

СВОБОДА ЯК МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ДОМІНАНТА АВТОРСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА МІЛОША ФОРМАНА

У статті визначається сутність авторства в кінематографі, виявляються особливості авторської режисури крізь призму морально-етичних категорій і понять, досліджується специфіка творчості Мілоша Формана в інтерпретації поняття свободи як загальнолюдської цінності, котрому вдалося, спираючись літературні та музичні твори, реалізувати свій художницький потенціал у театрі, кіно, на телебаченні.

Ключові слова: авторська режисура, суб'єктивація творчості, авторське кіно, морально-етичні домінанти.

The article defines the essence of authorship in cinematography, reveals features of the author's directing through the prism of moral and ethical categories and concepts, explores the specificity of Milos Forman's work in the interpretation of the concept of freedom as a universal value, which succeeded in relying on literary and musical works, to realize its potential, to realize its potential cinema on television.

Keywords: authoring, subjectivation of creativity, author's cinema, moral and ethical dominant.

В статье определяется сущность авторства в кинематографе, выявляются особенности авторской режиссуры сквозь призму морально-этических категорий и понятий, исследуется специфика творчества Милоша Формана в интерпретации понятия свободы как общечеловеческой ценности, которому удалось, опираясь литературные и музыкальные произведения, реализовать свой художнический потенциал в театре, кино, на телевидении.

Ключевые слова: авторская режиссура, субъективация творчества, авторское кино, морально-этические доминанты.

Відомо, що морально-етичний зміст становить основу проблематики авторської кінематографічної творчості. При цьому суспільно-історичне значення подій і фактів минулого й сучасного, соціальні мотивування вчинків людей і обґрунтування людських характерів, зміст реальних життєвих суперечностей, представлені авторським кіномистецтвом в їх особистісному заломленні, з найбільшою силою розкриваються глядачеві через висвітлення їх морального сенсу, що і визначає **актуальність нашого дослідження**.

Виокремлюючи поняття свободи як загальнолюдської цінності, «без якої немислимий духовний прогрес як окремої людини, так і цивілізації в цілому» [2,136], й однієї з домінант авторського кінематографа, варто зосередити нашу увагу на інтерпретації вказаного поняття у творчості Мілоша Формана — вихідця і яскравого представника чеської моделі авторського кіно, більш відомої

як чеська «Нова хвиля». Проіснувавши недовгий час — з 1962-го до 1968 років (причиною тому було вторгнення в країну радянських окупаційних військ, встановлення жорсткої цензури й фактична заборона фільмів даного напрямку) — означена авторська модель була сформована вільними від ідеології режисерами Вірою Хітіловою, Іваном Пассером, Іржи Менцелем, Яном Немцем, Яромілом Йірешем, Войтехом Ясни, Яном Шмідтом, які вочевидь не прагнули знайти заміну застарілим кінематографічним догмам, не намагались висувати ані художні, ані політичні маніфести. Однак вкажемо, що названі режисери, деякою мірою об'єднані спільними інтересами й прагненнями, понад усе воліли свободи самовираження й, попри жанрове розмаїття їх фільмів, презентували на екрані цілу низку дивакуватих екзистенційних героїв (котрі існували ніби самі по собі, звільнені від тих соціальних реалій, що у дійсності вирували навко-

ло них, проте навмисне штучно занурені авторами в примітивні, позначені присмаком абсурду кумедні ситуації побутового характеру). Виходячи в площину, здавалося б, повсякденного людського виміру, молоді митці тим самим вразили тогочасну кіноспільноту в чомусь депресивними (хоч і насиченими відчуттям деякої примарності свободи) кінострічками, наповненими сюрреалістичними мотивами й водночас дотепно й щедро пересипаними досить жорсткими знахідками чорного гумору, що фактично був використаний, без сумніву, сміливими авторами чеської «Нової хвилі» як засіб висвітлення в умовах жорсткого ідеологічного тиску заборонених на той час тем.

