

КІНОПРОСТІР ДЖУЗЕППЕ ТОРНАТОРЕ: ДИНАМІКА ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ

Анотація. Розглянуто етапи творчості відомого італійського режисера, сценариста та продюсера Джузеппе Торнаторе: від захоплення фотографією, через досвід театрального режисера до опанування найвищих щаблів документального, а пізніше художнього кінематографу. Проаналізовано вплив на творчість митця ідей, що формувалися в європейській гуманістиці протягом ХХ ст. та сприяли утвердженню постмодернізму. Обґрунтовано чинники, які визначили специфічний кінопростір митця: опанування різних кіножанрів, послідовний інтерес до смисложиттєвих ситуацій, наголос на морально-психологічній сутності конфліктів, у більшості фільмів, свідомо персоналізація матеріалу. Окремо розглянуто "сицилійські фільми" режисера.

Ключові слова: кінопростір, художній пошук, ретро-стиль, речовізм, колажність, самоцітування, експеримент, поліжанровість.

Аннотация. Рассмотрены этапы творчества известного итальянского режиссера, сценариста и продюсера Джузеппе Торнаторе от увлечения фотографией через опыт театрального режиссера до восхождения на высшие ступени документального, а позже художественного кино. Проанализировано влияние на творчество художника идей, сформировавшихся в европейской гуманистике в ХХ в. и способствовали утверждению постмодернизма. Обоснованы факторы, определившие специфическое кинопространство режиссера: использование разных киножанров, интерес к смисложизненным ситуациям, акцент на нравственно-психологической сущности конфликтов, сознательная персонализация материала. Отдельно рассмотрены "сицилийские фильмы" режиссера.

Ключевые слова: кинопространство, художественный

поиск, ретро-стиль, вецизм, колажність, самоцітування, експеримент, поліжанровість.

Summary. The article studies the work of the famous Italian director, screen writer and producer, Giuseppe Tornatore, whose films identified a news tage in the development of European cinema on the verge of the XX–XXI-th centuries. The author shows the stages of standing up of the artist, who went on from photo admiration to higher level softmastery of the documentary, and later – theart to fcinema by experience of the at erdirector. The influence on the creativeness of Tornatore by someaeas the ticartideasthatwere formedinthe European human studies during the XX-th century and profited to the formation of postmodernism is analyzed. The fragments infilm art paradigm of the director, wherewe can clearlysee the detalization, citation and self citation, collage and others are determined. The factor sthatidentified a specific cinema space of artist are grounded, namely:acquirement of different filmgenres, consecutive interest of the situations regarding to the sense of life, focus on the moral and psychological background of the conflicts, which form the artistic "contexture" of the majority of films, consciouaspers on alization of the material. "Sicilian" filmsof the director, who give ther ight to speak about his commitment to the retrostyle are determined. The article shows that the majority of films produced by J. Tornatore during 1986–2013 are reasonably to attribute not only to the author, but also recognize that some of them, in fact, are an artistic search that some times acquire the features of creative experiment. Thus, the experiment has not only self-sufficientand self-contained meaning, but – from film to film – "increases" artistic possibilities and reveal sits potential.

Key words: cinemaspaces, searchart, retrostyle, detalization, collage, selfcitation, experiment, multigenre.

Мета статті полягає, по-перше, у здійсненні культурологічного аналізу творчості Джузеппе Торнаторе в контексті естетико-мистецтвознавчих шукань європейської гуманістики ХХ ст., по-друге, у хронологічній реконструкції творчого шляху режисера, котрий за доволі короткий час зміг створити власний кінопростір, по-третє, у виокремленні понять "пошук", "поліжанровість", "експеримент" як таких, що є наріжними у процесі культурологічного аналізу фільмів режисера. Торнаторе належить до того покоління кінорежисерів, яке увійшло в європейський кінематограф на межі 80–90-х років ХХ ст. Майбутній режисер народився 1956 р. в

Багерії — провінційному сицилійському містечку, яке адміністративно підпорядковане Палермо. Від середини ХХ ст. Багерія ушавилася як батьківщина видатного італійського живописця і графіка Ренато Гуттузо (1911–1987), а пізніше — завдяки третій частині "Хрещеного батька" Френсіса Копполи та "Баарії" (2009) — фільму, який на 66-му венеційському кінофестивалі вчергове підтвердив статус Торнаторе як одного з провідних режисерів сучасного європейського кінематографу.

