

## **ФІЛОСОФІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ ЯК ПІДҐРУНТЯ СВІТОГЛЯДНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО (частина II)**

*У статті досліджуються світоглядні засади авторського кіно. Дослідник розглядає одну з моделей кінематографічного авторства, спираючись у своїх міркуваннях на філософську концепцію екзистенціалізму та використовуючи як матеріал для наукових розвідок творчість всесвітньомовного українського кінорежисера Кіри Муратової.*

*Ключові слова: світогляд, світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, екзистенціалізм, авторське кіно, режисура, засоби кіновиразності.*

*The article investigates the philosophical principles of copyright movies. Researcher examines one of the models of cinematic authorship, based on their discussions on the philosophical concept of existentialism and using as material for scientific development work of world-renowned Ukrainian director Kira Muratova.*

*Keywords: outlook, ekzystentsionalizm, copyright film, direction, figurative means.*

Авторський кінематограф Кіри Муратової певним чином відображає вимоги екзистенціалістів розглядати митця як особистість, яка не має і не може мати – в силу властивого їй божественного одкровення – чітко схематизованого процесу мистецького творення, а крім того, має право ігнорувати існуючі стереотипи психології художнього сприйняття і творчості. При цьому логіка здорового глузду диктує твердження про те, що " у процесі сприймання мистецького твору реалізується тенденція до самопізнання, самовираження, самовдосконалення. Проте людина потрапляє у безвихідь: адже пізнати себе означає вмерти" [6, 142].

Фільм "Астенічний синдром" засвідчив, що Кіра Муратова остаточно намагається відійти від психології відтворення образів як раціонального інструменту дослідження й відображення людських характеристик, натомість виводить на екран персонажів, що скоріш нагадують механічних ляльок, для яких "інтелект" скоріш абстрактне поняття. Слідуючи екзистенціальним установкам, авторка створює (перш за все для себе) лише ілюзію істинного буття, а тому навмисне наділяє героїв гротесковою пластикою, неприродними інтонаціями, змушуючи безліч разів повторювати одні й ті ж репліки, фрази, демонструючи тенденцію власної творчості до деінтелектуалізації. Недаремно на головні ролі у фільмах "Три історії", "Другорядні люди", "Чеховські мотиви", "Два в одному" майстриня запрошує актрису Н.Бузько. Учасниця відомої широкому загалу комік-трупі "Маски" і виконавиця ролі такої собі недолюгої механічної ляльки-красуні у кінострічках К.Муратової не отримує завдання наповнити своїх героїв живими деталями, зробити їх привабливими. Скоріш, навпаки: акторка разом з режисером ще більш "механізує" персонажі, насичує їх злістю, агресією, із захопленням відтворює полишені змісту дії в абсурдних ситуаціях, в котрі постійно потрапляють герої, із задоволення повторює алогічні фрази. Оскільки в усьому, що створює майстриня складається "відчуття інформаційного шуму, що утруднює цілісне сприйняття тексту [3, 22]. Так авторка не порушує принципи абсурдного мистецтва, що "створює "штучний", "ілюзорний" світ і виконує функцію компенсації, додає те, чого немає в реальності" [6, 142].

Стан заціпеніння і деякої розгубленості перед цілковитою порожнечою буття, в який занурює К.Муратова своїх виснажених необґрунтованою агресією героїв, є своєрідним виявленням її власного ставлення до негативних, з точки зору екзистенціалізму, тенденцій нинішнього суспільства, що страждає на раціоналізм. Адже беручи на озброєння теоретичну спадщину К'єркегора, сучасні естетики-екзистенціалісти бачать подолання "відчуженості" людини, ліквідацію роз'єднаності суб'єкта і об'єкта лише в межах ірраціоналізму. "Той, – писав Альбер Камю, – хто відкидає будь-який детермінізм, окрім особистості і її бажання, будь-який пріоритет, окрім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства і проти розуму... Головне – розірвати узи. Забезпечити торжество ірраціональності" [5, 210].