З огляду на вищезазначене, у даній статті ми, спираючись на праці авторитетних дослідників у галузі авторського кінематографа (зокрема, Т. Анікінної [1], М. Братерської-Дронь [2], М. Гудової [3], О. Ковалова [4], К. Соловійової [3], Х. Еріксона [12], П. Каель [14], Д. Ральське [15], Е. Роджера [11], С. Гоуксфорд [13]), ставимо собі за *мету* здійснення всебічного аналізу інтерпретації морально-етичних домінант у творчості одного з найяскравіших представників авторського кінематографа й проектування отриманих результатів на подальші розвідки в галузі вивчення векторів розвитку сучасного кіномистецтва.

Розглядаючи поняття свободи як своєрідний моральний «ціннісний орієнтир» [2, 141] у творчості Мілоша Формана, вкажемо, що вже перший з його ранніх ігрових фільмів «Чорний Петро» (назву якого, спираючись на відому карткову гру, слід тлумачити як безталанний невдаха), створений 1964 року, «став емблемою чеської Нової хвилі» [4], у кінотворах якої різноманітні вчинки героїв завжди постають як певним чином відображення суб'єктивно-об'єктивних умов і обставин, в яких діють дивакуваті персонажі, котрі за удаваною чудернацькістю поведінки вміло приховують завуальоване прагнення життєвої свободи. Так, приміром, як і годиться, у кінострічках означеного напрямку, простакуватий і незграбний Петро, усвідомлюючи свою самотність, постійно, а іноді, на жаль, безпідставно, потерпає від безмежної батьківської тиранії (що зовні має начебто благородний характер — наставити на путь істинний, дати путівку в життя непутящому чаду), хоч належним чином і виконує доручення й, здається, не здатний ані до бунту, ані до боротьби за звільнення від домашнього насильства «адже свобода може бути анархічною, може носити диктаторсько-авторитарний характер» [2, 140]. Тож із розвитком сюжету стає зрозумілим, що автор

скромної на перший погляд чорно-білої стрічки (що, проте, не завадило їй стати володаркою першого призу міжнародного кінофоруму в Локарно), примушуючи героя з особливою ретельністю стежити за тим, щоб у невеличкій крамниці унеможливити крадіжки, доводить його дії до абсурду для того, щоб переконати себе, героїв, глядачів: якщо людська діяльність, не пов'язана з можливістю вибору, не може вважатись вільною, то і моральна свобода, яка ігнорує потрібне в змісті норм поведінки, перетворюється на щось протилежне своєму призначенню, іноді навіть на злочин. Зацькований сімейною опікою, Петро (що, безперечно, є сатиричним образом) щосили намагається вирватись з її затісних лещат-обіймів, гостро відчуваючи, що сім'я потрібна йому передовсім для бажаної духовної близькості і турботи, а не для полегшення виконання житейських обов'язків [7, 213]. Поживок для розмислів дають міркування Хела Еріксона, котрий, аналізуючи у своєму короткому конспекті вказану стрічку, слушно зазначає, що режисер вміло розповідає одвічну історію про сором'язливого підлітка, який закохується, при цьому авторська оповідь «містить у собі сильний вплив Франсуа Трюффо, як і більшість інших постановок епохи “нової хвилі”», проте навіть на цій ранній стадії майстерність фільмотворчості Формана дала йому змогу подолати будь-які наслідування» [12]. У картинах М. Формана «чеського» періоду, як і в пізніших роботах, відчуття й прагнення героями свободи «має різні обличчя й прояви, а її відносини з мораллю суспільства неоднозначні й часто-густо носять напружений характер» [1]. Так, приміром, Андугла — головна героїня «Любовних пригод блондинки», підступно зваблена й легковажно покинута столичним музикантом-пройдисвітом робітниця місцевої взуттєвої фабрики, понад усе намагається звільнитись «від рутини провінційного життя й батьківського нерозуміння» [1], а тому, відстоюючи справедливість власного вибору, відповідально поставившись до нібито випадкової зустрічі з хлопцем (з яким проводить всього одну ніч), втамовує гординю й «зібравши речі, прямує до Праги, де, як здається дівчині, її очікує коханий Мілде і його батьки. Адже після всього, що сталось між ними вночі, вони мають жити разом», — вказує у своїх конспектах Джош Ральське [15]. Сам же режисер у невибагливому на перший погляд фільмі, де віддає перевагу роботі з непрофесійними виконавцями, у такий досить іронічний, далекий від моралізаторства спосіб доводить, що в критичних ситуаціях мораль

