

**ФІЛОСОФІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ
ЯК ПІДҐРУНТЯ СВІТОГЛЯДНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО
(Частина I)**

У статті досліджуються світоглядні засади авторського кіно. Дослідниця 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, ekzystentsializm, copyright film, direction, figurative means.

Відомо, що людина здавна намагається пізнати саму себе, самовизначитись і знайти своє місце в навколишньому середовищі, відшукати оптимальну форму регуляції власної життєдіяльності. Зважаючи на це, вона ставить перед собою численні запитання, відповіді на які прагне дати протягом тисячоліть. Серед них основними, такими, що визначають сутність її буття, є: Що таке людина? Що таке світ? З якою метою людина прийшла у світ? Якими повинні бути принципи стосунків людини зі світом? Яке призначення людини? В чому сенс її життя? Пізнаючи власну сутність і водночас осягаючи світ, своє місце в ньому, людина чи то шляхом напружених духовних шукань, чи то некритичним відтворенням домінуючих у суспільстві стереотипів щодо способів бачення людини та світу поступово формує власний світогляд, що є невід'ємною складовою як окремого індивіда, так і суспільства в цілому.

Філософія, як найбільш зріла форма світогляду, що уможливило відповіді на питання, про які йшлося вище, постає теоретичною формою розв'язання світоглядних проблем. При цьому сутність екзистенціальної філософії певним чином лежить в площині такого тлумачення, в котрому стверджується, що "не покладаючи надій ні на божественне провидіння, ні на логіку історії, ні на всесилля науки і техніки, не апелюючи до божественної всемогутності і не довіряючи природній міцності, екзистенціалізм звертається не до сили, а до слабкості – до самої людини в скінченності її існування. Сучасна людина, відповідно до екзистенціалізму, може черпати сили тільки у своїй слабкості, вона спроможна знайти зміст свого життя не перед обличчям вічного і нескінченного, – Бога, природи, історії, – а тільки перед обличчям смерті. Саме тому в центрі уваги – не Бог і не природа, а людина. Звільнити людину від усіх її надій на те, що вона може знайти свободу за допомогою чогось поза собою, і від всіх ілюзій, пов'язаних з цими надіями, поставити людину перед собою і змусити заглянути в себе" [11, 542].

Витоки екзистенціалізму як своєрідної світоглядної моделі слід шукати в працях російських філософів Л.Шестова, М.Бердяєва, творчість яких припадає на кінець XIX – початок XX століття. Послідовний виклад філософської концепції екзистенціалізму віднайдемо пізніше – у 20–30-х роках XX століття – у творах німецьких вчених М.Гайдеггера та 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 усупереч правді логіків... Логіки були праві. Війна для нас означала розгром. Але чи повинна була Франція заради того, щоб позбавити себе від поразки, не приймати бою, – писав А.Камю. – Дух у нашій країні взяв верх над розумом" [6, 116]. Отож, заклик діяти всупереч очевидності і без надії на успіх, "позиція стоїчного антиісторизму зробили екзистенціалізм одним з духовних джерел антифашистського руху Опору, в лавах котрого опинились і філософи-екзистенціалісти" [8, 705].

У 60-і роки минулого століття екзистенціалізм "дістає широку підтримку філософів Італії, Іспанії й поступово перетворюється на найпопулярнішу серед європейської інтелігенції філософсько-етичну, естетико-психологічну систему. Поширенню екзистенціалізму сприяла насамперед характерна для філософії XX століття певна методологічна, світоглядна всеосяжність, яка легко трансформувалася в невизначеність філософії існування" [10, 125].

Слід зазначити, що причиною популярності філософської системи екзистенціалізму був неабиякий інтерес до неї з боку західноєвропейських митців, 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" [10, 127]. Не зали-

шилися осторонь і кінематографісти, особливо представники інтелектуального кіно, яке "виникло з намагання ввести образ в сферу художньої філософії" [13,241]. Саме екзистенціалізм став тим підґрунтям, на якому були закладені підвалини авторського кінематографа, зокрема його французької моделі, більш відомої як "Нова хвиля". При цьому, незважаючи на творчу самотність кожного з представників французького артхаусу, його загальною рисою стала "орієнтація (свідома чи неусвідомлена) на екзистенціальний підхід до світу; усвідомлення героями самовтрат, неприкаяності й самотності людини, трагізму богопошищеності" [13, 242].