Виводячи на екран абсурдних, виліплених власноруч чудовиськ у жіночій подобі, що залюбки бавляться зі смертю й невтомно воюють з ненависним світом, К.Муратова не приховує свого захоплення персонажами, котрі, безсумнівно, несуть деякі риси їхнього творця. Таке прагнення – змоделювати у творі й художніх образах своє alter ego – властиве митцям-шістдесятникам. Хоч, звісно, такі намагання здійснювали художники в усі часи. "Кожний фільм є до певної міри сповіддю, оскільки в нього митець вкладає себе, свої думки, почуття, уподобання. Не є сповідальною та кінокартина, котра

створена режисером безпристрасно, абстрактно, з холодною душею" [10, 493]. Не уникнула щирого егоїстичного бажання специфічної сповіді у своїх фільмах і Муратова. Адже, створюючи твір "митець, – на думку Сімони де Бовуар, – творить себе заново і тим самим виправдовує своє існування" [2, 141]. Однак, сповідається авторка через своїх кіногероїнь не те що з "холодною", а просто таки з льодяною душею. До того ж, якщо в ранніх її фільмах постають героїні, які намагаються знайти себе, самоідентифікуватись у ворожому їм світі ( а тому й ставлять як перед собою, так і перед оточуючими численні риторичні запитання), то в картинах 80-90-х років тепер вже минулого століття й пізніше персонажі, несучи риси автора, водночас старанно приховують їх. "Художнє знання,- вважає французький естетик М. Дюфренн, – первісно властиве людині, котра спочатку утверджує, обґрунтовує об'єкт, а вже згодом постає в суб'єкті певною здатністю відкривати його. Ця здатність структурує суб'єкт як суб'єкт" [17, 546]. Отож, як наслідок, апіорне знання, яке первісно властиве людині і є "виключно суб'єктивним" [18, 544], виявляється екзистенціальним і може стати предметом художнього пізнання, що так само апіорне. При цьому "єдиним джерелом і достатнім підґрунтям" [17, 153] для сприйняття і творення мистецького твору може слугувати лише сам митець з його естетичним досвідом, точніше з його суб'єктивним баченням світу. Однак зазначимо, що суб'єктивізм у творчості, породжений гіпертрофованим прагненням до самовираження і самоутвердження через певну мистецьку форму іноді призводить до повного розриву між авторською ідеєю (навіть найблагороднішою) і її матеріальним втіленням, між свідомістю і нехай уявною реальністю.

Чи можна відшукати риси автора-режисера в художній тканині "Астенічного синдрому", "Чутливого міліціонера", "Трьох історіях", "Захопленнях"? Звісно, що можна, оскільки кожний твір, й передовсім авторський фільм, є безпосереднім світоглядним відображенням здатностей, вчинків, норм мислення його автора або ж, навпаки, їх демонстративним запереченням. "Мистецтво, яким би різним воно не було, завжди є пізнанням, у тому числі і самого себе," – зазначає мистецтвознавець І.Рубанова [9, 36]. Поглибимо цю думку висловленням, що належить російському письменнику XIX-XX ст. Глібу Успенському: "Пізнання пізнанню різниця: одне випрямляє людину, інше, навпаки, руйнує її віру в себе й не може знайти хоч якогось переконливого виправдання" [12, 194].

Здається, що зовсім далекий (від проблем і тем, які цікавлять майстриню) у своїх міркуваннях і прагненнях головний герой фільму "Чутливий міліціонер". Адже тему таїнства дітонародження і, відповідно, відчуття щастя від цієї події важко назвати ключовою в кінематографі К. Муратової. Щоб зрозуміти, наскільки "близькою" виявляється ця тема інтересам режисера-автора, досить згадати лялькову Марусю з кінострічки "Між сірого каміння", демонічну глухоніму вихованку із "Зміни долі", чи Офелію з "Трьох історій". "І це що, я повинна виношувати твого зародка? – говорить остання своєму партнеру. Але я не хочу виношувати твого зародка в собі... У мене окремих великий план у житті". Отож, світ, який постає в кожному кадрі муратівських фільмів, – "це світ переважно жіночий, точніше побачений, розкритий з погляду жінки, у її ціннісному контексті. Але і світоглядні, і моральні, й естетичні, зрештою, навіть побутові цінності тут виявляються аж надто відмінними від узвичаєних для патріархального суспільства "жіночих" інтересів і соціальних ролей" [1, 5]. В одному з програмних виступів режисер зазначала: "В "Астенічному синдромі" відбувся викид. А потім я подумала, що ж мені робити? Про що мені далі говорити? Адже я вже все сказала своєму глядачеві. Я довго перебувала в глухому куті, волала сама до себе й мовила іншим, що не знаю, що мені далі робити. Йти в жанр? У формі шукати зміст? І тоді я пішла в картину "Чутливий міліціонер", що була, на мій погляд, рожевою казочкою про доброго дядька міліціонера, який хотів мати дітей і знайшов їх у капусті. Більше таких криз в моїй творчій біографії не було, скоріш сходинки" [8, 85].