через свободу вибору відіграє роль своєрідного внутрішнього джерела активності людини, а моральні цінності, як то, приміром, любов, стають стимулом рішучих дій, перетворюючись в особисте надбання [7, 165].

Засуджуючи у гостросатиричному фільмі «Бал пожежників» такі моральні пороки, як «корумпованість, жадібність, безглуздя, безсовісність» [1], байдужість, злодійкуватість, нахабство, Форман, вірний авторським принципам роботи з непрофесійними виконавцями, сміливо й впевнено презентує впізнавану, проте сповнену «алегорії та прихованих смислів» [12] модель сучасного йому соціалістичного суспільства, модель, як влучно зазначає О. Ковалов, «братського режиму, не такого вже й віддаленого у часі й просторі» [4], через показ свята, сповненого благих, але спотворених мешканцями намірів, свята, пересипаного абсурдними ситуаціями, в тихому містечку (що так нагадує провінційні Врхлаби) на честь відставного керівника пожежної команди. Навмисне вдаючись до певної «безсюжетності» (що має їдкий ідеологічний присмак — «оскільки кожна клітинка його структури підпорядкована викриттю “звичайного соціалізму” як прикореневого гниття» [4], відмовляючись від чіткого вибудовування кінематографічного матеріалу стрічки, режисер (для якого пошуки правди були важливішими, ніж сама правда, оскільки кожна людина має у собі відносну правду, тож і постановник не намагався знайти загальну правду, а лиш крок за кроком шукав її [8, 36]), зумів блискуче представити жорсткий безжальний стьоб на той руйнівний ідеологічний режим, який перебивав йому шлях у режисерську професію, унеможлилював свободу авторської творчості й грубо вичавлював з Батьківщини.

Відчуваючи гостру потребу вивчати й відображати різні аспекти ставлення та прагнення людиною свободи як усвідомленої необхідності [5, 260] й водночас необхідність вийти на новий творчий рубіж, довести, передовсім собі, власну спроможність реалізуватись як автору в інших, ще чужих тоді для майстра соціальних і виробничих умовах США, Мілош Форман з ентузіазмом приймає пропозицію Майкла Дугласа екранізувати (а надалі переважно екранізуватиме як п'єси, так і прозові літературні твори) роман-бестселер Кевіна Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі» (що на той час вже мав і сценічну версію), героєм якого «був в'язень психіатричної клініки, котрий за своїм почином, сказати б, “прописав” її пацієнтам свободу, а тим часом у світ вже просочи-

лись відомості про специфіку психіатричного “виправлення” вільнодумства в СРСР» [4]. Водночас цікавими видаються нам міркування М. Гудової та К. Соловйової, котрі в колективній праці «Співвідношення концептуальних моделей літературного твору і його екранізації» відзначають, що центральна проблема твору Кізі — боротьба з системою і прагнення свободи у фільмі також відтворена, однак не настільки яскраво виражена, як у романі. Дослідники вказують, що екранізація демонструє не стільки війну з системою, скільки бажання потрапити на свободу, тому замість банального «“Система” — “Свобода” <...> більш точним, на переконання вчених, буде ввести протидію “Ув'язнення” — “Свобода”» [3, 95]. Заради справедливості врахуємо й думку Саллі Хоуксфорд, в якій викладено, що кінострічка Мілоша Формана підриває оригінал автора Кена Кізі, котрий стосується складних культурних питань ХХ століття. До того ж адаптація фільму включає важливі сцени та теми з оригіналу, як то, жорстка расова дискримінація [13] як обмеження свободи волі.