З дитячих років він захоплюється фотографією, досягнувши такого рівня, що дозволив йому друкуватися в професійних виданнях, а в 16 — заявляє

про себе як про театрального режисера. У 18 років дебютує як кінорежисер-документаліст низкою короткометражних фільмів. На початку 1980-х років документальний фільм “Етнічні меншини Сицилії” приніс йому визнання й нагороди. До документалістики режисер ще раз повернеться у 1995 р. і зніме картину “Щит і три мечі”, засвідчивши близькість до традицій італійського кінематографу, які спиралися на ідею експерименту.

Як відомо, у 1935 р. в Римі був заснований “Експериментальний центр” — дворічний державний інститут, який готував фахівців майже з усіх кінематографічних професій. Саме творчість більшості випускників центру сформувала неореалізм — феномен італійського кіно кінця 40-х — початку 50-х років ХХ ст. Торнаторе, безперечно, перебуває під значним впливом неореалізму, поділяючи не лише його антифашистську, загострену соціально-політичну орієнтацію, а й експериментальний характер, що стимулювався новими завданнями, які постали перед неореалізмом, а саме: розширення тематики, узагальненість образів, пошуки естетико-художніх засобів проникнення у внутрішній світ людини. Неореалісти, як відомо, сміливо експериментували з виразністю і навіть “емоційністю” чорно-білого зображення, з крупним планом, з динамікою монтажу та ін. Від часів неореалізму розуміння експерименту (від лат. *experimentum* — проба, досвід) значно розширилося і в теоретичному аспекті, й у мистецькій практиці. Щодо теоретичного аспекту, то сучасні науковці (А. Ахутін, Н. Бугайов, В. Візгін, А. Чепя та ін.) пов’язують експеримент із гіпотезою, акцентують значення чуттєво-предметного чинника та обґрунтовують існування приблизно десятка видів експерименту, серед яких до сфери кінотворчості можуть бути трансформовані психологічний та критичний [3]. Експериментальні тенденції в мистецькій практиці (а Торнаторе може вважатися одним із її представників) стають своєрідним засобом оновлення, передусім художньої форми в кінематографі. Це довів режисер у документальному фільмі “Щит та три мечі”, де органічно поєднано 500 уривків із 100 фільмів про Сицилію. Фільм показав, що Торнаторе не стоїть осторонь тих новацій, якими опікується постмодерністське мистецтво, адже експериментальність цього твору спирається на принцип колажності. Як естетико-художній чинник, колаж — від фр. *coller* — наклеювання — у перші десятиліття ХХ ст. широко використовував-

ся кубістами та футуристами як художній експеримент, здатного динамізувати форму в живописних та графічних творах. Колаж створює ефект несподіванки від поєднання протилежних емоційних подразників. У другій половині ХХ ст. колаж поступово був трансформований у літературну творчість, а на межі ХХ–ХХІ ст. відомі французькі письменники Мішель Уельбек та Девід Фонкінос, “змішуючи” уривки текстів чи фрагменти реальних подій з життя історичних персоналій, створюють нове, виразне “художнє повідомлення”. На нашу думку, у фільмах Торнаторе колажність — чи окремі елементи цього прийому — здобули виразне кінематографічне втілення, утверджуючи самого режисера в статусі доволі сміливого експериментатора. Творчі пошуки Торнаторе підтверджують, що колажність є однією з ознак сучасного кінематографу, який, згідно з загальними тенденціями руху європейської культури, враховує як вимоги специфічної естетичної сутності постмодернізму, так і художні прийоми, що широко використовуються мистецтвом постмодерністської спрямованості.