У наступних її фільмах-"сходинках" добрі персонажі – скоріше виняток, аніж правило. У вуста Офелії з "Трьох історій" мисткинею буде вкладена така фраза: "Я б не назвала себе доброю, я назвала би себе людяною". Авторка не обтяжує себе потребою чи необхідністю тлумачити значення поняття "людяність", натомість представляє серію розсудливо сконструйованих героями вбивств. Крім того, в кожній кінострічці (особливо пізнього періоду творчості, що сягає й нинішнього століття) Кіра Муратова, "в силу постмодерністської орієнтованості її стилю" [3, 20] наполегливо демонструє глядачеві свою унікальну здатність витягати з кожної нормальної на вигляд людини ідіота, вдаючись до пародійності. Наслідуючи чи сповідуючи таким чином показові тенденції європейського постмодернізму, де смакування мерзенними людськими схильностями чи вадами, естетизація потворного, а також введення в оповідь концентрованих маргінальних елементів сприймається з особливим пієтетом, майстриня доводить, що їй імпонує суб'єктивістський підхід до мистецтва, суб'єктивістське маніпулювання образним матеріалом. Погоджуючись з думкою А. Казіна про те, що творчість "Фелліні, Бергмана, Антоніані, Шльондорфа, Кубрика, Ферера можна означити як "сходинки донизу" десятої музи"[4, 42], хотілось би додати до цього переліку й кінематограф Кіри Муратової. Адже максимально звужуючи проблему об'єктивних критеріїв оцінки художніх якостей твору, майстриня також наполегливо прямує "від правди, що тлумачиться як вірність образу божому у людині, до злісного погляду на людей як на тварин" [4, 43]. Не даремно у камері, куди саджають героїню з фільму "Зміна долі" знаходиться тигр. Наявність тварин і в інших фільмах ("Захоплення", "Три історії", "Чеховські мотиви") – це, без сумніву, неприхована демонстрація тваринних інстинктів людини, її агресивної сутності, непереборного потягу до вбивства або, навпаки, прагнення відшукати душевну рівновагу. Що ж до тлумачення поняття "автенти-

чність митця", відповідність його особистості власному творінню, то таке розглядається в адекватності й гармонійності до власного "екзистенціального апіорі", й оскільки "апіорі" характерне тільки для конкретної особистості, то кожний художній твір визначається своїм "суб'єктивним світом" [18, 2].