Використовуючи кінематографічний інструментарій у дослідженні поведінки широко відомих на той час літературних персонажів, постановник виявляв унікальну точність режисури, відтворюючи процес своєрідного спостереження за дією, жестами і поведінкою персонажів, за звуками, словами й інтонаціями в їх довільному, проте саме кіноавтором задуманому варіанті, тим самим ніби перевіряючи правомірність думки про те, що лише усвідомлення свободи як добровільного самовизначення особистості в стосунках з іншими індивідами слід визначати як моральну значимість її вибору. Спонукаючи глядача до роздумів і разом з тим пропонуючи йому самостійно аналізувати як дії (а дія за В. Малаховим є моральною, коли ґрунтується на виборі в полі протистояння добра і зла [5, 259]), так і бездіяльність героїв, декотрі з яких добровільно прийняли лікарняне «ув'язнення» й усіяко боронять свій удаваний «спокій», захищаючи авторитетність влади медичної сестри («котра думає, що робить добро для людей») [14], майстер виявляє впізнаваний авторський почерк, виходячи не з бажання упорядкувати кінематографічну тканину, користуючись звичними режисерськими засобами її оформлення, а, навпаки, демонструє прагнення «створити вільне часове поле, живий динамічний простір — і в таких координатах міцно схопити, утримати й зберегти усі елементи виразності в природних формах життєвої правди» [10, 148].

Прискіпливо розглядаючи події, що начебто стосуються лише буднів психіатричної лікарні, митець, сміливо кидаючи виклик тій репресивній системі, з міцних лещат якої йому вдалось вирватись, виходить через показ несамовитого бунту Макмерфі (аутсайдера в житті, але беззаперечного авторитетного лідера серед пацієнтів) в царину загальнолюдських проблем (жорсткого насильства і вимушеного конформізму, нещадного приниження й нестерпного безправ'я людини, цінності людської особистості, грубого попрання її гідності, позбавлення свободи вибору) й, ставлячи разом з тим справедливе для режисера-автора «наріжне питання — наскільки особистість, власне, готова до свободи дії» [2, 140]. При цьому Мілош Форман у координатах фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі», що, кидаючи виклик будь-якій репресивній системі [4] згодом став своєрідним символом спротиву, з притаманним йому прагненням до документальності (вкраплюючи хронікальні кадри телевізійного репортажу про вільний прохід мешканців Східного Берліна крізь сумнозвісну стіну в Різдвяні свята) відображуваних подій і героїв, на переконання Пауліни Каїл, впевнено «замінює потрібну суб'єктивність роману більш реалістичним поглядом на пацієнтів, що залишає їх психічний стан неоднозначним» [14].

Показово, що смерть Макмерфі у блискучому й багатому на емоційно-чуттєву палітру виконанні Джека Ніколсона (який урізноманітнює центральний образ виразною й вишуканою пластикою, зумів відтворити не лише неповторну індивідуальність, а й тип особистості, одержимої ідеєю бунту) не знижує в цілому оптимістичного настрою кінооповіді, оскільки у фіналі стрічки, сказати б, «прозріває» чи не найбільш безнадійний пацієнт клініки на прізвище «Вождь». З ненавистю розбивши громіздкою кахляною тумбою шибки, могутньої статури герой, представник пригноблених індіанських меншин, виявляючи свій особистий бунт проти усіляких обмежень і утисків, що їх накладає будь-яка система, поступово усвідомлює значення свободи [4].

Відкрито виражати власні думки мистецькими засобами й активно вступати у відвертий діалог з широкими колами глядачів, висвітлюючи сутнісні ознаки морально-етичних категорій і понять через проникнення в свідомість героїв, їх складні зв'язки зі світом Мілош Форман намагається і в наступних кінострічках, прагнучи розвивати кінематографічну дію передовсім углиб і лиш згодом у часі. Зокрема, в яскравому багатоплановому мюзиклі «Волосся», що став сво-

єрідним антивоєнним молодіжним маніфестом, режисер віддає данину волелюбному руху хіпі, свідомо наголошуючи зіткнення двох протилежних начал — Добра і Зла, потужним уособленням котрих постають світле палке кохання (провінційного Клода й розбещеної татусевим багатством Шейли) і кровопролитна війна у В'єтнамі як узаконене насильство, що поглинає, а згодом й позбавляє життя героя на ім'я Бергер, який, перш ніж потрапити до війська, на жаль, втрачає свободу разом із зрізаним перукарем волоссям, як своєрідним символом свободи волі — здатності «людини вільно визначати власну життєво-практичну спрямованість» [5, 264].