Повертаючись до початку 80-х років, — періоду, коли Торнаторе занурюється у професію режисера художнього фільму, виокремимо його співпрацю як сценариста і другого режисера з Дж. Феррара над фільмом “Сто днів у Палермо”. Співтворчість з Дж. Феррара, без сумніву, мала позитивні наслідки для Торнаторе, котрий лише починав опановувати “секрети” художнього кінематографу. По-перше, він, вочевидь, “погодився з присутністю кримінального “присмаку” в “Ста днів у Палермо” — фільмі, що відтворює складну соціально-політичну ситуацію у Сицилії 70-х років ХХ ст., спрямовану на демарфінізацію суспільства. Зацікавленість Торнаторе кримінальним жанром відібр’ється у його першій самостійній повнометражній художній стрічці “Каморрист” (1986), знятій за романом Дж. Мараччо. По-друге, набувши певного досвіду роботи як один із сценаристів фільму “Сто днів у Палермо”, у подальшій творчості Торнаторе сам писатиме сценарії власних фільмів. По-третє, фільм Дж. Феррара стимулював особливий інтерес Торнаторе до постаті актора, передусім, виконавця головної ролі. Адже не секрет, що фільм “Сто днів у Палермо” своїм успіхом багато в чому завдячує такій яскравій творчій індивідуальності, як Ліно Вентура (1919–1987). Пізніше, через фільми Торнаторе пройде ціла низка відомих акторів — Моніка Белуччі, Філіпп Нуаре,

Марчелло Мастоїанні, Мішель Морган, Мікеле Плачидо, Тім Рот, Жерар Депардьє, Бен Газарра, Джеффри Раш, Роман Поланскі, Франческо Шіанна, Валерія Коваллі, — формуючи своєрідний творчий паритет: успіх режисера визначений блискучою грою акторів — успіх акторів наснажується талановитою режисурою.

Як відомо, творчість кожного непересічного митця — незалежно від виду мистецтва, на теренах якого він працює, науковці починають аналізувати, відштовхуючись від його “малої” батьківщини, від традицій того регіону, самотність якого визначила та сформувала витoki художнього мислення майбутнього митця. Наголосимо, що — в теоретичному плані — такий підхід “спрацьовує” далеко не завжди. Стосовно ж творчості Торнаторе можна стверджувати, що він є, по-перше, об’єктивним, а, по-друге, таким, що допомагає “розкодувати” мотиви й стимули тих творчих пошуків митця, які — від фільму до фільму — формують самотній кінопростір режисера. На нашу думку, аналіз кінопростору Дж. Торнаторе — навіть якщо він відбувається у межах статті — вимагає не лише урахування хронологічної послідовності створених фільмів, а і їх певної структуризації, завдяки чому можна відтворити як власні надбання режисера, так і відображення в його творах тих мистецтвознавчих ідей, на засадах яких формувалося художнє мислення митця.

Намагаючись структурувати створене режисером між 1986 та 2013 роками, слід, передусім, виокремити його “сицилійські” фільми. Наголосимо, що “мала” батьківщина Дж. Торнаторе — Сицилія і його відданість цьому “географічно-територіальному простору” не може не вражати глядача. Сицилія присутня у більшості фільмів режисера. Її специфіка — природа, архітектура, традиції, побут, мова, емоційна виразність кожного обличчя, котре потрапляє до кадру, скрупульозність відтворення атмосфери життя провінційних сицилійських містечок — усе це сукупно персоналізує естетико-художню насиченість фільмів Торнаторе. У відтворенні духу Сицилії режисер, безперечно, спирається на власний досвід документаліста, який допомагає створити враження, що кожен епізод фільму — це лише “схоплений” митцем зріз реального життя. На нашу думку, в “сицилійських” фільмах режисера передусім формується документальне тло, а вже потім в нього “вписується” біо-

графічна чи вигадана кінематографічна історія. Зауважимо, що поєднання біографізму та вигаданості постійно використовується Торнаторе, котрий ніби демонструє глядачеві власну свободу руху не тільки у жанровій площині, а й у площині “реальність — уява — фантазія”.

