

Мусієнко Оксана Станіславівна,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-17-07-16-52>
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Oksana S. Moussienko,
PhD of Art studies, Professor, Professor
of Films Studies Department. Kyiv
National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ФЕНОМЕН КІНОЗІРКИ В ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ЕКРАНОЛОГІЇ

Анотація. *Мета статті* – комплексно дослідити феномен кінозірки в соціокультурному, соціо-психологічному, естетичному та кінознавчому аспектах на матеріалі творчості видатних кіномитців ХХ ст. *Методологія дослідження* ґрунтується на поєднанні аналізу загальнотеоретичних положень із розглядом конкретного кінематографічного матеріалу. Використано історичний метод, що дає можливість простежити динаміку становлення зіркового образу на екрані. Персоналістський підхід розкриває шлях для дослідження особистості актора-кінозірки в усій конкретиці його творчого шляху. *Наукова новизна дослідження* полягає у комплексному аналізі феномену кінозірки в його багатоплановості та динаміці, спираючись на творчу практику західних кіномитців ХХ ст. **Висновки.** Показано складний культурно-естетичний феномен кінозірки, що сформувався на перетині мистецтва, аудіовізуальних технологій та популярної культури. Контент-аналіз значного масиву досліджень відомих теоретиків уможливує ув'язування реалізації зіркового екранного образу не лише з акторською майстерністю, а й з розвитком виражальних засобів кіномистецтва, а також аудіовізуальних технологій. Аналіз творчих біографій акторів, що набули зіркового статусу, показує глибокий внутрішній зв'язок мистецького пошуку з масивом популярної культури, їхній взаємовплив і взаємоперетікання.

Ключові слова: кінозірка, фотогенія, крупний план, актор, міф, режисер, митець.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Творча практика актора, що має зірковий статус, цілком закономірно привертає не лише захоплення широких глядацьких мас, а й увагу теоретиків кіномистецтва. Це підтверджує контент-аналіз праці провідних теоретиків кіномистецтва.

Залишається актуальним питання, які механізми сприяють часто несподіваному перетворенню навіть пересічного актора в «ідола» глядацької аудиторії і як це впливає на його подальшу екранну долю. Комплексне дослідження на перетині кінознавчих і соціокультурних розвідок показує, що поява кінозірки зумовлена не лише акторською

майстерністю. Ретроспективний аналіз розкриває значення розвитку кіномови, зокрема появу крупного плану, що дає можливість актору оволодіти унікальними засобами виразності.

Не менш значущим для осягнення механізмів впливу на глядача є осягнення комплексів проєкції-ідентифікації, або ідентифікації первинної і вторинної, що і є умовою занурення глядача в екранну дію.

Впродовж усієї історії кінематографа спостерігаємо таке явище, як міфологізацію екранного образу героя. З одного боку, цей міф рукотворний, сконструйований зусиллями продюсерів, кіноа-

гентів, режисерів і, звичайно ж, творчими можливостями самого актора. Але з іншого – це апеляція до міфу архаїчного, коли ми спостерігаємо відтворення одвічних форм, закладених у людському позасвідомому.

Сьогодні спостерігаємо зростання впливів сучасних засобів медіаіндустрії на формування культурного міфу, його багатогранної символіки, входження його у повсякденний плин людської екзистенції. Це багатократно підсилює впливовість зіркових екранних образів не лише в плані естетичному, а й соціальному та психологічному, як у позитивному, так і в негативному сенсі. Отже, комплексний аналіз феномену кінозірки лишається на часі і далі набирає ще гострішої актуальності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Творча практика актора, що має зірковий статус, цілком логічно привертає не лише захоплення широкого глядацького загалу, а й, що цілком закономірно, увагу істориків і теоретиків кіномистецтва, які шукають відповідь на запитання, чому виникає надзвичайна привабливість тієї чи іншої екранної постаті, які механізми впливу актора-кінозірки на глядацьку аудиторію.

Ретроспективний огляд кінознавчих праць дає можливість переконатися, що вже з перших десятиліть існування кінематографа автори шукали розв'язання цієї проблеми. В цьому аспекті однією з перших і основоположних праць стала «Фотогенія» Луї Деллюка, де відзначена здатність екранних образів набувати тих якостей і характеристик, які не спостерігаються у реальності.

Деллюк також вводить надзвичайно важливе поняття «маски», за допомогою якого він прагне розв'язати суперечності між достовірністю існування на екрані й акторськими техніками.

Для досягнення значення виражальних засобів кінематографа в процесі творення екранного образу актором принципово важливим є дослідження Бели Балаша «Видима людина». Історик і теоретик кіно акцентує унікальне значення крупного плану, що виокремлює обличчя актора з реального простору, надає йому іншого, духовного виміру. Особливий інтерес становить конкретний кінознавчий аналіз крупних планів двох видатних актрис і всесвітньо популярних кінозірок Асти Нільсен і Грети Гарбо.