Серед морально-етичних доміант авторської творчості Мілоша Формана — й тема захисту людської гідності, а ще проблеми толерантності й терпимості суспільства, котрі з особливою силою будуть висвітлені у фільмі «Регтайм», що знову ж таки виявиться екранізацією (а отже інтерпретацією) цього разу роману Едгара Лоуренса Доктору. А. Романенко у праці «Свято зі мною і без мене» зазначає, що насправді безглуздо заперечувати інтерпретацію, оскільки будь-яке сприйняття тексту вже є інтерпретацією. Крім того, немає сенсу виступати проти свідомої інтерпретації, адже під її знаком склалось мистецтво ХХ століття... Інша річ, переконана авторка статті, що інтерпретатор має визначитись заради чого, з якою метою і з яким етичним та художнім результатом здійснюється переосмислення літературного першоджерела [6, 34]. Отож, вдаючись до інтерпретації роману Доктору, режисер, розвиваючи у більш відкритому форматі викривальні мотиви фільму «Пролітаючи над гніздом зозулі», свідомо зосереджується на засудженні расизму як ганебного суспільного пороку, який неможливо замовчувати, а тому виводить оповідь у морально-етичну площину, де неможливі ані компроміси, ані угоди із совістю. Унікаючи разом з автором літературного твору надмірного моралізаторства, режисер між тим, як вказує Роджер Еберт, відмовляється від сюжетної калейдоскопічності книги, в основному акцентуючи увагу на одній, найважливішій з них [11], тій, в якій ідеться про трагічну долю Джона Колхауера Вокера, котрому так і не довелося створити щасливої сім'ї з коханою й водночас зрадженою Сарою, проте вдалося продемонструвати потужну здатність з гідністю протистояти расовій нетерпимості, не лише опираючись, а й даючи нещадну, на межі власного існування, відсіч нарузі кривдників над його особистістю. Гранично достовірно відтворюючи лютий двобій чорношкірого му-

зиканта з нетерпимими до расових відмінностей вогнеборцями (що зображені далеко не в сатиричних шатах, як у фільмі «Бал пожежників»), режисер, виявляючи співчуття й повагу до головного героя, який воліє встановлення справедливості й толерантності в міжлюдських стосунках, по суті «представляє «історію Колхауера Вокера-молодшого із Чехословаччини з незвичайним пильним поглядом для американського суспільства, ведучи мову не тільки про білий расизм, якого ми начебто очікуємо, але й про білий лібералізм» [11]. Цікаво, що К. Зануссі, на відміну від М. Формана, в одному з інтерв'ю скептично висловився щодо толерантності, назвавши її дресируванням, оскільки добру вона не потрібна, а до зла не варто виявляти толерантність. Людина культури, — на переконання режисера, — яка прагне зрозуміти, а отже, полюбити іншу людину, ніколи не говоритиме про терпимість, адже любов вища за це поняття» [9].