У другій половині 50-х років минулого століття екзистенціальні настрої проникають і в радянський кінематограф. У кіно з'являється новий герой, який шукає своє місце в сучасному світі, думає, аналізує власні вчинки, прислуховується до свого внутрішнього голосу, вирішує морально-етичні питання, розмірковує над проблемами довкілля. Це герої фільмів М.Ромма ("9 днів одного року"), Г.Данелія ("Я крокую Москвою"), С.Герасимова ("Біля озера", "Журналіст"), М.Хуцієва ("Мені 20 років", "Липневий дощ"), Ю.Райзмана ("А якщо це любов?"), Є.Ташкова ("Приходьте завтра"). Саме в цей період закінчили кінематографістів поповнюють молоді режисери: Л.Шепітько, Т.Ліознова, К.Муратова, котра, можливо, найбільш гостро відобразила у своїх фільмах буття людини у часи відлиги, її екзистенцію, що "раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім "переживанням" [10, 127].

Вже в перших кінострічках ("У крутому яру", "Наш чесний хліб"), дарма, що створених у співавторстві, К.Муратова прагнула змоделювати свій неповторний і загадковий екранний світ, в якому відобразилось би її особисте світосприйняття, світорозуміння, була би виражена її життєва позиція та знайшли б оригінальне втілення актуальні суспільні проблеми. При цьому нагадаємо, що моделювання (англ. scientific modelling, simulation, нім. modellieren, modellierung, simulation) – це метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю – франц. modele, від лат. todulus – міра). Отож, моделювання у широкому сенсі – це процес створення та дослідження певної моделі. В свою чергу, модель постає засобом, формою пізнання світу.

Надалі під моделлю будемо розуміти об'єкт будь-якої природи (уявна або матеріально реалізована система), котрий, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатний заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт.

Перший самостійний фільм "Довгі проводи" виявив особливості індивідуального стилю молоді мисткині, її віру у відповідну систему ідеалів, що сформувались в ній на основі власного духовного досвіду, її "здатність до критичної позиції" й, без сумніву, дозволив "віднести Кіру Муратову до філософського кінематографа екзистенціального напрямку" [13, 241]. Сучасники охоче досліджували світоглядні засади творчості режисера-початківця, звертаючи особливу увагу на ту специфічну модель авторського кіно, за допомогою якої вона утверджувалась і водночас шукала орієнтири в кінематографічному просторі як потужна непересічна особистість. "Форма – не оболонка для змісту, а виявлення суті, – пише Л.Аннінський. – Стиль – людина... Прийде час і цей стильовий принцип у нашому кіно буде доведений до віртуозності: у Германа, у Сокурова, у Балаяна. Але в 60-і це ще рідкість, і в Муратові у ту пору є, мабуть, тільки один орієнтир – Хуцієв. Так, у Марлена Хуцієва зовсім інший емоційний лад; у нього душа злітає, парить, мріє "у сні і наяву". У Муратової ж душа немов би знаходиться в полоні, у завісі. У неї павутина дріб'язків, що збивають, в'яжуть" [1, 217].

Екзистенціальний мотив поступово стане домінуючим в авторському кінематографі Кіри Муратової, перетвориться на ту своєрідну духовну призму, крізь яку мисткиня пропускати, переломлюватиме свої інтелектуально-духовні запити, осмислюватиме і переживатиме все існуюче й у такий спосіб реалізуватиметься як людина, як творча особистість. Адже "екзистенціалізм виступає за свободу інтерпретації мистецького твору, розвиток того емоційного імпульсу, який єднає глядача з митцем, за відмову від тенденційності і дидактики у творчості. Митець поставляє нашому зорові картинку, а ми бачимо те, що хочемо бачити" [13, 244].

Одним з adeptів екзистенціалізму у слов'янському світі слід вважати Ф.М. Достоевського. Так, у романі "Біси" вустами головного героя автор проповідує таку релігію, в якій "Бог є біль страху смерті. Хто перемаже біль і страх, той сам стане Богом..." [5, 124]. При цьому М.Гайдеггер, описуючи структури екзистенції, вводить модули (виявлення, різновид) людського існування: страх, передчуття (переважно трагічні), совість. Страх, "основною якого є страх смерті, а його продовженням – шлях людини до смерті: буття до смерті є страх. Такі поняття, як страх, смерть поступово узагальнюються в концепції М.Гайдеггера в поняття "ніщо" [4, 127].

