будь-яких діалогів чи монологів у картині, а звуковий та лінгвістичний ряди представлені позакадровим голосом, котрий вірменською мовою проголошує рядки із Старого Заповіту та вірменськими титрами, специфічна графіка яких також сприяє виникненню відчуття, що перед нами розгортається східний наратив, «інший», містичний.

Нерідко можна спостерігати розбіжність між авторською інтенцією та її глядацьким сприйняттям. Наприклад, іспанський режисер Педро Альмодовар принципово навантажує свої кінофільми універсальними, з його точки зору, кодами, які можуть бути зрозумілими не тільки іспанцям, а й іноземним глядачам, але, беручи до уваги цю авторську позицію, не слід нехтувати і об'єктивною реальністю, яка в тій чи іншій мірі, але завжди присутня в кінокадрі, і іноді вона може «сказати» дещо більше, чим того бажає автор, а саме про певний бароковий характер іспанської образної системи, скажімо, що наслідуються кінематографом від іспанських живопису, архітектури, музики. Свою кінокартину «Все про мою матір» (1999) П. Альмодовар уперше фільмує не в Мадриді, а в Барселоні, і майже кожна сцена, відзнята на вулиці, позначена присутністю чи то барокового портика, колони якого вкриті глазурованою плиткою з арабським орнаментом, чи то дивовижним бароковим собором, спроектованим Гауді, який неначе пропливає повз авто, з якого головна героїня фільму змилувано розглядає місто після довгої розлуки. Доречі, оператор цим прямим поглядом на величний собор не обмежується, а демонструє на склі авто ще й його примарне відображення. Звичайно, такими моментами не обмежується «іспанськість» фільмів П. Альмодовара — крім декоративних елементів, у ній також присутні ідеальні коди, котрі знаходять відображення в ментальності картини, у її

сюжеті, в проблематиці, яку зачіпає режисер (у фільмах П. Альмодовара завжди присутня одна і та ж сама тема — гендерна ідентифікація та гендерні відносини). Можемо констатувати, що національне виявляє себе як формально, так і на рівні змісту (сюжет, фабула, соціальне середовище, поведінкові стереотипи, відношення до сакральних речей, гумор, релігійність). Крім цього, яскравою, «природною» маніфестацією іспанського темпераменту є експресивна виразність мови, неповторність її ритму, а також жестикуляція акторів, що відноситься найчастіше до поза-свідомих рефлексій. Звичайно, в контексті театральних традицій, наприклад, жест не може бути випадковим, він майже завжди виважений та скрупульозно вписаний в архітектоніку п'єси. Безмежно серйозне відношення до жесту було принципово важливим для Беккета, наприклад. Відомо, що його ремарки стосовно найдрібніших жестів були чи не об'ємнішими за сам текст. Але в кіно ми можемо часто спостерігати спонтанний, стихійний жест, особливо що стосується побутового жанру, до якого нерідко звертається Альмодовар, наприклад.

У рамках дослідження типів репрезентації національно автентичних рис у європейському кінематографі, як видається, цікаво буде простежити рецепцію європейського світу американськими режисерами, котрі артефакти європейської культури (або ментальні прояви) вважають тотожними суті останньої, чим вони й керуються, відбираючи для простору своїх фільмів ті чи інші фрагменти європейської реальності. Одну із своїх останніх картин, «Межа контролю» (2009), Джим Джармуш фільмував у різних містах Іспанії, яка, до речі, є улюбленою його країною і сприймається ним як одне з найпотаємніших місць на землі. У названій картині режисер залюбки фільмує іспанські будиночки з орнаментальною мавританською плиткою або акцентує увагу на декоративній плитці, що прикрашає одну із квартир у Севільї. На його погляд, такі дрібниці є дуже іспанськими й важливі для створення «іспанської» атмосфери.

Пригадаємо ще один досвід фільмування американським режисером сучасної Іспанії, атмосфера якої постійно присутня у фільмі — як у візуальній своїй іпостасі, так і в ментальній. Маємо на увазі фільм Вуді Алена «Вікі. Кристина. Барселона». Якщо скористатися термінологією У. Еко, то найбільш сугестивною кодовою системою у цьому фільмі є портретна, а саме відеоряд, який не залишає сумнівів щодо своєї національної приналежності. Ця «іспанськість» виявляє себе майже в кожному кадрі і парадоксальним чином може залишитися непоміченою лише іспанським глядачем, для якого весь антураж у фільмі — архітектурний, ландшафтний, мовний — є буденним, звичним і, напевне, сприймається як «іспанський».