Думки Балаша були співзвучні судженням його сучасників, зокрема практику і теоретиків французького авангарду Жанові Епштейну, який

твердив у своїй праці «Здрастуй, кіно!»: крупний план – це душа кіно.

Важливими також є спостереження Жіля Дельоза, який, аналізуючи крупні плани у фільмах І. Бергмана зауважує, що, вирвавши обличчя із звичної системи координат, він вводить його у ступінь духовної сутності.

У своїх роздумах про міфологізацію особистості на екрані Ролан Барт теж стверджує, що крупний план стає явищем концептуальним. Бартові належать роздуми про міф як органічний атрибут сучасного суспільства. У збірнику статей «Міфологічні» Барт продемонстрував зворотний зв'язок суспільної ментальності й міфотворчості: міф створюється суспільством, але також має на нього могутній вплив.

Андре Базен в своєму есеї «Жан Габен і його доля» дав блискучий приклад міфологізації постаті габенівського героя.

Особливого значення набувають праці, де аналізується механізм впливу екранного образу особистості зіркового актора на глядача.

Грунтовно опрацював цю проблему Едгар Морен у дослідженні «Кіно, або Уявна людина», де вчений розкриває сутність комплексу «проекції–ідентифікації», який обумовлює залученість глядача в екранну дію.

Свій розвиток ідеї Морена знаходять у працях Крістіана Метца, зокрема в його фундаментальному дослідженні «Психоаналіз і кіно: уявне означає» де автор, поєднуючи психоаналітичний і семіотичний підходи, розглядає механізм ідентифікації. Вчений виділяє первинну ідентифікацію, як можливість глядача щомиті перебувати у просторі екрана і таким чином занурюватись у події.

І другий рівень ідентифікації, що являє собою «відображення–уподібнення» глядача з персонажем, – це один з таких механізмів, що лежить в основі впливу зіркового образу на аудиторію.

В українському кінознавстві слід виокремити аналітичну статтю Ольги Брюховецької, присвячену проблемі ідентифікації **«Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід»**.

Принагідно також згадаємо книгу «Світло далеких зірок». Авторки – Мусієнко Н. Б., Мусієнко О. С., Слободян В. Р. зробили спробу простежити в історичному ключі на матеріалі німого кінематографа зародження і становлення такого явища, як кінозірка – як зарубіжного, так і вітчизняного.

З ретроспективного аналізу названих праць можемо переконатися, що науковців упродовж

всього періоду існування кінематографа цікавило виникнення привабливості саме тієї, а не іншої екранної постаті. Однак це питання багатогранне і у розгляді його виникають дедалі нові й нові аспекти. Відтак *мета статті* – дослідити історичну динаміку феномену кінозірки в соціокультурному естетичному та кінознавчому контексті. Проаналізувати дослідження провідних теоретиків кіномистецтва щодо факторів, що обумовлюють появу зіркового екранного образу. Виявити глибинний внутрішній зв'язок творів високого мистецтва з масивом популярної культури, розкрити їх взаємовпливи і взаємоперетікання.

Виклад основного матеріалу. Кінозірка – одне з найзагадковіших і найбільш втаємничених явищ у кінематографі. І ці таємниці прагнуть розгадати високочолі інтелектуали – кінознавці, кінокритики, історики кіно, а також соціологи і психологи. Справді, проблема кінозірки вимагає міждисциплінарного підходу. Тільки на перетині наук можна підійти до відповіді на питання – що являє собою феномен кінозірки, чому вона раптово спалахує на небосхилі екрана і так само несподівано згасає, залишаючись у пам'яті лише професійних дослідників.

Спостерігаючи за цим явищем, іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет зазначав, що кінофільм з красивими виконавцями можна дивитись безкінечно. Причому дуже часто глядачеві байдуже, що відбувається на екрані, він може просто спостерігати за найпростішими, звичайними діями акторів. Глядачеві не так важливо, що вони роблять. Навпаки, це важливо лише тому, що це роблять саме вони. Знані актори кіно стали справжніми ідолами для публіки, об'єктами обожнювання, поклоніння, часто абсолютно ірраціонального.

Втім, у перші десятиліття кінематографа, актори, що наважувалися перейти зі сцени на знімальні майданчики, видавалися справжніми «попелюшками» у творчій спільноті. Згадаймо, вони навіть не ризикували оприлюднювати свої справжні прізвища. Та ж Мері Пікфорд, чие ім'я знало було на всіх континентах, де тільки спалахував промінь кіноапарата, спочатку з'являлась на екрані як чарівне створіння, яке просто називали за її золоті кучері «Блонді локс» або «Голді локс». Зірки перших відомих кінофірм теж на початку кар'єри втаємничували свої прізвища та були відомі широкій публіці як «дівчина з «Вайтаграфа» або хлопець з «Байографа».

Уважні дослідники, порівнюючи реальні об'єкти й їх відображення на екрані відзначали, що,

з одного боку, перед нами начебто точна, документальна копія реальності, а з іншого – екранне зображення набуває раптово інших якостей, відтінків, нюансів, яких позбавлений реальний оригінал.