Герої К.Муратової (як і сама мисткиня) не лякаються, а скоріш, граються і навіть захоплюються смертю, оскільки вона є повноправним, хоч і віртуальним персонажем, що, еволюціонуючи, набуває потужного самостійного статусу. Вони не бояться тих покарань, котрі доведеться відбувати за заповідні за життя страждання, а тому, не переймаючись страхом фізичного вмирання, дозволяють собі виявляти жорстокість і тиранію щодо ближніх. З кожним наступним твором смерть буде намагатись зайняти увесь кінематографічний простір, створений авторкою, яка ретельно шліфуватиме свій мало не улюблений образ, занурюючи його в специфічну фактуру кадру і оточуючи пронизливою атмосферою потойбіччя.

У всіх без винятку фільмах режисер болісно і водночас з неприхованим задоволенням намагаться знайти витoki, першопричину мало не вишуканої жорстокості своїх героїв (передовсім героїнь), що відповідним чином дає підстави процитувати таку думку Ф.М.Достоевського: "Я все життя не міг собі уявити іншої любові і до того дійшов, що іноді думаю, що любов – це те, що складає добровільно

дароване від улюбленого предмета право його тиранити..." [5, 189]. Такими собі делікатними, але від того не менш жорстокими тиранами постають і героїні фільмів Кіри Муратової: симпатичний "маленький начальник" Валентина Іванівна з "Коротких зустрічей"; безглузда і зворушлива Євгенія Василівна з "Довгих проводів", котрій необхідний доказ жертвовної любові до неї; "простуватий" демонічний штукатур Люба з кінострічки "Пізнаючи білий світ"; фальшива і прекрасна як янгол Марія із "Зміни долі", що, перебуваючи у в'язниці, розмірковує про смерть з надзвичайною легкістю, сприймаючи її як привід заборони в'язати гачком; холоднокровна убивця Офелія з "Трьох історій". У уста останньої авторка навмисне вкладає такий текст: "Я не люблю чоловіків, я не люблю жінок, не люблю дітей. Цій планеті я поставила би нуль". Фактично, кожна з героїнь – сходинка в еволюції людської жорстокості й самодурства в інтелектуальному кіно режисера, де автор прискіпливо, ніби у лупу, розглядає, вивчає й аналізує буття людини й ті недоліки її душі, котрі полишають комфортного існування оточуючих.

Глибоко досліджуючи героїв своїх фільмів, Кіра Муратова розглядає їх як благодатний пізнавальний матеріал, представляючи не у зовнішніх, гучних демонстративних проявах, а у внутрішніх, ледь вловимих рухах душевного життя. Спираючись на широкий пласт осмисленого людського життєво-буденного досвіду, режисер не боїться, а скоріш захоплюється і духовною загибеллю персонажів, і їхнім фізичним змертвінням, оскільки "буття людини – її екзистенція – раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім "переживанням". Зрозуміти переживання можна лише спираючись на художні засоби, якими користується мистецтво" [10, 127].

Вибудовуючи екранну оповідь, Кіра Муратова ніби й не використовує якихось особливих, одразу примітних художніх засобів. "У погляді камери немає ні глузування, ні нескореності, він сповнений розуміння і співчуття" [3, 9]. Однак саме тихе й ненав'язливе занурення у повсякденні турботи людей, їхній сум чи радість й виявляється її універсальним авторським методом, де стихія життєвого побуту стрімко набуває статусу художнього буття. При цьому виняткова делікатність, тонкість кінематографічного письма, натхненність простих речей – складають невід'ємні якості "муратівського" стилю, в котрому прагнення режисера розкрити індивідуальну психологію персонажів, знайти ключ до особистісного світовідчуття призводить до необхідності оточити їх специфічним предметним середовищем, наситити знімальні об'єкти витонченими деталями, поглибити мізансцену, створити багатопланове зображення. До того ж, не суть важливо: буде це інтер'єр середньостатистичної квартири, вишуканого торгівельно-розважального центру, запилених сценічних лаштунків, зловісної котельні чи екстер'єр закинутого кладовища, брудної привокзальної площі. У такому навмисне змодельованому автором кінопросторі "переживання набуває особливого значення через те, що екзистенція людини спрямована "до ніщо" й усвідомлює свою скінченність" [4, 69]. А це, відповідно, змушує героїв Кіри Муратової прагнути органічно існувати ніби на межі, що відокремлює реальність від мистецтва, конкретність від узагальнення. До того ж, іноді реальність, яку змальовує у своїх авторка, являє собою модель клінічної смерті суспільства як, приміром, у фільмі "Астенічний синдром". "Реальність, яку відтворює і організовує кіно, – як зазначав Андре Базен, – це реальність світу, до якої ми залучені, це чуттєва неперервність, зафіксована плівкою і в просторово-часовому виразі" [2, 63].