В авторській творчості Кіри Муратової фільм "Захоплення" можна назвати чи не вишуканою "естетичною паузою" між концентрованим на суспільні моральні вади "Астенічним синдромом" та глибоким зануренням у суть понять "низьке", "огидне", "трагічне" в "Трьох історіях". Естетично виразна форма названого фільму вміщує в собі несподівану фіксацію режисером прекрасних пейзажів, змалювання героїнь, що ніби й справді наділені витонченою, а не ілюзорною красою і пластикою. Одна з них з'являється перед глядачем у тендітній балетній пачці, сміливо демонструючи бездоганної форми ніжки. Схожу на неї героїню (в образі лебедя з балету "Лебедине озеро") майстриня, повторюючи себе, знову на кілька миттєвостей виведе, але вже на телеекран у "Чеховських мотивах", ніби вибачаючись за самоцитування. Хоча цитатність як метод художньої творчості – одна з характерних рис постмодернізму. "Люди, – зазначав Л.Толстой, – як ріки: вони то швидкі, то тихі, то глибокі, то мілкі. В одній людині стільки можливостей, стільки зав'язі" [11, 234]. З огляду на сказане, здається, що авторка не приховує свого замилювання банальною красою навколишнього середовища, ба навіть дивовижною статуєю коней, їх граціозним рухом в музичних ритмах Бетховена. Уявляється, що досконала в художньому відношенні форма кінострічки, що втілює в собі символ краси, могла би й надалі виступати в творчості майстрині не поодиноким сигналом, а перетворитись на нову предметність її світоглядних уподобань. Але... як виявляється, для режисера занадто чужим є творення художніх образів саме у такий спосіб, коли домінуючими категоріями постають благо й гармонія. Для того, щоб "підтримати свою свідомість і зафіксувати її стан" [16, 64], авторка, спираючись на власний досвід інтуїтивного осягнення сповненого страхів і передчуття смерті світу, як правило, полишеного сенсу, поступово наповнює екран руйнуючою дисгармонією, їдкою іронією, нещадним скепсисом. До того ж, примітним є те, що жорстоким руйнівником у названому фільмі ефектно постає прекрасна, як ангел, безіменна медична сестра, що уособлює таку собі крижану стерильну красу, за якою проглядає поверховість, естетична вторинність.

Спершу здається, що поява в кінематографі Муратової справді красивої актриси – Ренати Литвинової – аж ніяк типажно не вписується в низку непривабливих неврастенічних персонажів, що їх виводить на екран авторка. Однак враження виявляється помилковим: занадто гарна і меланхолійна героїня, створена акторкою, виглядає досить органічно в гіпертрофованій саркастичній атмосфері стрічок режисера. Пізніше, у фільмі "Два в одному", розширюючи кордони виконавської майстерності, режисер представить актрису в ролі не богемної, не гламурної й не такої вже зовні привабливої жінки. Ламаючи уявлення про себе як акторку одного амплуа, Р.Литвинова у своїй рафінованій непередбачуваний манірності зобразить героїню, яка справді комфортно почуватиметься в нових запропонованих мисткинею кінематографічних обставинах, однак, попри всі глядацькі очікування, залишиться штучною й неживою, фрагментарно сконструйованою.

У кінострічці "Захоплення", звільняючи героїню Ренати Литвинової від таких почуттів, як любов, милосердя, співчуття й примушуючи красуню глузливо вести жахливу розповідь про мертвого хлопчика, що висить на кафедрі патологоанатомії і якусь там Риту Готьє, у розрізаний живіт якої вульгарний анатом кидає палаючий недопалок, Кіра Муратова неухильно слідує принципам екзистенціалізму, відповідно до яких творчість по суті полишений сенсу та якихось то духовних цінностей ірраціональний акт, що передбачає обов'язкову реконструкцію естетичного суб'єкта. Майстриня й сама, подібно лікарю-патологоанатому, абсолютно спокійно розтинає душі своїх героїв і з цікавістю розглядає, не намагаючись завадити, гинуть почуття. Доводячи ж гіпертрофовану бездушність безіменної медсестри із "Захоплення" до абсолюту в новелі "Офелія" з "Трьох історій", де, здається, сама Смерть з'являється в образі холодної білявки, яка, особливо не переймаючись особистим злодіянством, вбиває свою матір, авторка, імовірно, намагається довести, що "покликання художника полягає в об'єктивації цього світу, незважаючи на його незбагненність й ірраціональність" [16, 94].