Так виникло уявлення про фотогенію. Це поняття вводить у кругообіг французький кінематографіст, теоретик і практик кіномистецтва Луї Деллюк.

За Деллюком це поетичне бачення людей і речей, яке притаманне лише кінематографу. Тобто виявлена здатність кінокамери надавати предметам і людським обличчям тих якостей, які ми не спостерігаємо у реальності.

Саме кінокамера стає знаряддям справді магічного перетворення обличчя, зовнішності людини взагалі, розкриваючи в ній якусь потаємну, надзвичайну енергетику і харизму. В цьому плані яскравий приклад являє собою історія успіху Грети Гарбо. Її прибуття до Голлівуду разом із знаним шведським режисером Морісом Стіллером лишилось майже непоміченим, хоч вона мала вже значний доробок в європейському кіно. Та все змінили поява її портретів у часописі «Ваніті Фейр». Критики лише тоді побачили в ній «шведського сфінкса», «таємничу незнайомку», «холодне полум'я півночі». Камера відобразила магнетичний погляд актриси, сповнений якоїсь незбагненої печалі. Здавалось, що вона здатна бачити щось недоступне звичайній людині. Великі, сповнені суму очі дивились кудись у простір, повз людську метушню.

Власне, ці фотопортрети були крупними планами актриси. Цей прийом став одним із найважливіших засобів виразності у кінематографі, спричинивши справжню революцію у сфері кіномистецтва.

Роздуми про колосальний виражальний потенціал крупного плану знайдемо у праці Бели Балаша «Видима людина».

У своїй книзі Балаш розглядає кінематограф, як принциповий зсув в історії культури. Свого часу таким тектонічним струсом було винайдення книгодруку, що спричинило витіснення культури візуальної культурою понятійною. Слово стає найважливішим засобом духовного спілкування, натомість виразні засоби відтворення матеріальності, тілесності поступово втрачаються. І от, наприкінці, мабуть, найбільш «літературного» XIX століття «рухома фотографія», тобто кінематограф, розвертає погляд на видимий світ у найрізноманітніших його проявах.

Звісно, не відразу камера наблизилась до окремих предметів, деталей, передала їх виразність. Поступово погляду людини відкривався світ, що

був поза його увагою. Та найважливіший момент – наближення людського обличчя, яке майже неможливо розгледіти так в реальності, хіба що у найінтимнішій ситуації.

На думку Балаша, при зображенні на екрані обличчя крупним планом виникає вже інший вимір, який отримує назву «фізіогноміка». Зникає глибина кадру, тло неначе стає нейтральним. Виокремлюючи обличчя з оточення, кінокамера надає йому нового, духовного виміру. Акцент переноситься на почуття, настрої, потаємні думки. «У крупних планах знаходить свій вираз емоційний і поетичний дар режисера. Режисер таким чином подає вигляд предмета, який свідчить про наші невиразні й ледь виявлені почуття» (Balazs, 1952/1970, p. 56).

Ідеї Балаша були співзвучні його сучасникам, з їх баченням виражальних можливостей мистецтва екрана.

Друг і сподвижник Луї Деллюка, режисер і теоретик кіно Жан Епштейн з певністю твердив, що крупний план – це душа кіно, причому він надавав перевагу рухомому крупному плану. Тоді, на його думку, розігрується драма – «драма під мікроскопом», коли крупний план спрямовує емоції, надаючи їм надзвичайної інтенсивності, рухає їх у всіх напрямках.

Повертаючись до Балаша, нагадаємо, що свої теоретичні розвідки він будував, спираючись на конкретний екранний матеріал, зосередивши увагу на особистостях двох чи не найзнаменитіших кінозірок в історії кіно – двох прекрасних скандинавок – Асти Нільсен і Грети Гарбо. Тим більш, що творчі шляхи двох знайомих актрис перетнулися у фільмі Г. В. Пабста «Безрадісний провулок». Аста Нільсен була у розквіті свого таланту, Гарбо лише розпочинала свій творчий шлях.

Балаш абсолютно резонно стверджував, що ці актриси, ліплячи свої екранні образи, повною мірою скористалися можливостями крупного плану. Виразні можливості міміки Нільсен інколи порівнювали з багатством шекспірівського словника. Аналізуючи кращі її фільми, такі як «Чорний сон», «Небезпечний вік», «Ваніна», автор «Видимої людини» акцентує на дивовижній здатності артистки синтезувати на своєму обличчі часто контрастні почуття, пристрасті та переживання, передаючи їх гранично стриманими, ошадливими засобами. В той період, коли кінематограф лише починав долати свою залежність від театральної естетики, це було неабияким досягненням.

Обличчя Гарбо, на думку Балаша, вражало не лише класичною гармонією ліній, в ньому проявлявся певний душевний стан скорботи, відчуженості й самотності.

Втаємниченість погляду Гарбо так і залишилась нерозгаданою. Режисер Д. К'юкор рекомендував тим, хто бажає розгадати загадку Гарбо, дивитися на екран, але як те у неї виходить, лишається вічною таємницею.