Моделюючи образи героїв нібито з відвертих і малозначущих дрібниць, Кіра Муратова перетворює це на особливий пізнавальний процес, авторський метод практичного опосередкованого пізнання, коли суб'єкт (у нашому випадку митець-автор) замість безпосереднього об'єкта пізнання вибирає чи створює схожий із ним допоміжний об'єкт-замісник (модель), досліджує його, а здобуту інформацію переносить на реальний предмет вивчення. "Людини ви спочатку начебто і не бачите. Рука з олівцем. Телефонний апарат на хиткому нічному столику. Рука тримає слухавку. Немитий посуд стоїть у кухні. Гітара висить на стіні. Змінюються крупні плани: деталі, деталі. Внутрішній монолог, в якому думка протискується крізь предметне наповнення кадру, зупиняється, оглядається, завмирає, застряє. Спершу незрозуміло про що йдеться, хто говорить. Зміст тексту розкривається пізніше. Однак суть не в цьому, а в самому стані, в "сітці перешкод", у досвітньому чи опівнічному вдивлянні людини всередину самої себе, коли навіть не слова значимі, а дивакувате внутрішнє гикання, бурмотіння і скрипи в тиші, і подихи безсоння... І душа – у невагомості" [1, 216]. Це дає змогу говорити про специфічну модель типології людини у Кіри Муратової, модель відпрацьовану кіноавтором так, що загальноприйняті вимоги щодо чіткості візуальних та вербальних визначень героїв свідомо порушуються. Таким є старий у кафе, мешканці, що очікують вселення у новий будинок, у "Коротких зустрічах"; дідусь на пошті та школярі у "Довгих проводах", мешканці божевільні, яких раз по раз виводять на прогулянку в "Другорядних людях", пасажири в електропоїзді та на вокзалі, покупці в супермаркеті у "Мелодії для шарманки". Мисткиня навмисне представляє своїх героїв ніби вихопленими з людського потоку. Їх унікальність полягає в тому, що залишаючись зовні "людиною з юрби" внутрішньо всі вони є самоцінними, неповторними й такими, що органічно балансують на тонкій грані, котра відокремлює реальність від мистецтва, конкретність від узагальнення, бо ж "авторство найбільш повно виявляється в екзистенціальному кіно, і це пов'язано з суттю останнього – орієнтацією на унікальність внутрішнього світу героїв" [13, 242]. Зважаючи на те, що почуття бере свій початок глибоко в душі людини, а відтак започатковується її природою, режисер робить постійні спроби позбавити виконавців емоційного вантажу колишніх переживань і працює як з професійними, так і з непрофесійними акторами, прагнучи у такий спосіб досягнути народження "живих" (як здається самій авторці), "шорсткуватих" характерів. До того ж, навіть добираючи актора на роль, К.Муратова намагається віддати перевагу таким фахівцям, які були б несхожими на акторів, й зазначає: "Мені необхідно вилучити з нього саме неактора, тому мало говорю з ним про загальне рішення, про "зерно" ролі, а намагаюсь поставити в

таке положення, щоб він проявився самостійно як неповторна істота" [9, 10]. Однак основний парадокс полягає в тому, що манера й поведінка героїв у фільмах Кіри Муратової виглядають "звичайними" й "життєподібними" лише в досить вузькому, мало не умовному розумінні цих понять, можливо, навіть тільки в сприйнятті самої авторки. Очевидно, що така авторська позиція небезпідставна, оскільки, "якщо митець, – міркує М. Дюфренн, – може встановити, що його прагнення здійснились, реалізувались у самій матерії твору, і якщо він одночасно сповнений відчуття, що сам знаходиться всередині цього твору, то перед нами постає істинна творча особистість, справжній художник" [14, 616].

Керуючись особистим суб'єктивним баченням світу та спираючись на власний морально-естетичний досвід, К. Муратова виводить на екран таких собі емоційно чутливих героїв, наскрізь просякнутих гіпертрофованою умовністю, рафінованою штучністю і навіть абсурдністю. При цьому зазначимо, що поняття "абсурд" (від лат. *absurdus* – безглуздий) посідає провідне місце в тій моделі екзистенціалізму, яка пов'язана з ім'ям Альбера Камю. Адже "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, наголошуючи на гротеску, пародії та трагікомедії [10, 140-141].