Звернення Мілоша Формана до п'єси Пітера Шефнера «Амадей», попри цілковиту вигаданість історії стосунків Вольфганга Амадея Моцарта й Антоніо Сальєрі, дала, однак, майстрові можливість у своєрідній бароковій інтерпретації презентувати сучасній кіногромадськості погляд на свободу творчості й заслужено здобути довготривалий феноменальний успіх. Виводячи на екран такого собі, на переконання О. Ковалова, «хіпі свого часу — в інфантильній, напнутій, ніби на спір, ніжно-рожевій перуці, у вузькому болотяного кольору камзолі, обсипаному візерунком із дрібних квіточок, який несподівано заходиться моторошним сміхом чи то незалежного ексцентрика, чи то веселого ідіота» [4], режисер, використовуючи нехай і надуманий драматургом сюжет, обігрує деякі факти з біографії видатного композитора, щоби вкотре вибороти власне право на свободу дії в творчості, адже на той час сам майстер потрапляє в опалу й змушений звертатись до історичної тематики. Створюючи доволі широкими й водночас оригінальними «мазками» (разом з Томом Хальсом — неймовірно органічним у ролі геніального музиканта) витончений і наддивовижно живий кінематографічний образ-портрет Моцарта, митець впевнено демонструє, яким чином, переконаний В. Малахов, «щільно до свободи дії примикає свобода творчості», що дає художникові право «втілювати свої мрії й задуми, створювати щось нове, підвладне лише владним законам». Однак, нехай і вигадане, представлене в оригінальній авторській кіноверсії, протистояння Моцарта і Сальєрі, доводить, як вважає вчений, що від «свободи дії в широкому розумінні свобода

творчості відрізняється передусім неутилітарною спрямованістю, адже (творчість переважно має на меті внутрішню досконалість свого предмета, а не задоволення нагальних життєвих потреб), а відтак зосередженістю у сферах мистецтва, науки, філософії». Отож, ніби солідаризуючись із думкою дослідника, М. Форман, створюючи саме такий неординарний образ визначного композитора, сповненого духовної щедрості, й відверто вкотре популяризуючи його безсмертні музичні твори, ніби намагається переконати глядача в тому, що «можливість бути собою, реалізувати своє життєве призначення становить основу невід'ємних прав людської особистості» [5, 261–262].

Роман Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» став літературним першопоштовхом для наступного фільму майстра — «Вальмон», бо ж відомо, що через екранізацію кіномистецтво постійно перевіряє свої можливості як у відображенні глибоких буттєвих процесів, так і у створенні складних характерів. Принагідно зауважимо, що в авторському кіно, попри розмаїття художніх індивідуальностей, режисерських завдань і цілей, слід виділити те спільне, що об'єднує майстрів даного напрямку — це передовсім інтерес до етичної тематики, що уможлиблює дослідження поведінкового механізму героїв.

Отож, поринаючи більш глибоко, ніж у попередній роботі, в культуру міжлюдських стосунків XVIII століття, проникаючи в психологію персонажів, режисер (обережно, епізод за епізодом, переносючи на екран події названого роману) й спираючись передовсім на злагоджений акторський ансамбль Коліна Ферта, Мег Тіллі, Еннет Бенінг, розповідає витонченою мовою кіно (що у дивовижній гармонії поєднує колір і світло, мізансцени і монтаж, динаміку руху і статику й часом перебирає на себе складну функцію слова) вишукану, але сповнену двірцевих інтриг сумну історію кохання на тлі пригод віртуозного ловеласа віконт де Вальмона. При цьому майстер, демонструючи в художній побудові кращих кадрів високу культуру зображального рішення і начебто сперечаючись з автором роману, намагається виявити й викрити мерзенну сутність цинізму (що грубо проникає й руйнує духовну сутність людини, нищачи моральну цінність любові), щоби через власний суб'єктивний погляд авторського «я» переконати своїх глядачів у тому, що кохання не може виправдати відвертого насильства й втрачає своє призначення, коли перетворюється на звичку, стає удаванним, таким, що приховує пересит, нудьгу, холодний розрахунок.

Благодатне підґрунтя для висвітлення одвічного двобою кохання й ненависті, вірності й зради, любовних підозр і щастя примирення Мілош Форман віднайде для кінострічки «Ревнощі» в романі Нори Ефрон. У нехитрій історії нічим, здається, не примітного подружнього життя Рейчел і Марка (що, попри обіцянки цінувати й берегти одне одного, спільне облаштування родинного помешкання, народження дітей і оптимістичні сподівання героїв жити в злагоді довго й щасливо, власне, так і не склалось) художник, зберігаючи об'єктивний погляд на світ, спробував відшукати морально-етичні домінанти взаєморозуміння й довіри, терпимості й поваги, пристрасті й самовіддачі, котрі дали б можливість висвітлити «сенс любові загалом як пошуку й віднайдення людиною жаданої цілісності — тілесної, духовної чи тілесно-духовної — цілісності, до котрої вона прагне» [5, 350] й котру, як виявляється, не завжди вдається здобути людині у своєму житті.