У таких фільмах, як “Новий кінотеатр “Парадизо” (1988), “Фабрика зірок” (1996), “Малена” (2000), “Баарія” (2009), сицилійська провінція подається як самостійне культурне середовище, яке, з одного боку, формує людину, а з іншого — через свою замкненість і надмірну самотність — обмежує її майбутнє. Саме цей аспект сицилійського буття надзвичайно чітко проведений Торнаторе у фільмі “Новий кінотеатр “Парадизо”. Головний герой фільму, Альфредо — немолодий кіномеханік, який, не маючи власних дітей, усю любов й увагу віддає маленькому Сальваторе, на прізвисько Тото, розкриваючи перед ним чарівний світ кіно. Рік за роком він виховує у хлопця любов до фільмів Чапліна, Ренуара, Вісконті та багатьох інших, хто своєю творчістю дозволяє хлопцеві побачити світ поза сицилійським селищем.

Пізніше, коли молодий Сальваторе, повертаючись з армії, стає кіномеханіком у новому кінотеатрі “Парадизо”, саме Альфредо з надзвичайною емоційною силою закликає вихованця якнайшвидше покинути “малу” батьківщину, “розірвати нитку”, що “прив’язує” його до Сицилії. Саме Альфредо, який разом з Тото багато років провів у будці механіка, намагається вкласти у свідомість молодої людини розуміння відмінності між реальним життям і штучним світом фільмів. Виконуючи волю наставника, Сальваторе полишає Сицилію, стає відомим кінорежисером і повертається до рідних пенатів лише через тридцять років, повертається, щоб поховати Альфредо. Саме в цьому фрагменті фільму Торнаторе використовує деталь, яка — без жодного слова — розповідає, що таке Сицилія для сицилійця. Мати Сальваторе, почувши голос сина, кидається до дверей, тягнучи нитку плетива, яке вона плете: нитка не розривається, незважаючи на доволі довгий прохід героїні. На рівні свідомості (її уособлює Альфредо) можна “розірвати нитку”, але на рівні історичної — чи навіть генетичної — пам’яті (її у фільмі втілює мати героя) вона не тільки не розірветься, а й залишиться цілою, протягнутою у часі та просторі.

Слід зазначити, що фільм “Фабрика зірок”, який

був знятий після “Нового кінотеатру “Парадизо”, дещо скорегував позицію Торнаторе. Формально в новому фільмі режисер зберігає й збагачує досягнення попереднього, проте герої “Фабрики зірок” позбавляються лірико-романтичного забарвлення, яке властиве прихильникам світу “Парадизо”. У картині режисер досить жорстко відтворює і такий бік сицилійських провінціалів 1950-х років, як примітивність, жадібність, нищість, байдужість, жорстокість та ін. Саме ці риси дозволяють аферисту Джо Мореллі доволі легко маніпулювати і молодими дівчатами, і хлопцями, і карабінерами, і селянами, і місцевими мафіозі, продаючи їм надію на блискучу кінематографічну кар’єру. Цинізм Мореллі не знає меж, адже він немає жодного стосунку до кіно, а плівка, яка використовується для проб, настільки стара й зіпсована, що не фіксує жодного зображення. У цьому фільмі Торнаторе відродив кращі традиції тих неореалістичних фільмів, режисери яких вміли “працювати” на перетині трагедії й комедії, не цураючись гротескних і саркастичних ситуацій.

У 2000 р. на екрани світу виходить фільм “Малена”, події якого — у часово-просторовому вимірі — пов’язані як з Сицилією, так і з перед- та післявоєнним періодом. Як і у “Новому кінотеатрі “Парадизо” головним героєм фільму є школяр Ренато, котрий — завдяки сицилійській красуні Малені — переживає перше сексуальне захоплення. Водночас на очах глядачів відбувається і пробудження морально-етичних почуттів хлопця, адже саме він виступить в ролі захисника молодої жінки, коли заздрість, ненависть, дикість, породжені злидненням існуванням, штовхнуть жителів сицилійської провінції на жорстке, нелюдське переслідування Малени, єдиною провинною якої стають її краса і незалежна поведінка.