У сценах пристрасного кохання, в обіймах свого партнера Гарбо майже завжди дивиться кудись у далечінь, у якісь загадкові простори, що доступні лише їй. Недарма зазначалося, що її найкращим партнером була кінокамера, лише з нею вона взаємодіяла і розкривалась повною мірою. І тут ми знову згадуємо феномен фотогенії. Визначні актори навіть на рівні інтуїції відчують, як їх побачить «всевидюще» око кінооб'єктива.

Обличчя Гарбо на екрані, як довершене і разом з тим ефемерне, бачив французький філософ і семіотик Ролан Барт. Створене «із снігу самотності, воно сприймається як лик тотема». Барт твердить: «обличчя Гарбо дає нам відчуття той невлотний момент, коли кінематограф починає виявляти з краси есенціальної – красу екзистенціальну, коли архетип починає бліднути перед гіпнозом тлінної конкретності, коли прозора чіткість тілесних сутностей поступається місцем ліриці жіночого існування». За Бартом, зовнішність Гарбо – це явище концептуального порядку, це обличчя-Ідея (Barthes, 1956, p. 56).

Близькі до Барта і роздуми Жилья Дельоза, знаного французького філософа, автора фундаментального дослідження «Кіно». Він також дотримувався думки, що вирвавши лице з реальної системи координат, митець зводить його у ступінь сутності. Дельоз поділяє думку, що лице на крупному плані не просто ізолюється від простору, воно переходить у виміри іншого порядку.

Природно, що, аналізуючи феномен крупного плану, Дельоз звертався до творчої практики Інмара Бергмана, чиї фільми були сповнені вражаючими за своєю виразністю і емоційністю крупних планів. Варто згадати лише знайомий фільм «Персона», де обличчя Лів Ульман і Бібі Андерсон промовистіші за найпалкіші монологи.

«Крупного плану обличчя не буває. Точніше кажучи, крупний план і є обличчя...» (Deleuze, 1986, p. 99).

На крупному плані обличчя набуває фантомного характеру, оголеного вигляду, викликаючи

в уяві один з головних мотивів бергманівських фільмів «лице і ніщо».

Отже, крупний план вперше в мистецькій практиці наблизив рухоме обличчя актора до глядача, створивши ілюзію абсолютно особистісного, інтимного контакту. Адже з перших років існування «рухомої фотографії» можна було розглядати на загальному плані анонімні постаті нікому не відомих персонажів.

Та ось погляд глядача почав вирізняти того хлопця з «Байографа» або дівчину з «Вайтаграфа». Те чи інше обличчя запам'ятовувалось, його вже хотіли бачити в наступних стрічках. Звичайно, не останню роль відігравала і екранна ситуація, в якій діяли актори, наприклад, «дівчина в біді». Тут виникали широкі можливості для показу страждань невинної жертви і демонстрації мужності й благородства її рятівника. Як постановники ранніх кінострічок, так і самі виконавці прагнули, щоб глядач відразу впізнавав їх на екрані з перших кадрів. Тобто на екрані актори не прагнули перевтілення, не шукали засобів змінити свою зовнішність. Інколи вони готові були поступитися навіть переконливістю у тій чи іншій ситуації, аби залишитися впізнаваними. Варто згадати, як Віра Холодна категорично відмовилась прибрати пасмо волосся з чола, побоюючись, що її не впізнають поціновувачі її таланту. Або Грета Гарбо відмовилась нанести засмагу, хоч грала дівчину, що проводить весь час у рибальському човні. Актриса, що пишалась мармуровою білизою обличчя, на якому особливо виразно виділялись темні контури очей, не бажала, щоб засмага спотворила її імідж.

Так поступово за тим чи іншим виконавцем закріпились певні риси і ознаки зовнішнього вигляду, основою якого були його психофізичні дані.

У перші десятиліття існування кінематографа професійні актори, що прийшли з театру, не могли і не бажали відмовлятися від своїх сценічних прийомів гри. Навпаки, для перших фільмів характерне утрирування міміки, жесту як компенсації відсутності звуку, неможливості скористатися силою слова. Тому режисери, які відчували особливості й потенціал молодого мистецтва, надавали перевагу непрофесіоналам, випадковому обличчю в натовпі.

Цінувалась органічна, природна поведінка виконавця перед камерою. Згаданий Луї Деллюк у своїх листах до американського режисера Томаса Інса писав про своє захоплення грою актриси

Джейн Грей, яка всього лише має посуд на кухні, або Вільямом Хартом, герой якого, охоплений спрагою, захлинаючись, нахильці п'є воду з відра.

Один із критиків, оцінюючи гру Асти Нільсен, в репертуарі якої було безліч драматичних, сповнених пристрастей сцен, рішуче заявив, що найбільше враження на нього справив епізод, де актриса просто припудрює собі носик. Тобто органічний, рефлекторний жест і містить у собі оту саму фотогенічність, яка привертає увагу глядацької аудиторії.