Примітним для авторського кіносвіту Кіри Муратової є те, що абсурдними виглядають перш за все її героїні, в яких за привабливою зовнішньою оболонкою вмilo приховується зовсім не жіночна сутність. Більшість її кіногероїнь переживають тяжку психологічну кризу, що зазвичай є наслідком неспівпадання інтересів особистості й нав'язаних їй суспільством поведінкових стереотипів. Тому найбільш комфортним для таких персонажів, в темне і таємниче нутро котрих зазвичай силоміць занурюють глядача, на переконання кіноавтора, є тільки усамітнення, де існує "...любов як обов'язок, до котрої не спонукає ніяка схильність і навіть протистоїть природна відраза" [7, 116]. Невипадково Марія з фільму "Зміна долі", у якої спершу є і чоловік, і коханець відверто, навіть з полегкістю зізнається, коли обоє, нарешті, відходять у вічність: "Я люблю самотність. У всьому прекрасному є стільки натяків на жадливе. Біль у мені живе, як ніжна красива квітка. Біль розквітає в мені, як ніжний красивий бутон". Очевидним є те, що авторка, ніби заново створюючи себе разом з кожним новим фільмом, як і широко відома дослідниця феміністичної проблематики Сімона де Бовуар, намагається через змодельованих нею героїнь, іноді естетично привабливих, однак завжди морально нищих і трагічно самотніх, відповісти на деякі смисложиттєві питання: "Чи може жінка реалізуватися як людська істота?", "Які шляхи перед нею відкрито, а які можуть завести у безвихідь?", "Як здобути незалежність в умовах цілковитої залежності?". При цьому режисер спирається на екзистенціальний принцип суб'єктивності, що є основою домінанто усього вчинків людини, в тому числі діяльності в сфері мистецтва. "Існування передусе сутності, або що те ж саме, слід починати з суб'єктивності", – зазначав Ж.-П. Сартр [16, 35].

Своєрідно інтерпретуючи проблему художнього сприйняття, К. Муратова виводить на екран образ самотньої агресивної жінки-хижачки, що навіть не прагне бути турботливою дружиною, берегиною домашнього затишку, сімейних устоїв, а захоплюється своїм статусом жорстокого тирана й вбивці і поступово, на правах всепоглинаючої безодні, заповнює негативною енергетикою увесь простір муратівських стрічок, де життя і смерть тісно сплетені в тугий вузол, який неможливо розірвати. Важливою для розуміння авторської позиції К. Муратової є репліка адвоката з фільму "Зміна долі", що говорить: "Очевидно, неможливо визначити, які варварські інстинкти закладені в найбільш порядній жінці". Однак, якщо в ранніх фільмах режисера екзистенціальні мотиви виражаються в зображенні розгубленості й самотності героїв, а особливо в зосередженні уваги на показі самотності в юрбі, то поступово вони набувають більш загрозливих обрисів. Адже починаючи з картини "Серед сірого каміння" (вільної екранізації роману В. Короленка "Діти підземелля"), головною "героїнею" кіноробіт Муратової стає Смерть, улюбленим місцем дії – цвинтар (закинутий чи доглянутий – байдуже). Хоч на думку Юрія Іллєнка: "Ще ніколи і нікому не вдавалося створити образ смерті – лише подобу. Образ невловимий, створення образу смерті може бути смертю творчості. Митець, створивши образ смерті, зникне разом із твором" [12, 67]. Проте авторка захоплюється своїм улюбленим образом настільки, що зосереджує навколо нього всі події, всіх "неголовних" героїв-людей, що нагадують скоріш маріонеток, керованих сильною, холодною рукою Небуття. "Я заразився смертю. Я був нею хворий", – скаже один з героїв названого вище фільму, оскільки для Муратової, здається, саме кіно – природна форма смерті, де примітним для авторського почерку є перетворення героїв на тіні, на фантомах.

Чітко окреслений трикутник характерів простуватої робітниці Люби та її коханців зображено у фільмі Кіри Муратової "Пізнаючи білий світ". Назву ж кінострічки можна тлумачити як симптоматичну для режисера, що пропонує глядачеві через погляд наївної на перший погляд героїні (що насправді має доволі хижачку мету) осягнути зовсім не привабливу, однак своєрідну світо модель зі специфічною сукупністю образів, уявлень, переживань, ідей і понять, глибинних життєвих смислів і поривань, за допомогою яких спробувати визначити сутність світу, власне ставлення до нього, а в такий спосіб – своє призначення, сенс власного буття. Важливим є той факт, що низка самотніх образів, виведених у фільмі, цікавить мисткиню навіть менше, ніж те середовище, що їх оточує.