Багатошаровість “кінопростору” Дж. Торнаторе, вочевидь, вимагає розширення суто кінознавчого підходу і здійснення культурологічного аналізу “сицилійських” фільмів митця, а отже, “вписування” їх у ширший гуманітарний контекст. Так, стає цілком очевидним, що режисер прагне осучаснити засади ретро-стилю, акцентуючи увагу на світосприйманні підлітків. Режисер дає можливість як відчутти процес їх зростання й набуття життєвого досвіду, так і побачити ставлення дорослої людини до власного дитинства, відтворюючи в такий спосіб досить непересічний “діалог поколінь”. Спе-

цифічне художнє мислення Торнаторе дозволяє легко виявити ті чинники, що впливають на його самобутні естетико-художні виражальні засоби. Це не лише неореалізм, постмодернізм і традиції експериментування, що формувалися в італійському кінематографі в середині ХХ ст. На нашу думку, це й філософсько-естетичні шукання А. Бергсона на теренах мистецької інтерпретації часу, що — як відомо — активно вплинули на творчість попередників Торнаторе. Так, під значним впливом бергсонівського розуміння часу перебував відомий іспанський режисер Карлос Саура, котрий у фільмах “Сад насолоди” (1970) та “Кузина Анхеліка” (1974) застосував прийом “перехрещення” минулого і сьогодення. Не відмовляючись від ідеї часового “перехрещення”, Торнаторе йде дещо іншим шляхом, експериментуючи з феноменом “тривалості” часу, який дозволяє героям його фільмів існувати як в минулому, так і в сучасному. Режисер “користується” “тривалістю” з такою майстерністю, що подекуди дозволяє глядачеві передбачити і майбутнє кіногероїв. Доля Мореллі у фільмі “Фабрика зірок”, котрий став жертвою іншої групи аферистів, зіставляється режисером з драмою молодої дівчини, яка, покохавши Мореллі і повіривши в реальність казкового світу кіно, опиняється у психіатричній лікарні. Водночас те, як інтерпретує Торнаторе епізод зустрічі героїв фільму на подвір’ї лікарні, дає глядачеві надію як на моральне переродження героя, так і на хоча б незначний промінь світла в житті героїні.

Приклади, до яких ми звернулися, не вичерпують тих впливів, що простежуються у фільмах Торнаторе. На нашу думку, доцільно також привернути увагу до тенденції до наслідування ним специфічної кіноестетики Алена Роб-Гріє (1922–2008), яка формувалася в межах руху французького “нового роману”. І як сценарист фільму “Минулим літом у Марієнбаді” (1961), і як режисер фільму “Трансевропейський експрес” (1966) А. Роб-Гріє обстоював значення “речовізму” — зображення світу через опис (в літературному тексті) чи відтворення (на екрані) окремих фрагментів, через посилену увагу до окремих “речей” реального світу. “Речовізм” чітко простежується в усіх фільмах Торнаторе, досягаючи особливої виразності у “Простій формальності” (1994) та “Незнайомці” (2006), а у “Кращій пропозиції” (2013) він взагалі виконує специфічну роль рушія сюжету. Водночас, “речовізм” — у ро-

зумінні Торнаторе — значно перевершує те навантаження, яке він мав в естетиці А. Роб-Гріє, оскільки, наприклад, у фільмі “Проста формальність” функцію “речовізму” виконує природне явище — страшна злива, “присутня” на екрані фактично впродовж усього фільму.

Отже, необхідне вивчення феномену впливу теоретичних шукань в умовах конкретного історичного періоду на творчість сучасних митців, зокрема, на Дж. Торнаторе. Кінознавець О. Аронсон, оцінюючи монографію Жюль Дельоза “Кіно”, стверджує: “Ми звикли мислити історію кіно як серію значимих імен. Для Дельоза ж існують кінематографічні події, які не належать окремим фільмам і не відкриваються окремим кінематографістам. Ці події перебувають у сфері образності сучасної людини, котра йде в кінотеатр і переглядає фільм не заради знання, а заради власного задоволення. Внаслідок цього історія кіно, за Дельозом, представлена історією подій сприймання, які спровоковані розвитком кінематографу” [1, 11]. Оцінка О. Аронсоном специфіки ставлення до кінематографу сучасного глядача повністю суголосна тому, як закладається і поступово стверджується те культурно-мистецьке підґрунтя, яким живиться творчість митців взагалі, й Торнаторе зокрема. Це “сфера образності сучасної людини”, яка сформована значним попереднім і теоретичним, і художнім досвідом; це “історія подій сприймання”, яка, на думку українського культуролога А. Залужної, створює “життєвий світ людини як смисловий універсам культури” [2].