Свій внесок в розробку і розвиток Мілошем Форманом морально-етичної проблематики вносить і фільм «Народ проти Ларрі Флінта», в якому художник з особливою достовірністю й рідкісною щирістю відтворив у низці драматичних подій і людських пристрастей цілий пласт сучасної моральної свідомості. При цьому саме екстремальність ситуацій, в які потрапляє головний герой — видавець порнографічного журналу «Хастлер», дає можливість кіноавтору перевірити моральні установки як протагоніста, так і його оточення. Повертаючись до документального стилю оповіді у названому байопіку, режисер цілком підпорядковує його своїм, сказати б, дослідницьким завданням, обираючи й розглядаючи категорію моральної правди й свободи найбільш прийнятними і водночас дієвими засобами як розкриття характерів, так і впливу на публіку. Показово, що автор менш за все схильний інтригувати глядача як тонкощами подружнього життя Ларрі та Алтеї (з відповідними ефектами його мелодраматичного й трагічного перебігу), так і емоційно шокувати тими численними судовими процесами, до яких постійно залучають Флінта поборники суспільної моралі, котрі вважають його суспільним розбещувачем. Йдучи назустріч глядацькій вірі в справедливість авторського присуду, особливе режисерське піклування Форман виявляє у ретельній психологічній розробці образів, кожний з яких мав би скласти своєрідний моральний іспит на міцність почуттів, життєвих позицій, доводячи, що в разі несправжності й удаваності етичних ідеалів, людські заботони не витримують такої перевірки й варті громадського осуду.

Підбиваючи *підсумки* нашого дослідження, вкажемо, що у фільмах представників різних авторських моделей, зокрема, Мілоша Формана, ми можемо констатувати, що кінематографісти намагаються брати щонайактивнішу участь у житті сучасного суспільства, не лише відображаючи наявні часом суперечливі процеси, а й активно втручаючись в них. До того ж повернення до моральних основ і витоків моральної свідомості мало не класичний мотив для сучасного авторського кіно. Загострюючи увагу на сфері морально-етичного, автори-режисери, свідомо абстрагуючись від усього зайвого й, звертаючись до широкої аудиторії, сказати б «викадровують» з життєвих реалій ті події та явища, котрі вимагають прискіпливого розгляду й аналізу. Адже відомо, що чим глибше й органічніше проникає митець в духовний світ особистості, в суть моральних проблем і конфліктів певної епохи, тим ширше коло явищ і прикмет дійсності охоплює він своєю творчістю, тим потужніші його можливості в осягненні й дієвому втручанні в буття.

Джерела та література

1. Аникина Т. Мілош Форман: Жить в страхе – это очень скучно. URL: <http://ruslo.cz/index.php/наука/item/998-milosh-forman-zhit-v-strakhe-eto-ochen-skuchno>. Дата звернення 04.08.2019.
2. Братерська-Дронь М.Т. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі. *Мистецтвознавство України*. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ Збірн. наук. праць 2009. Вип.10. С.13-143.
3. Гудова М., Соловьева К. Соотношение концептуальных моделей литературного произведения и его экранизации (на примере романа Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» и одноименного фильма Милоша Формана) *Вестник культуры и искусств*. 2018, №2(54). С. 89-95. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sootnoshenie-kontseptualnyh-modeley-literaturnogo-proizvedeniya-i-ego-ekranizatsii-na-primere-romana-kena-kizi-proletaya-nad-gnezdom-kuukushki>. Дата звернення 07.02.2020.
4. Ковалов А. Мілош Форман: поколение ветра. URL: . Дата звернення 06.08.2019.
5. Малахов В. Етика Київ: Либідь, 2000. 384 с.
6. Романенко А. Праздник со мной и без меня. Экран, 89/ Сост. Тюрин Ю., Долматовская Г. Москва: Искусство, 1989. С. 32-35.
7. Росенко М. Н. Основы этических знаний. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1998. 256 с.
8. Форман Мілош. Круговорот. Вагриус. 1999. 204 с.
9. Чекан О. Серце на долоні. URL: <https://tyzhden.ua/Society/27845>. Дата звернення 28.08.2019.
10. Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства; редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Москва: Искусство, 1989. 240 с.
11. Ebert Roger. Ragtime URL: звернення 23.08.19.
12. Erickson Hal. The Firemen's Ball: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/the-firemens-ball-v91503>. Дата звернення 06. 02.2020.
13. Hawkesford Sally. One Flew Over the Cuckoo's Nest by Ken Kesey / Milos Forman. URL: . Дата звернення 19.08.19.