І разом з тим Луї Деллюк твердив, що максимальної експресивності на екрані можна досягти за допомогою маски, що допоможе акцентувати характерні риси в обличчі, розкрити його природні чесноти.

Отже, з одного боку, актор має бути максимально природним і органічним на екрані, а з іншого – він повинен із свого власного обличчя творити маску, що дасть йому можливість передати багату палітру почуттів, яка належить вже не йому, а його героєві.

У цьому у полягає сучасний «парадокс про актора», саме актора кіно. Обличчя на екрані може читатися як певний текст, насичений зашифрованими вторинними значеннями. Ось ця семіотичність проявляється в системі жестів, в характерній міміці, що може бути і абсолютно природною, і насиченою прихованими сенсами. Погодимося з думкою, що «штамп» у грі кіноактора не несе в собі тих негативних конотацій, що у сценічній практиці. Хоч як це парадоксально, але «штамп» у грі кіноактора зближує його з традицією сюжету комедії dell'arte, масками архаїчного театру.

Слід звернути увагу на таку прикмету екранного мистецтва, як міфологізацію особистості актора. Якщо йдеться про зірковий статус актора, то акторський міф стає у фільмі не меншою реальністю, ніж сама роль.

Народження міфу кінозірки лишається і до сьогодні предметом суперечок критиків та істориків кіно. Актор з'являється на екрані в двох іпостасях – і як реалізатор певної ролі, і як певна міфологізована особистість.

Апеляція до міфу досить характерне явище у європейській культурі. Свої видимі трансформації міфологізм переживає починаючи з епохи Ренесансу через «театралізований» міф класицизму, відродження духу міфу в романтизмі і повернення до міфу, як до позачасових, архаїчних форм людської свідомості в часи модернізму.

Безперечно, одне із знакових тлумачень міфу знаходимо у вченні К.-Г. Юнга, згідно з яким у міфі проявляються одвічні форми, закладені у людському Несвідомому. Їх сприйняття можливе лише через ретрансляцію у міфологічних сюжетах. Патерни міфу лишаються незмінними, архаїчні міфи постійно відтворюються, і тому в них відбивається цілком актуальна реальність.

Як звичний атрибут сучасного суспільства розглядає міф Ролан Барт, знімаючи з нього флер сакральності. За Бартом, міф є метамовою, що надбудовується над вже наявною системою. Сучасне суспільство буквально просякнуте міфологемами. Одна з основних функцій сучасного міфу – деформувати смисли. За Бартом, міф репрезентує ідеї на позір реальні, а насправді цілком ілюзорні. Свій підхід філософ-семіотик продемонстрував у збірнику статей «Міфологічні», де на багатому і різноманітному матеріалі продемонстрував, як міф створюється сучасним суспільством і як підпорядковує його собі.

Коли йдеться про міфологію екранних зірок, то у цьому разі можна говорити про поєднання як юнгіанського, так і бартівського дискурсу. Справді, міф кінозірки цілком «рукотворний». Він «конструюється» зусиллями продюсерів, кіноагентів, режисерів, які спираються на могутній вплив реклами на найширшу глядацьку аудиторію. Не раз можна почути іронічні твердження, що їх спільними зусиллями можна перетворити пересічну особистість на кумира і улюбленця публіки. Так, це цілком можливо і не раз спостерігалось в практиці масової культури. Такий злет цілком реальний, але втриматись на вершині такої «штучний» зірці навряд чи вдасться. І тут ми звертаємось вже до тих архетипів, що визначають глядацькі очікування в той чи інший історичний відрізок часу, який потребує певних психофізичних характеристик героя і наявність мотивів у творчості, що часто сягають у глибинні, позасвідомі шари психіки.

За класичний приклад можна взяти есей Андре Базена «Жан Габен і його доля». На думку французького теоретика, доля героя Габена у кінематографі 1930-х років – це завжди історія аутсайдера, бунтівника, що кидає виклик «священним» підвалинам суспільства і гине у нерівному зіткненні з ним. Базен прямо проводить паралель з античними героями, нагадуючи, що майже у кожному фільмі Габена того періоду, є сцена гніву, в якій він, так само як античні герої, кидає виклик своїй долі. Йому протистоять «сучасні Фіви з Олімпом із заводів і сталевих чудовиськ». Фінал героя Габена в тих фільмах

завжди трагічний. Проте він вибирає загибель, щоб лишитися нескореним. В епоху 1950-х, епоху стабільну і позбавлену тієї напруженості, що в 1930-ті, на переконання Базена, героїв Габена вже чекає спокійне, усталене існування, яке і обертається тією самою поразкою, що її уникли його герої 1930-х років, заплативши за це своїм життям. «Боги милостиві до тих, хто перестав бути героєм» (Bazin, 1971, p. 178) – такий висновок робить Базен, простежуючи еволюцію екранного міфа Габена.