Через 21 рік після виходу на екрани картини “Новий кінотеатр “Парадизо” Торнаторе знімає епічний фільм “Баарія”, події якого охоплюють період між 20—80-ми роками. Баарія — це сицилійська назва селища Багерія, де народився режисер, що дає підстави говорити про біографічний характер фільму, оскільки — тою чи іншою мірою послідовності — на екрані відтворено життя трьох поколінь баарійців. Слід наголосити, що хоча “Баарія” знята вже визнаним режисером, Дж. Торнаторе тим не менш не відмовляється від досвіду, набутого в попередніх фільмах. У теоретичному аспекті, означений у “Баарії” естетико-художній контекст можна визначити як самоцитування. Зауважимо, що цитування — це прийом, який, по-перше, активно пропагується естетикою постмодернізму, а по-друге, широко використовується в європейському мистецтві межі ХХ–ХХІ ст.

Головним героєм фільму “Баарія” є хлопчик Пеппіно Торренуова, який на очах глядачів виростає, одружиться, стане батьком великої родини і визнаним профспілковим діячем. У тканину життєвого руху Пеппіно будуть “вписані” роки фашизму, Другої світової війни, трагічні події проведення на Сицилії аграрної реформи у 50-х роках і багато інших важливих суспільних подій. І все це буде відбуватися у замкненому просторі маленького містечка, де панує світоставлення малописьменних, вкрай збіднелих, традиційно релігійних сицилійських селян. “Баарія” не тільки наслідуює (цитує) просторово-часову модель побудови фільму “Новий кінотеатр “Парадизо”, а й використовує ті “речовізми”, що вже успішно “спрацювали” у попередніх фільмах. Це, зокрема, епізоди, зняті у глядацькій залі в кінотеатрі селища Баарія, темпераментна реакція глядачів на екранні події, педальовання побутових звичок жителів та ін.

До самоцитування — як і до цитування — можна ставитися по-різному, але, сформувавшись на теренах постмодерністської літератури, воно від середини 90-х років ХХ ст. дедалі частіше використовується в кінематографії. Принаймні, Торнаторе робить це талановито, а відтак — примушує прийняти його творчу модель як приклад художнього пошуку. Реконструюючи кінопростір Дж. Торнаторе, слід, на нашу думку, наголосити на фільмі “У них усе гаразд” (1990), від якого починається повільне, але послідовне “розчинення” “сицилійської” проблематики у його творчості. З одного боку, стрічку “У них усе гаразд” — формально доцільно віднести до “сицилійських”, оскільки головний герой — Маттео Скуро — сицилієць похилого віку, розшукує своїх трьох синів і двох дочок, котрі, живучи в різних італійських регіонах, привнесли туди “присмак” Сицилії. З іншого, — ця картина демонструє спробу режисера освоїти нові зрізи щодо світоставлення та світосприйняття сицилійцями навколишньої реальності. Таким чином, Торнаторе символічно розширює межі провінційних сицилійських містечок і аналізує драматичні ситуації зіткнення уявного світу Маттео, в якому “усе в порядку в житті його дітей”, з їх реальним життям, де кожний має власний “скелет у шафі”.

Картина “У них усе гаразд” вчергове підтвердила сталий інтерес Торнаторе до кінематографічного потенціалу “речовізму”, що здатний “донести” до глядача зовсім недругорядні морально-психологічні