Можливо, представляючи гротескові варіанти трьох абсурдних ситуацій у фільмі "Три історії", в основі яких лежать жахливі в моральному відношенні вчинки – позбавлення людини життя – й неодмінно нагадуючи кожній жертві, що вмирати (на відміну від народження), виявляється, зовсім не боляче, Кіра Муратова саме у такий спосіб прагне звільнити жінку від нав'язаних їй суспільством пут, орієнтуючи її на споживацьку естетику. Крім того, обираючи "лаконічну, економну мову фізіології" та сповідуючи принципи "філософії тілесності", запропоновані італійським теоретиком мистецтва А.Гульєльмо розглядає життя як "історію тіла" [19, 97]. Саме "історії розкішного тіла" вбитої сусідки, що навіть мертва не дає спокійно існувати своєму оточенню, присвячена новела "Котельня № 6" з "Трьох історій". До того ж, доля героїні, котру полишили життя не аби як, а ніби здобич – тупим кухонним ножем, – як цинічно доводить авторка, не має особливого значення, вона суто формальна. Основний мистецький інструмент – це її представлене на весь екран оголене тіло, з перерізаним горлом, яке, виявляється, треба "по-людськи" поховати, таємно спаливши у кочегарні. Адже на кін свідомо поставлено деканонізацію традиційних цінностей, головною з яких є життя.

У новелі "Дівчинка і смерть", вдаючись до мови фізіології й самоусуваючись від актуальних життєвих подій, майстриня зосереджує свій мало не закоханий погляд на кішці, яка гарчить й натужно волочить випрошену курячу тушку, що має асоціюватися з мертвим тілом дідуся, якого маленька

Ліля Мурликіна методично напуває водою з мишачим трупком. Шестирічна дівчинка, схожа на пухнасту кицьку, також домагається свободи, навіть й не підозрюючи, що крім неї існують ще й інші ціннісні критерії. Легко, піднесено емоційно усунувши перешкоду в особі розбитого паралічем старого, вона йде гуляти й, наслідуючи кошаке шипіння, злісно (і як годиться у муратівському кіно, багаторазово) повторює: "Ні-зя! Можа! Усе можа!" Натякаючи на те, що саме вустами немовляти промовляє істина, авторка примушує говорити ключові слова до розуміння сповнених прагнення цілковитої волі образів (передовсім жіночих) крихітну героїню. Цікаво, як роз'яснювалася юній актрисі суть ролі, її надзавдання? Невже йшлося про те, що "мова, яка йде від тіла, впливає не на інтелект суб'єкта, що сприймає мистецький твір, а безпосередньо на його відчуття, враження, переживання, тобто експіаренс"? [19, 86]

Очевидно, керуючись думкою про те, що мова фізіології допомагає "відійти від способів художнього вираження, характерних для певного соціального середовища і від інтегрованої мови, що первісно передбачає співзвучність творчого мислення митця з соціальним змістом того часу, в який він живе, творить" [19, 113], Муратова примушує головну героїню з фільму "Другорядні люди" тікати з коледжного містечка з валізою, в якій міститься труп господаря одного з маєтків. Під час марних спроб поховати небіжчика втікачка, ніби втративши систему координат, знайомиться з пацієнтом місцевої божевільні, що обіцяє сприяти в таємничій справі. Натомість з появою психічно хворого персонажа події фільму набувають виразно фізіологічного характеру, що граничить з шизофренією, а увесь зображений автором світ фрагментарно постає як велетенське звалище накопичених людством артефактів, старанно зібраних божевільним.

У фільмі "Два в одному", де майстриня особливо підкреслює свою схильність до театралізації буття, монтувальники, готуючись до вистави, виявляють тіло актора, що повісився просто на декораціях. Ледь не дві третини екранного часу авторка, перетворюючи хаос на середовище існування людини, присвячує відтворенню неймовірної метушні навколо мертвого тіла, що перешкоджає підготовці спектаклю. Ймовірно, що К.Муратова сама того не підозрюючи, солідаризується з думкою А.Гульєрмі про те, що використання в творі понять фізіології може "спровокувати у людини непереборну споріднену фізіологічну реакцію, яка не має нічого спільного із співпереживанням, співучастю у тому, що відбувається, з формуванням власних оціночних суджень" [19, 99].