Проблеми рецепції «іспанськості», «німецькості», «французькості», «італійськості» торкається Р. Барт у своїй статті «Риторика образу» [7]. На прикладі плаката, що рекламує італійський соус «Пандзані», Р. Барт намагається за допомогою поглибленого аналізу з'ясувати, за рахунок яких саме означувачів зображення сприймається саме як італійське, зазначаючи паралельно, що навіть назва «Пандзані» (лінгвістична складова рекламного образу) сприймається як італійська тільки іноземцями, в етнічних італійців вона такої асоціації не викликає.

Окрім власне кінематографічної репрезентації національної автентики, у європейському кінодискурсі спостерігається також її теоретична рефлексія, представлена, зокрема, у працях істориків кіно та кінознавців. В «Історії кіномистецтва»

Жоржа Садуля, в критичних статтях Муссінака, наприклад, поняття «національна стилістика» має оціночний характер. Описуючи фільм М. Штиллера «Еротикон» як такий, що «носить сліди данських світських драм та багатих постановок Голлівуду», Ж. Садуль зауважує, що «відхід від національного стилю» та «космополітичне сполучення розкішних апартаментів і спальних вагонів» ніяким чином не покращує шведське кіно, тоді як, у свою чергу, у фільмі за романом С. Лагерльоф «Гроші пана Арно» «сніг, зима, корабель, затиснутий льодами у фіорді» відіграють головну роль та з «виключною силою розкривають смисл сцени, пояснюють та доповнюють жест чи репліку, розкриваючи психологію дійових осіб драми» [8].

Під «національною стилістикою» мається на увазі і використання національних літературних творів, і звернення до свого історичного минулого, і тип сюжету та жанру, зумовлені ментальними особливостями нації, і використання природних ландшафтів, що також постають активними елементами драми. Даючи характеристику ще молодому кінематографу Швеції, Данії, Італії, Німеччини, Ж. Садуль звертає увагу на те, що становлення «національної стилістики» в кожній із цих кінематографій завжди пов'язане з якимись серйозними особливими «передумовами», з тим культурним та природним багажем, який сформувався задовго до виникнення кінематографа. Якщо скандинавській літературі та драматургії, наприклад, яку також називають нордичною, особливо притаманний потяг до глибоко психологічних досліджень людської душі, до романтичних містифікацій у розробці фольклорних тем, прикладом чого є п'єси Генріка Ібсена, романи Кнута Гамсуна та Сельми Лагерльоф, то і для шведського та данського кінематографа 10–20-х років двадцятого століття також властива розробка подібної тематики, що й стало, на думку Ж. Садуля, однією з причин його розквіту, тоді як космополітична стилістика, запозичена ним у Голлівуду, не пішла йому на користь.

Але якщо у Жоржа Садуля апеляція до «національного кіно» є досить фрагментарною, оскільки він намагається дати широкий огляд світового кінематографа від перших фільмів 1892 року («оптичний театр» Еміля Рейно з проекцією кольорових рухомих малюнків) до початку 50-х років двадцятого століття, то робота німецького кінознавця та історика кіно З. Кракауера «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно» є принципово інакшою й цілком присвяченою дослідженню психологічного стану німецької нації на основі аналізу картин періоду (1895–1933 рр.). Це, по суті, перше в теорії кіно серйозне дослідження кінематографічного зображення як проекції колективного позасвідомого німецької нації в конкретний історичний період, який, на його думку, став фундаментом для приходу до влади 1933 року націонал-соціалістів. З. Кракауер першим серед кінокритиків намагається показати, що «зображальну сторону фільму, його сюжет та еволюцію можливо зрозуміти тільки в тісному зв'язку із соціально-психологічними процесами, котрі переважали в нації у відповідний період» [9].