Дія стрічки "Пізнаючи білий світ" марно розгортається на тлі хаосу будівництва, в робітничих гуртожитках, де авторка, спираючись на власну естетичну уяву, прагне заперечити стереотипи

бачення світу, дає змогу збагнути його в новому аспекті, ніби очима вільної від упереджень людини. Сповідуючи принципи мистецтва абсурду і демонструючи певний досвід свободи свідомості, режисер зазначає: "Будівництво – це хаос, це сфера – де ще не створена культура, де немає понять "красиво-культура", немає естетики (її треба буде ще створити). Хаос може показатися жахливим, а мені він уявляється прекрасним, тому що там немає ніяких постулатів. Немає стилю, неможлива стилізація. Мені хотілося створити культуру, красу, що існує за межами вже існуючих канонів" [3, 15]. З висловленням режисера перегукуються міркування А. Чміль, що зазначає: "Митець поставляє нашому зорові картинку, а ми бачимо те, що хочемо бачити. У цьому розумінні творчість Муратової іде в річищі екзистенціалізму: авторську позицію у її фільмах уособлює сама атмосфера картини, загальний тон розповіді" [13, 244]. Однак навіть найменша активність глядача дозволяє йому диференціювати отриману як візуальну, так і вербальну інформацію, відкинути її навмисну штучність. Саме через симультанний акт естетичного сприйняття рецепієнт (упереджений чи навпаки) долає шлях від форми художнього твору до його змісту й в зворотному напрямку – знову до форми, найчастіше віддаючи перевагу таким її якостям, як упорядкованість, організованість, структурність. Адже досконала в художньому відношенні форма, що втілює в собі символ краси – це не елементарний сигнал, а позначене предметністю певне середовище. При цьому слід дослухатись до думки Дж. Хоудіна, що "творчість є первісним актом, в якому невтримний хаос трансформується в животворний порядок" [15, 71].

Використані джерела

1. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. Аннинский. – М.: ВПТО Киноцентр. – 238 с.
2. Базен Андре. Что такое кино? / Андре Базен. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
3. Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет кинорежиссера / В. Божович. – М.: Союзинформкино, 1988. – 30 с.
4. Гайдеггер М. Исток художественного творения / М. Гайдеггер. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений [в 30 т.]. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972-1976. – Т.6. – С.186-189.
6. Камю А. Избранное / А. Камю. – М.: Правда, 1990. – 496 с.
7. Кант И. Метафизика нравов / Кант И. Сочинения [в 6 т.]. – М.: Мысль, 1983. – Т.4. – Ч.2. – С.114-118.
8. Кинословарь [в 2 т.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1966-1969. – Т.2. – 712 с.
9. Кобахидзе Д. Bloody Кира! / Д. Кобахидзе // Парад. – 1991. – №1. – С. 9-11.
10. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник / Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
11. Новая философская энциклопедия: в 4 томах. – М.: Мысль, 2010. – Т.4. – 736 с.
12. Фаріон І. Афоризми та сентенції Юрія Ілленка. Крилиця для спраглих / І. Фаріон. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2010. – 160 с.
13. Чміль Г. Автоське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України: зб. ст. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип.3. – С.341-349.
14. Dufrenne M. Esthetique et philosophie / M. Dufrenne. – Paris, 1976. – 167 p.
15. Hawdin J. Modern Art and Geometry / J. Hawdin // British Journal of East-tics. – 1971. – № 1. – P.62-84.
16. Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanisme / Sartre J.-P. – Paris, 1967. – P.24-36.

УДК 7.03(477)+78.03

Марина Юрїївна Северинова
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ АРХЕТИПІВ У ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті досліджується "архетип" як універсальна базисна константа етнонаціональної культури з погляду загальнолюдських соціокультурних цінностей. Підкреслюється певна розбіжність між національними архетипами як універсаліями національної культури та універсальними архетипами культури з погляду їх співіснування.

Ключові слова: архетип, етнічна культура, національна культура, універсалія, соціокультурні цінності.

This article examines the phenomenon of "archetype" as a universal basis constant ethnic and national culture in the context of human social-cultural values. Emphasizes the distinction between national archetypes as universals of national culture and universal archetypes of culture in conditions of their coexistence.

Keywords: archetype, ethnic culture, national culture, universal, social-cultural values.