Слід зазначити, що міфологізується не лише екранний герой, а й постать самого актора. Кіноглядач схильний ідентифікувати постать кіногероя і того, хто його створює. Звідси така майже хвороблива увага до подробиць життя зіркового актора, навіть таких, які його зовсім не прикрашають. Але публіка понад усе бажає заглянути за лаштунки, проникнути в усі інтимні таємниці, ліплячи єдиний образ, де екранне поєднується з реальним. І з цієї єдності виникає міфологізована постать, яка і оволодіває увагою глядацької аудиторії.

У роздумах Базена проглядає бачення залежності міфологізації екранного образу кінозірки від певної соціоісторичної ситуації, яка і викликає до життя ту чи іншу екранну постать.

Та у підході до «механізму» творення екранної зірки справжній «коперниківський переворот» (А. Хелман) звершив французький філософ Едгар Морен. У своїй праці «Кіно, або Уявна людина», що вочевидь кореспондується з «Видимою людиною» Б. Балаша, Морен переносить увагу з об'єкта, тобто з екранного зображення на суб'єкт, на того, хто його сприймає.

Одним із ключових моментів концепції Морена є визначення комплексу проєкції–ідентифікації, яка є умовою участі глядача в екранній дії. Бо в реальності він цієї можливості практично позбавлений, навпаки, він, знерухомлений, сидить у своєму кріслі в кінозалі. Його активність набуває характеру внутрішнього переживання.

Відсутність практичної участі детермінує інтенсивність участі емоційної. І ось тут, на думку Морена, і відбувається процес проєкції–ідентифікації. перенесення уяви глядача у «фільмічну» ситуацію.

Відбувається, власне, те, що Крістіан Метц – знаний семіотик і психоаналітик – визначив як первинну ідентифікацію.

У своїх роздумах про явище ідентифікації Метц віддає належне здобуткам на цьому напрямку Едгарові Морену, а також Жану-Луї Бодрі, автору так званої «апаратної» теорії фільму.

Втім, зауважимо, Метц позбавляється тієї зайвої заідеологізованості, притаманної поглядам Бодрі, в поглядах якого дуже відчутний вплив марксистських ідей Луї Альтюссера.

Натомість у своїх роздумах французький філософ орієнтується на структурний психоаналіз Жака Лакана, зокрема на його концепцію стадії дзеркала. Нагадаємо її сутність. Лакан твердив, що дитина, яка досягла шестимісячного віку почувається тільки частиною навколишнього світу, зокрема у нерозривному зв'язку з тілом матері. І лише подальший розвиток дитини впродовж року аж до 18 місяців розкриває її здатність впізнавати себе в дзеркалі, тобто самоідентифікуватись із своїм зображенням. Втім, дитина не відразу ідентифікує себе із зображенням у дзеркалі, хоч і починає усвідомлювати себе як тіло, вирізняючи себе з реального світу. Дивлячись на свій образ у дзеркалі, дитина сприймає його як і своє «Я» і як «Іншого». Відбувається складний процес дзеркальної стадії ідентифікації, початок формування людського «Я».

Проводячи паралель між спостереженням дитини себе у дзеркалі і глядачем перед кіноекраном, Метц звертає також увагу і на розбіжності в цих двох ситуаціях. У кіно глядач лише спостерігає за іншим. Його «Я» ніколи не з'явиться на екрані. І разом з тим Метц вказує на присутність глядача на екрані як такого, що сприймає.

Ця «всеприсутність», за Метцем, обумовлена поглядом глядача. Під час демонстрації фільму його точка зору зливається з точкою зору камери, і завдяки цьому він кожен мить перебуває у просторі екрана. Погляд людини має можливість рухатись, обираючи потрібний об'єкт, зосереджуючи увагу на ньому. Проте камера зовсім не відразу набула можливості повторювати рух погляду людини. У перших кіноглядачів не було вибору. Згадаймо, Жорж Мельєс на показі своїх феєрій пропонував глядачеві одну позицію: бачення подій на екрані з точки зору пана, що сидить у центрі 8 ряду партера. Втім, крок за кроком камера розширювала можливості глядацького погляду. І глядач перетворювався у суб'єкт чистого сприйняття, що наділяло його здатністю щомиті перебувати у просторі екрана, даючи йому можливість емоційно зануритись у події. І разом з тим глядач перебуває поза ними, уникаючи будь-яких небезпечних обставин.

Оце «перебування-неперебування» у «фільмічній» ситуації Метц визначає як первинну іден-

тифікацію, яка дає можливість глядачеві завдяки погляду перебувати у фільмі кожної миті. Його точка зору збігається з точкою зору камери, а значить і творця фільму.

Згадаймо, що Метц акцентує як одну з найяскравіших насолод, що її дарує людині кінематограф, можливість спостерігати під найрізноманітнішими кутами зору те, що у реальному житті побачити неможливо. Це він визначає як вуаєризм. Отже, на перший план виходить суто перцептивний бік – бажання і насолода.

Первинна ідентифікація підсилюється ще і документальною природою кінематографічного образу. Об'єкт на екрані зображено з фотографічною точністю, тому глядач готовий його сприймати як реальний.