14. Kael Pauline. One Flew Over The Cuckoo's Nest from abbreviated review in 5001 Nights. URL: . Дата звернення 15.08.19
15. Ralske Josh. Loves of a Blonde:Synopsis. URL: . Дата звернення 15.08.2019.

References

1. Anykyna, T. Mylosh Forman: Zhyt v straxe – eto ochen skuchno. URL:<http://ruslo.cz/index.php/nauka/item/998-milosh-forman-zhit-v-strakhe-eto-ochen-skuchno>. [in Russian].
2. Braterska-Dron, M. (2009) Interpretaciya problemy svobody v kinematografi. Mystecztvoznnavstvo Ukrainy. Instytut problem suchasnogo mystecztva AMU.Vyp.10. S.137 –143. [in Ukrainian].
3. Gudova, M., Soloveva, K. (2018). Sootnoshenye konceptualnuh modelej lyteraturnogo proyzvedeniyya y ego ekranyzasyi (na primere romana Kena Kyzy „Proletaya nad gnezdnom kukushky” y odnoymennogo fylma Mylosha Formana) Vesnyk kultury y yskusstv. 2018,2(54). S.89–95. URL:<https://cyberleninka.ru/article/v/sootnoshenie-kontseptualnyh-modeley-literaturnogo-proizvedeniya-i-ego-ekranizatsii-na-primere-romana-kena-kizi-proletaya-nad>. [in Russian].
4. Kovalov, A. Mylosh Forman: pokolenye vetra. URL: [in Russian].
5. Malaxov, V. (2000). Etyka. Kyiv: Lybid, 384 [in Ukrainian].
6. Romanenko, A. (1989). Prazdnyk so mnoj y bez menya. Ekran, 89/ Sost.Tyurin Yu., Dolmatovskaya G. Moskva: Yskusstvo, S. 32-35. [in Russian].
7. Rosenko, M. (1998). Osnovy etycheskyh znanyj. Sankt-Peterburg: «Lan», 1998. 256 [in Russian].
8. Forman, Mylosh (1999). Krugovorot. Moskva.Vagryus. 204 [in Russian].
9. Chekan, O. Serce na doloni. URL: <https://tyzhden.ua/Society/27845/>
10. Chto takoe yazyk kyno (1989) / VNYY kynoyskusstva; Redkol.: E. S. Gromov, V. S. Sokolov, L. K. Kozlov. Moskva: Yskusstvo, 240 [in Russian].
11. Ebert, Roger (1981). Ragtime. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/ragtime>. [in USA]
12. Erickson, Hal. The Firemen's Ball: Synopsis. URL: <https://www.allmovie.com/movie/the-firemens-ball-v91503>. [in USA]
13. Hawkesford, Sally. One Flew Over the Cuckoo's Nest by Ken Kesey / Milos Forman. URL: . [in USA].
14. Kael, Pauline. One Flew Over The Cuckoos Nest from abbreviated review in 5001 Nights. URL: . [in USA].
15. Ralske, Josh. Loves of a Blonde: Synopsis. URL: . [in USA].