стани героя фільму. Так, М. Мастрояні, створюючи образ старого Маттео Скуро, знімається в окулярах з великими діоптріями, скельця яких трохи забруднені рожевою фарбою. Через товсте окулярне скло очі актора на екрані неприродно великі, однак ці “великі очі” не допомагають Маттео відділити “зерна від плевел”: ілюзорну “рожевість” від брудної реальності життя його дітей. Починаючи від фільму “У них усе гаразд”, Торнаторе активно експериментує із штучними художніми ситуаціями, в яких моделюється не лише уявність і реальність, а й сміливо перетинаються реальність і умовність. Таким є фільм “Проста формальність” (1994), успіх якого завдячує як сценарію та режисурі Торнаторе, так і блискучому акторському тандему “Ж. Депардье — Р. Поланскі. Серед усіх фільмів режисера цей — чи не найскладніший щодо його інтерпретацій, яких доволі багато. Можливо, “Проста формальність” — це перша спроба Торнаторе трансформувати у власний кінопростір фрейдівські ідеї щодо “існування” митця — героєм фільму є геніальний письменник Оноф — на різних рівнях власної психіки: на поверхових та глибинних. При цьому, глибинні рівні продукують надзвичайно складний “матеріал” як для роздумів самого письменника з приводу власного життя, так і для стимулювання творчої фантазії. Це і приховані бажання, і нездійснені мрії, і дитяча травмованість, і тяжіння до самогубства, і залежність від “батька” — його постать символізовано у фільмі клошаром Фабеном, котрий відіграє доленосну роль у житті й творчості Онофа. Зазначимо, що інтерес до психоаналізу не є для Торнаторе випадковим, адже режисер послідовно реконструює у своїй творчості фрейдівські моделі. Психоаналітичний “присмак” наявний і в “Малені”, і в “Незнайомці”, і в останньому фільмі митця “Краща пропозиція”.

Тяжіння до умовності, до свідомого “зіткнення” уявного з реальним простежується й у фільмі “Легенда про піаніста” (1998), який, на нашу думку, найяскравіше віддзеркалює зацікавленість режисера у принципово нових — відносно і традицій європейського кіно, і напрацьованих до 1998 р. “тра-

дицій” самого Торнаторе — естетико-виражальних засобах. Формально сюжет фільму будується на детективному підґрунті: у перший день XX ст. в коробку з-під цитрини знаходять немовля. Коробок з дитиною залишений на борту лайнера “Вірджинія”, що курсує між Європою і Америкою. Хлопчик виростає і, ставши піаністом, розважає пасажирів кожного рейсу. Він усе життя проводить на гігантському лайнері, жодного разу не замінивши хистку палубу на тверду землю. У ситуації, яку “відпрацьовує” режисер, знову фіксуємо феномен цитування, оскільки в історії кінематографії неодноразово використовувався корабель як символ “зменшеного”, “сконцентрованого” у просторі і часі реального світу людей. Цей символ дозволяв митцям (а серед них були і всесвітньо відомі) сфокусувати ті найважливіші проблеми, конфлікти, бажання, які “розкидані” просторами “великого світу”.

“Легенда про піаніста” — як і інші стрічки Торнаторе — виявляє і приклади самоцитування. Якщо порівняти цю картину з творчими шуканнями режисера у “Новому кінотеатрі “Парадізо”, що приніс Торнаторе світове визнання, його авторською “цитатою” є використання у естетико-художній тканині твору тих самих кінофільмів, які демонструються у сільському кінотеатрі. У “Легенді про піаніста” мистецтво кіно замінюється мистецтвом музики. Відтак, хоча види мистецтва — кіно, музика, література, живопис, — що є важливими чинниками розвитку сюжету, і змінюються, проте герої Торнаторе не можуть існувати поза тим емоційно-чуттєвим світом, в який людину “занурює” лише мистецтво.

Висновки. Намагання систематизувати та структурувати фільми, зняті Торнаторе за чверть століття, мають дещо умовний характер, передусім тому, що кінематографічна кар’єра режисера триває. Водночас, за всіх імовірних подальших творчих трансформацій Дж. Торнаторе “сицилійські” фільми, на нашу думку, набули статусу якщо не класичних, то близьких до цього і цілком законмірно стали надбанням європейської культури кінця XX — початку XXI ст.

Література:

1. Аронсон О. Язык времени: вступит статья / О. Аронсон // Жиль Делёз. Кино. — М.: ООО “Издательство Ад Маргинем”, 2004. — 622 с.

2. Залужна А. Життєвий світ людини як смисловий універ-

сам культури: морально-естетичні виміри // Автореф. ...доктора філос. наук / А. Залужна. — К., 2013. — 32 с.

3. Інтернет-ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>