Ігноруючи як завдання, так і елементарні функції мистецтва, відповідно до яких художній твір все ж таки повинен містити певні знання про дійсність, будуть це явища, що мають відношення до життєдіяльності людей, чи оцінка її митцем, чи ж супутні естетичному сприйняттю емоційні переживання, авторка фільм за фільмом представляє глядачеві кривавий ляльковий театр, де ляльками постають люди-маріонетки. Режисер як досвідчений майстер, впевнений у своїх діях, вміло деконструє й навмисне спотворює жіночі образи, віддаючи перевагу творчості позасвідомій, інтуїтивній, ірраціональній, що "виражається в імітаціях, пародіюванні, помноженнях, перераховуваннях, епатажі, надмірності і переривчастості" [3, 21]. Впевнена в хаотичності навколишнього світу, авторка віддає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами й не боїться ні духовної, ні фізичної смерті своїх персонажів. Невтомна фантазія Муратової позбавляє героїнь негативних на, думку мисткині, стереотипних прочитань, змушує їх, відмовившись від кохання і щастя материнства, нещадно зруйнувати інститут сім'ї, колишню ієрархію цінностей та здобувати бажану абсолютну свободу, відірвавшись від якої б то не було реальності. Можливо, як виправдання творчих уподобань режисера, що просто таки фонтанує парадоксальними ідеями та образами, слід частково погодитись з досить спірною думкою М.Мерло-Понті, що саме таким чином "мистецтво забезпечує безсмертя митцеві, виконуючи певну компенсаторну функцію" [7, 27].

Виводячи ніким не приборканих, привабливих чи, навпаки, огидних кіногероїнь в той вимір, де немає не тільки суму, а й радості, авторка з неприхованим задоволенням занурює їх у порожнечу небуття, в якій панують холод і смерть, очевидно, намагаючись бути суголосною твердження В.Баррета стосовно того, що "художник...який може передбачити результати своєї діяльності, може бути гарним ремісником, але не творчою особистістю" [16,25]. Отож, резонно виникає запитання: чи таки й справді К.Муратову, що відкрито демонструє своє бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування, зовсім не цікавлять результати психо-емоційного й морально-естетичного впливу її фільмів на глядача? Адже в силу того, що в творі об'єктивується ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття реципієнтом цього твору характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. Відтак, незаперечним фактом є те, що будь-який твір є тонкою ланкою, що ніби сплавляє процес творчості митця й емоційне художньо-естетичне сприйняття глядача, читача, слухача. При цьому художнє мислення, приміром, глядача в процесі сприйняття фільму, як правило, солідаризується з творчою уявою режисера. Важко погодитись з думкою А. Чміль стосовно того, що кінокартини авторки "орієнтовані саме на сприйняття – співтворчість, емоційний відгук у глядача... без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця" [13, 247]. Оскільки правим виявляється німецький вчений Г.Лютцелер, незнайомий з творчістю мисткині (що на наш погляд, просто таки приречена вести "внутрішній монолог"), який переконує, що "у вмінні сприймати твори мистецтва відіграє оцінка твору самим митцем тобто його власне суб'єктивне бачення, суб'єктивна спонтанність" [20,482], котра в творчому процесі художника і перетворюється на вихідний інформаційний матеріал для формування морально-естетичного судження глядача. Однак перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує його принципової здатності до інтерпретації, до розуміння множинності смислів

кінотексту, тобто відповідного інтелектуального естетичного, духовного досвіду. Тож чи можуть бути прогнозованими з точки зору блага чи добра дії глядача, якому митець пропонує за допомогою часом божевільних персонажів-тиранів (які з легкістю чи ні, але позбавляють людину життя) вирішити деякі "простенькі" смиложиттєві питання, що хвилюють його як художника, зрештою, як громадянина? При цьому йдеться не стільки про інтелектуалізацію змісту кінострічки шляхом насичення сценарію дискусіями щодо гострих соціальних проблем чи урізноманітнення драматургії глибокими філософськими монологами, діалогами героїв (що неможливо в силу демонстративного "смакування" авторкою їхніми розумовими чи психічними відхиленнями), скільки про продукування специфічного авторського фільму, який навмисне спотворює глядацьке сприйняття мистецького твору. Змістом фільмів Муратової, з її упередженим ставленням до канонів драматургії, є не сюжет, не долі й характери героїв (що вже давно перетворились на допоміжні елементи), а непередбачений рух мутних потоків підсвідомого. Відстоюючи основні принципи екзистенціалізму в кінематографі, авторка вкотре намагається переконати перш за все себе, а вже потім глядачів, що художник, який "дає можливість підсвідомому взяти гору над свідомим, може вийти щось цікаве, оригінальне" [16, 25]. Однак, дозволимо собі нагадати, "мистецтво, – як зазначав В.Шкловський, – спосіб пережити процес реалізації твору" [14, 42]. Така ж позиція митця, що сприяє перетворенню сприйняття твору на пасивне споглядання і особливо не переймається питанням, що домислює собі глядач в результаті хоча б віртуального спілкування з героями, а також, на які вчинки ці домисли його спонукають, є такою собі негативною ознакою масової культури, з її "запаморочливо формальною досконалістю" [10, 502], якій як зразок протиставляють авторську творчість. Але, як виявляється, "мистецтво для режисера – не засіб виходу із соціальних колізій, не єдина надія у цьому абсурдному світі, а можливість зафіксувати суб'єктивне, несвідоме національного архетипу, засіб перевершення буття" [13, 247].