Вивчаючи при Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва актуальну німецьку кінопропаганду, прецедентні німецькі кінофільми, які стали відомими у Франції, Великобританії, Америці, Росії, та історію німецького кінематографа, З. Кракауер приходять до висновку, що національний кінематограф здатен віддзеркалювати психологію свого народу «найбільш безпосередньо — порівняно з іншими видами мистецтв». Для цього, на його думку, існують відповідні передумови. По-перше,

кінофільм — результат колективної праці, кожен член знімальної групи бере в його створенні ту чи іншу участь. Для прикладу він розповідає про своє спостереження за роботою Г.-В. Пабста, який охоче прислухався до порад кожного учасника знімального процесу. По-друге, фільми, з одного боку, апелюють до масового глядача, а з іншого, якраз потреби глядачів, їх смаки зрештою й визначають стилістику та сюжет фільмів. До того ж, на думку З. Кракауера, популярні зображальні та сюжетні мотиви несуть в собі соціально-психологічні моделі поведінки, незважаючи на естетичний рівень картин, адже в будь-якому випадку кінокамера фіксує реальний світ з величезною кількістю його подробиць, буденних, незначних подій, які стають зримим відображенням глибинних психологічних, суспільних процесів.

Саме психологічні процеси, притаманні нації в той чи інший період її історії, З. Кракауер вважає головними чинниками історичної еволюції, хоча частіше за все психологічні процеси прийнято розглядати як похідні від обставин, і тому психологічними факторами, на його думку, нехтує більшість істориків. Незримо психологічне життя німецької нації, як він вважає, може пояснити прихід до влади Гітлера. А найдосконалішим віддзеркаленням життя, дуже складним, коли відображення дійсності може бути символічним, завуальованим у сюжетній схемі, в пластичному вирішенні, в монтажному принципі, є кінематограф, у даному разі німецький кінематограф 1895—1933 років. Це хронологічне уточнення має принциповий характер. З. Кракауер дотримується думки про неможливість створення якоїсь непохитної моделі національного характеру безвідносно до історії, його цікавить соціально-психологічна модель конкретного періоду.

Принципово схожим з точки зору методології є дослідження американського культуролога Е. Пановського «Готика та схоластика», у якому автор вбачає тісний зв'язок між архітектурою Високої Готики, наприклад, та розквітом схоластики, найсуттєвішою рисою котрої була необхідність чітко виявляти упорядкованість та логіку думки, яку Е. Пановський називає *manifestatio* [10] («проявлення», «демонстрація»). Цей принцип проникає і в медичинський трактат того часу, і в довідник з класичної міфології, в листівку політичної пропаганди, в біографію Овідія, і «скрізь спостерігаємо ту ж саму одержимість: систематикою розділів, підрозділів; демонстрацією методики; термінологією; паралелізмом частин та римою. «Божественна комедія» Данте є Схоластичною не тільки за своїм змістом, а й за своєю Тринітарною формою» [11]. Крім того, цей принцип може бути продемонстрований на прикладі аналізу майже будь-якої фігури, взятої із будь-якого зображення, але найкращим чином його можна розгледіти в «організації архітектурних ансамблів».

Як приклад Е. Пановський наводить та описує композиції на порталах церков в Отені та в Парижі, у яких, незважаючи на їхню «пишноту», «панує повна ясність». Такий же принцип він простежує і в живописі, порівнюючи дві мініатюри з однаковим сюжетом, виконані з різницею майже в два століття — одна з них наприкінці XI століття (ранньороманський період), а інша — в середині XIII століття (період Високої Готики). І якщо на більш ранній мініатюрі дослідник спостерігає безладну групу фігур, написів, будівель, то в пізнішому варіанті, зробленому в пору Високої Готики, він бачить «ретельно організоване зображення» [12].

Отож самі композиційні принципи в «репрезентативних» мистецтвах (предметно-зображальних), у «нарративних контекстах» (сюжетно-тематичні зображення), у

«функціональних контекстах архітектури» висвітлюють філософський, соціальний, світоглядний контекст конкретного відрізка часу.

Іконологічний метод інтерпретації художнього мистецтва взагалі та кінематографа зокрема видається актуальним і для нашого дослідження саме з огляду на те, що національно автентичні ознаки передусім маніфестують себе через зображення, або, користуючись термінологією У. Еко, через візуальну кодову систему. Таким чином, ми також можемо простежити зв'язки між свідомими, культурними, ідеологічними установками режисера (знімальної групи, колективної культурної потреби) та між тим, у якій формі, яким чином вони «маніфестують» себе в кінозображенні.