Щодо другого рівня ідентифікації, то він являє собою «відображення–уподібнення глядача з персонажем». За Метцем, вона протиставляється ідентифікації глядача зі своїм поглядом і має різні рівні. Йдучи за Лаканом, Метц виокремлює дзеркальну ідентифікацію. В цьому разі спостерігаються прагнення суб'єкта «присвоїти» собі привабливі риси та якості іншого.

Причому у процесі ідентифікації можуть виникати відчуття ворожнечі й суперництва, особливо у таких випадках, коли екранний ідеал видається недосяжним.

Історія кіно в цьому плані дає виразні й переконливі приклади. Однією з найяскравіших кінозірок 1920-х років був, безперечно, Рудольф Валентино. Захоплення ним жіночої частини кіноаудиторії переходила всякі межі. Жінок приваблювала витончена, романтична зовнішність актора, його майже класична краса. Водночас більшість чоловіків добре давала собі раду, що їм годі зрівнятися з цим ідеальним красенем, і тому Валентино не користувався популярністю у чоловіків, які бачили в ньому щасливого суперника. Натомість мужнє, але далеко від стандартів класичної краси, обличчя Вільяма Харта, робило його улюбленцем глядачів-чоловіків. Він давав їм можливість уявити себе мужніми, хоробрими, сильними.

У своєму дослідженні Метц проводить паралелі між кіносеансом і театральним спектаклем, акцентуючи увагу на відмінності характеру ідентифікації, що відбувається перед сценою і перед екраном. У театрі під час спектаклю актор і глядач перебувають в одному просторі і в той самий час.

У кіно відбувається інший процес. Реальний актор присутній на знімальному майданчику,

коли глядача там немає. В кіно неможливий той контакт між глядачем і виконавцем ролі на театральній сцені, коли актор бачить глядача і може безпосередньо реагувати на його реакції, що стає основою їх взаємодії.

Оця «відсутність-присутність» ще більше міфологізує постать актора, надає їй рис і якостей, неможливих для реальної людини.

Одним з найвищих достоїнств театрального актора є його здатність до перевтілення. І хоч у театрі теж існують цілком певні амплуа, порушення їх рамок у сучасному театрі лише вітається. Для цих трансформацій актор має досить багатий арсенал, зокрема грим, яким кіноактор так широко скористатися не може. Спроба змінити характер свого героя, надати йому якихось непритаманних йому рис досить часто закінчувалась для кіноактора справжнім фіаско, і про це історія кіно дає нам немало яскравих і разом з тим сумних прикладів.

Справді, кіноактор значно більшою мірою залежить від своїх психофізичних даних, які він часто повністю «дарує» своєму герою. І тому така важлива для актора пізнаваність, тоді як театральний актор буде цілком задоволений, коли в цій ролі його неможливо впізнати.

Хоч кіноактор так само, як і театральний, повинен володіти певними техніками акторської гри, для нього найважливішим залишається органічність, спонтанність, природність руху, жесту, міміки. До цього його зобов'язує пильне око кінокамери, все той самий крупний план, який покаже глядачеві й очі, наповнені сльозами, і тремтіння губ, і ледь помітну саркастичну посмішку. Нездарма однією з проблем існування актора на екрані була необхідність перебороти оту акцентовану, утрировану міміку і жестикуляцію, яка може бути цілком прийнятна на сцені, а на екрані може викликати скоріше комедійний ефект.

Втім, це не означає, що кіноактор може нехтувати багатим арсеналом професійних технік, орієнтуючись лише на природність існування в екранному просторі. Як показує історичний досвід, видатні митці, що мали зірковий статус, органічно поєднували у своїй грі ці два начала. Приклади такого гармонійного поєднання спостерігаємо у творчості багатьох видатних митців, чия харизма підкорила глобальну наглядацьку спільноту.

Висновки. Феномен кінозірки в усій своїй складності сформувався на перетині таких явищ, як мистецтво, масова культура та новітні технології. Екранний образ кінозірки, неповторний і унікаль-

ний, з'являється в результаті поєднання акторської індивідуальності, майстерності митця з можливостями, що їх несе в собі мова кіно, її технологічні основи. На особливу увагу заслуговує такий важливий елемент кіномови, як крупний план, що не лише наближає обличчя актора до глядача, а й надає йому глибинних екзистенціальних вимірів.

Розглянуто трактування крупного плану в працях знаних теоретиків кіно, таких як Бела Балаш, Ролан Барт, Жиль Дельоз, де автори простежують на конкретних прикладах творчості набуття екранними образами символічного характеру. Показана залежність міфологізації екранного образу зірки від певної соціокультурної ситуації, яка і викликає до життя ту чи іншу екранну постать, надаючи їй характер культурного міфу. Як один з найважливіших механізмів творення екранної зірки визначається комплекс «проекції-ідентифікації», яка є важливою умовою занурення глядача в екранну дію.