Ніби схаменувшись, К.Муратова створює у 2004 році фільм "Настроювач", де, здається, максимально дбаючи про глядача, без натужних рефлексій намагається розповісти історію чотирьох героїв, які, на диво, не несуть в собі подібності до таємного механізму, що в несподіваний момент раптово дає вибух чи збій. У названій стрічці дивацтва людської природи поступаються місцем багатству барв і відтінків характерів, що, утворюючи поліфонію іноді й суперечать один одному. Режисер прагне й досягає злагодженого й добре темперованого акторського ансамблю, незважаючи на такі не схожі виконавські школи й приналежність артистів до різних поколінь. Однак, ніби втомившись продукувати фільмовий матеріал, де легко читається як сюжет, так і образи, Муратова доводить (передовсім собі) – єдине, що імponує її світовідчуттю в "Настроювачі" – це його чорно-біла колористична основа. Не в силах зрадити тій особливій манері відсторонення від реальності, від побутового матеріалу, майстриня прагне перетворити на фантазмагоричне видовище усе, що потрапляє в зону її бачення, інтересів. Адже ще в ранній період творчості саме "відсторонення стає тим прийомом, що дозволяє автору подолати хаотичний побутовий шар, перенести оповідь на символічний глибинно-смысловий рівень, змінити "звичну" (побутову) течію часу і представити трактування власного світу" [3, 21].

Фільми, створені Кірою Муратовою в першій декаді нинішнього століття, відверто демонструють відверте ігнорування й ізоляцію митця від запитів та інтересів соціального життя, навмисне самовиведення з суспільної структури, а також дають підстави констатувати свідоме спрямування творчості режисера в бік дегуманізації мистецтва та естетизації смерті. Сама мисткиня, не одноразово повторюючи, що їй самій іноді хочеться когось убити, із впертістю, яку важко виправдати, але якій можна позаздрити, розглядає вбивство собі подібних як вчинок, через який людина повертається до себе і який дає можливість вирватися їй із власної оболонки. Однак, чому б режисерові на підставі власних переконань не примусити своїх неприкаяних героїв спробувати позбавитись від тієї осоружної "оболонки" через самовбивство? До такого висновку, здається, приходять і сама Кіра Муратова. Невтомно розробляючи проблему особистісної свободи і моделюючи її варіації у своїх фільмах, авторка поступово нівелює протистояння вбивця – жертва, і об'єднуючи їх, виводить на екран серію самогубств. У "Чеховських мотивах", де оповідання письменника "Важкі люди" та п'єса "Тетяна Рєпіна" виявились лише поштовхом для "скалічення літературного першоджерела" [10, 91] й претензійного самовираження майстрині, з'являється привид колишньої дружини, що, засвідчуючи свій протест безпросвітному життю, отруїлася і була похована при загадкових обставинах. У фільмі "Два в одному", конструюючи авторську кіномову, специфіка котрої полягає у відсутності здатності відображати соціальну дійсність і, відповідно, аналізувати реальні процеси та явища, режисер, суворо смикаючи героя-актора за мотузку з-за лаштунків життя, примушує його вкоротити собі віку просто на робочому місці, у театральних декораціях.