У сучасному вітчизняному кінознавстві проблеми національної автентичності науково заторкуються дослідниками В. Скуратівським, С. Тримбачем, І. Зубавіною, О. Брюховецькою. В одному зі своїх інтерв'ю українському кінематографічному часописові «Кіно-коло» В. Скуратівський, висловлюючи свій погляд щодо «кінематографічності» польської нації, з самого початку розмови акцентує увагу на тому, що «ми живемо в епоху незліченних катастроф «національних культур», брутально упокорюваних «глобалізацією» (а власне — однією «національною культурою» особливого гатунку)» [13]. В порівнянні із сьогодишнім, польський кінематограф 70-х років, на його думку, був зосередженням «чи не всієї стратегії національної культури». А ще раніше, в кінці 50-х років, з'являється «найвищого художнього класу екранна інтерпретація всіх головних сюжетів національної долі», яка «не просто віддзеркалює всю «національну семантику», а стає чи не центральною подією в усьому національно-культурному процесі» [14]. Він хронологічно означає рамки того великого загальнонаціонального явища двома фільмами Анджея Вайди — «Покоління» (1955) і «Людина із заліза» (1981).

Неважко помітити, що в міркуваннях про польський кінематограф існує певна зацікавленість національною тематикою та характером польського кінематографа, що виникли за певних історичних обставин, і таке явище як «польська школа», наприклад, також є результатом цих обставин, або радше результатом спротиву цим історичним обставинам. Та це тема окремого дослідження. У межах нашої статті важливо окреслити, яким чином проблема національної автентичності актуалізувалась та актуалізується в теоретичному аспекті європейського кінодискурсу.

Чималу зацікавленість кінематографічним відображенням національної проблематики можна помітити в роботах Сергій Тримбача, наприклад у його статті «Сюрреальне в українському кіно (еволюція міфопоетичної творчості)», де він вбачає корені українського сюрреалізму в національному Бароко XVII–XVIII ст. Дослідник пише, що в кінці XIX та на початку XX ст. воно сприймалося «як пластичне інобуття українського духу... як Атлантида, що пішла під воду та залишилася в сколках, фрагментах на поверхні культурного шару. Не випадково, до речі, режисер Юрій Ілленко, починаючи роботу над фільмом «Молитва за гетьмана Мазепу», де сильно проявила себе поетика сюрреального, декларував у вигляді мети легалізацію національного Бароко, розуміючи останнє як деякий захоронений скарб, простір, наповнений знаками та символами, розшифрувавши котрі можна віднайти себе» [15].

У названій статті С. Тримбач характеризує фільм Олександра Довженка «Звенигора» (1928) як типовий для української культури XIX–XX ст. кінофільм, у якому «явлені пласти колективного позасвідомого, те, чим жили українці, образи, з якими

вони самі себе ідентифікували» [16]. Сама оптика, завдяки якій автор вдивляється в зображення та виявляє його пов'язаність з колективним позасвідомим, знайома нам із робіт З. Кракауера та Е. Панофського, що вимальовує вже певну теоретичну лінію, якої дотримуються сучасні кінознавці. Видана 2007 року книжка С. Тримбача «Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часопросторі», також є аргументом недругорядності розглядуваної нами тематики.

Відома дослідниця в галузі кіномистецтва Ірина Зубавіна у статті «Стратегії гри в просторі сучасної екранної культури. Homo Ludens у пошуках нової цілісності», порівнюючи між собою три типи метанаративів (східноєвропейський, західноєвропейський та американський), використовує дещо іншу оптику, а саме культурологічну та філософську, крізь яку розглядувані метанаративи сприймаються більш узагальнено. «Слід визнати, — пише І. Зубавіна, — що східноєвропейська специфіка актуалізації метанаративів дещо відрізняється як від західноєвропейської, так і від американської. Тимчасом як Східна Європа цікавилася переважно десакралізуючою карнавалюю деструкцією комуністичної доктрини, до числа найпопулярніших у Західній Європі слід віднести ігри з постулатами християнства, натомість для Америки більш характерними видаються прояви катастрофічної свідомості» [17]. В основі цього порівняння лежить зацікавленість відмінністю між історичним досвідом Східної Європи, Західної Європи, Америки, що врешті-решт і стає причиною різних типів метанаративів. У нашому дослідженні, предметом якого є європейський кінематограф кінця ХХ ст., також небезпідставним видається апелювання до різниці в історичних досвідах Східної та Західної Європи.