Джерела та література

- Брюховецька, О. (2003). Ідентифікація в кіно: психоаналітичний підхід. *Наукові записки НаУКМА: гуманітарні науки*. Т. 22, ч. 1. С. 114-118.
- Мусієнко, Н., Мусієнко, О., Слободян, В. *Світло далеких зірок*. Київ: Мистецтво, 1995. С. 192.
- Ортега-і-Гассет, Х. Думки про роман. Вибрані твори. Київ: Основи. С. 273-305. 424 с.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. 223 p.
- Bazin, A. (1971). The destiny of Jean Gabin. In H. Gray (Ed. & Trans.), *What is cinema?* (Vol. 2. P. 176178). University of California Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. 284 p.
- Delluc, L. *Le cinéma et les cinéastes : Écrits cinématographiques I*. Cinémathèque Française. 1985. 391 p.
- Delluc, L. *Cinéma et Cie : Écrits cinématographiques II*. Cinémathèque Française. 1986. 447 p.
- Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma*. Éditions de la Sirène. 112 p.
- Epstein, J. (1926/2012). The Cinema Seen from Etna [„Le Cinématographe vu de l'Etna“]. In S. Keller & J. N. Paul (Eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. P. 287-310). Amsterdam University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9789048513840-020>
- Jousse, Th., Toubiana, S., Rouger, J.-F. *Mystère Alain Delon : entretien. Les Cahiers du Cinéma ?* 1996. № 501. Avril. P. 18-31.
- Lacan, J. (1949/1966). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic

- Experience. In *Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Trans. P. 75-81). Norton.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press. 282 p..
- Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit. 254 p.
- Pascuito, B. *Belmondo: Entre deux vies*. Paris, Robert Laffont, 2021. 415 p.
- Pivot, B. Alain Delon, invité de Bernard Pivot dans "Bouillon de culture" [videorecording] / *Bernard Pivot*. Bouillon de culture. France 2. 01.03.1996. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I48gg5BnctE>.
- Roşca, L., Bantcheva, D. *Alain Delon: Amours et mémoires*. Paris, Marimiere, 2023. 208 p.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. 284 p.
- Delluc, L. (1985). *Le cinéma et les cinéastes : Écrits cinématographiques I*. Cinémathèque Française. 391 p.
- Delluc, L. (1986). *Cinéma et Cie: Écrits cinématographiques II*. Cinémathèque Française. 447 p.
- Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma*. Éditions de la Sirène. 112 p.
- Epstein, J. (1926/2012). The Cinema Seen from Etna [„Le Cinématographe vu de l'Etna“]. In S. Keller & J. N. Paul (Eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. P. 287-310). Amsterdam University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9789048513840-020>
- Jousse, Th., Toubiana, S., Rouger, J.-F. (1996). Mystère Alain Delon : entretien. *Les Cahiers du Cinéma ?*. № 501. Avril. P. 18-31.
- Lacan, J. (1949/1966). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. In *Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Trans. P. 75-81). Norton.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press. 282 p.
- Morin, E. (1956). *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit. 254 p.
- Pascuito, B. (2021). *Belmondo: Entre deux vies*. Paris, Robert Laffont. 415 p.
- Pivot, B. Alain Delon, invité de Bernard Pivot dans «Bouillon de culture» [videorecording] / *Bernard Pivot*. Bouillon de culture. France 2. 01.03.1996. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I48gg5BnctE>.
- Roşca, L., Bantcheva, D. (2023). *Alain Delon: Amours et mémoires*. Paris, Marimiere. 208 p.

References

- Briukhovetska, O. (2003). Identyfikatsia v kino: psykhoanalitichnyi pidkhid [Identification in Cinema: A Psychoanalytic Approach]. *Naukovi zapysky NaUKMA: Humanitarni nauky*. T. 22, r. 1. S. 114-118. [in Ukrainian]
- Moussienko, N., Moussienko, O., Slobodian, V. (1995). *Svitlo dalekykh zirok* [The light of distant stars]. Kyiv: Mystetstvo. 192 s. [in Ukrainian]
- Ortega-i-Gasset (1994). Dumky pro roman [Thoughts on the novel]. *Vybrani tvory*. K.: Osnovy. S. 273-305. 424 s. [in Ukrainian]
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. 223 p.
- Bazin, A. (1971). The destiny of Jean Gabin. In H. Gray (Ed. & Trans.), *What is cinema?* (Vol. 2. P. 176-178). University of California Press.

Oksana S. Moussienko

The movie star phenomenon: cultural and aesthetic dimensions of cinematic myth

Abstract. This article explores the phenomenon of the movie star as a cultural and aesthetic category within global cinema. It traces the evolution of the concept of the film star from the early decades of filmmaking to the present, emphasizing the significance of photogénie and the role of the close-up in shaping the actor's on-screen image. Special attention is devoted to the theoretical contributions of Louis Delluc, Béla Balázs, Jean Epstein, Roland Barthes, and Gilles Deleuze, as well as to examples drawn from the work of leading actors in world cinema. The study demonstrates how the technical and aesthetic features of cinematography has contributed to the creation of the actor's myth and to the establishment of the movie star as an autonomous cultural category.

Keywords: movie star; photogénie; close-up; actor, myth, director, artist.

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025