Моделюючи лише імітацію реальності К.Муратова у кожному фільмі фіксує свій рівень пізнання об'єктів і предметів, які цікавлять її. Звертаючись до моделювання, майстриня постійно намагається переконати глядача, що досліджувати дійсність з усією сукупністю її властивостей недоцільно, незручно й неможливо. А тому, втомившись боротись з життєвими негараздами десятирічний герой з кінострічки "Мелодія для шарманки" навечно (а головне, зовсім несподівано) засинає, напнувшись поліетиленом у новобудові.

Відтак, режисер впевнено доводить, що її кінематограф представляє інтерес перш за все з точки зору виявлення залежності знакової природи кіномови і впливу її на утворення символічних абстракцій як засобу передачі творчого задуму автора, точніше його душевного стану у тому світі, в якому він знаходиться і з котрого постійно прагне вирватись, відсторонитись. "Ми протиставляємо себе сві-

тові,- зазначав німецький філософ-містик ХХ ст. Р.Шнайдер, – як самостійна істота. Всесвіт з`являється нам у двох протилежностях: Я і Світ. Проте ми ніколи не повинні втрачати почуття, що ми і самі належимо до світу, що існує зв`язок, який пов`язує нас із ним, що ми являємо собою істоту не поза, а всередині Всесвіту" [15, 166].

#### **Використані джерела**

1. Агєєва В. Філософія життєвого існування // Бовуар Сімона де. Друга стаття: [в 2 т.]. / В.Агєєва. – К.: Основи, 1994. – Т1. – С. 5-21.
2. Бовуар Сімона де. Очень легкая смерть/ Сімона Бовуар де. – М.: Республика. – 1992. – 414с.
3. Бондаренко В. А. Современный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: Автореф. дис... канд.искусствовед. /В.А.Бондаренко. – М.: ВГУК им. С.А.Герасимова. – 2009. – 25с.
4. Казин А.Д. Образ мира. Искусство в культуре XX века /А.Д.Казин. – СПб.: Изд.РИИИ. – 1991. – 209 с.
5. Камю А. Избранное / А.Камю. – М.: Правда, 1990. – 496 с.
6. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник /Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
7. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття/ М.Мерло-Понті. – К.: Укр. центр духовн. культури, 2001. – 552 с.
8. Муратова К. Люблю называть вещи своими именами / К.Муратова // Искусство кино. – 1999. – №11. – С. 83-87.
9. Рубанова И. Ты Моцарт... И.Рубанова //Искусство кино. – 1994. – №4. -С.33-37.
10. Рязанов Э. Неподведенные итоги/ Э.Рязанов. – М.: Вагримус, 1995. – 512 с.
11. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: [в 90т.] / Л.Н.Толстой. – М.: Художественная культура. – 1950. – Т.12. – С.37-49.
12. Успенский Г. И. Собрание сочинений: [в 9т.] / Г. И. Успенский. – М.: Гос. изд. худ.лит. – 1956. – Т.3. – С.195-199.
13. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г.Чміль // Мистецтвознавство України: зб.ст. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – С.341-349.
14. Шкловский В. О теории прозы / В.Шкловский. – USA: Ardis Publishers, 1985. – 267с.
15. Штайнер Р. Теософия. Введение в сверх чувственное познание мира и назначение человека / Р.Штайнер. – М.: Амрита Русь. – 2011. – 226с.
16. Barret W. Irrational Man. A study in existential philosophy/ W.Barret. – Garden City, 1968. – 235p.
17. Dufrenne M. Phenomenologie de l`experience esthetique: [ vol.2] / M. Dufrenne. – Paris. – 1953. – vol.1. – 678 p.
18. Dufende M. Esthetique et philosophie / M. Dufrenne. – Paris, 1976. – 167p.
19. Guglielmi A. La litteratura del risparmio / Guglielmi A. – Milano, 1983.- 314 p.
20. Lützel H. Kunsterfahrung and Kunstwissenschaft.Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Umgangs mit der Bilden Kunst / H.Lützeler. – München. – 1975. – 687p.