Навіть побіжний огляд культурологічних досліджень, що маніфестують складні зв'язки між кінематографом та національною психологією, ментальністю, соціально-політичною дійсністю, суспільною ідеологією, станом колективного позасвідомого, релігійними переживаннями чи їх відсутністю, дає підстави зробити висновок, що жодне з них не претендує на «схоластичну» всеохопність зазначених зв'язків, а зосереджує увагу на дуже конкретному історичному відтинкові часу, в нашому випадку це кінець ХХ століття. Вважаємо за доцільне зауважити, що проблема національної автентичності в кінематографі не самодостатня, вона цікава як прояв чогось іншого, як специфічне віддзеркалення стану свідомості та підсвідомості народу, його світоглядних позицій, які артикулюються особливим чином саме засобами кіно.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика // Риторика образа. — М., 1994 — С. 297–318. <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94a.htm>

2. Ворошилова М. Креолизованный текст: кинотекст // Политическая лингвистика. — Вып. (2) 22. — Екатеринбург, 2007. — С. 106–110. <http://www.philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm>

3. Шлегель Г.-Й. Проблемы культурной аутентичности в постсоциалистическую эпоху. (Заметки о кинематографе стран, вступивших в Европейский Союз) // Киноведческие записки — 2005. — № 71. — С. 159–168.

4. Там само

5. Там само.

6. Там само.

7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика // Риторика образа. — М., 1994 — С. 297–318.

8. Садуль Ж. Расцвет киноискусства в Швеции // История киноискусства. — Издательство иностранной литературы. — М., 1957. — С. 138.

9. Кракауэр З. «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино». http://www.dnevkino.ru/library_krasauer_4.html
10. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. — К.: Христианское братство «Путь к истине», 1992. — С. 49–78.
11. Там само.
12. Там само.
13. Скуратівський В. Кінематографічна нація (Вадим Скуратівський відповідає на запитання KINO-КОЛА) // KINO-КОЛО — 2007. — № 33.
14. Там само.
15. Тримбач С. Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества) // Киноведческие записки. — 2004. — № 66. — С. 24–39.
16. Там само.
17. Зубавіна І. «Стратегії гри» в пошуках сучасної екранної культури (Homo ludens у пошуках нової цілісності) // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2004. — С. 206–227.

Анотація. У статті визначаються особливості поняття «національна автентичність» стосовно кінотексту та розглядаються основні типи її репрезентації в європейському кіно на рівні змісту та форми.

Ключові слова: національна культура, автентичність, кінотекст, код.

Аннотация. В статье определяются особенности понятия «национальная аутентичность» применительно к кинотексту и рассматриваются основные типы ее репрезентации в европейском кино на содержательном и формальном уровнях.

Ключевые слова: национальная культура, аутентичность, кинотекст, код.

Specific of manifestations of national phenomena in European cinema discourse.

Liliya Partaloha

Annotation. In article features of concept «national authenticity» with reference to a film text are defined and its basic types of representation in the European cinema at substantial and formal levels are considered.

Key words: national culture, authenticity, film text, code.

Надія ЗАВАРОВА

мистецтвознавець

МІФ ТА СВІТ МІСТА В ІТАЛІЙСЬКОМУ КІНО 40–70-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ

У статті робимо спробу розглянути місто як сенсоутворюючу структуру європейського життя, його головний ціннісний орієнтир — від античності до сучасності, розкрити трансформацію міфу та світу міста в італійському кіно 40–70-х рр. ХХ сторіччя. Матеріалом для цього є італійські фільми зазначеного періоду. Основна мета полягає у розкритті зміни сприйняття та втілення на екрані міфу і світу міста в повоєнному італійському кіно. Актуальність і новизну дослідження вбачаємо у визначенні основних інтерпретацій образу міста італійськими кінематографістами. Ця наукова розвідка виконана згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.