

Олег Сидор

АКТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС «НОВОГО БІОГРАФІЗМУ»  
В СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІTHE CURRENT DISCOURSE OF THE NEW BIOGRAPHISM  
IN THE CONTEMPORARY CINEMA

УДК 791-2

DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294905

**Олег Сидор**кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
НАМ України  
e-mail: ogibelinda@ukr.net**Oleg Sydor**PhD in art history, Senior research fellow,  
Modern Art Research Institute  
of the National Academy  
of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0002-4777-1916

**Анотація.** Стаття присвячена актуальним проблемам біографічного жанру. Цей жанр виник на самому початку існування кінематографу та розвинувся у 1920-х роках. Однак справді класичні зразки його були створені в Англії у середині 1930-х років Александром Кордою (зокрема, «Рембрандт»). Невздовзі його з різним успіхом починають використовувати тоталітарні режими Радянського Союзу, Італії та Німеччини. Ми можемо спостерігати парадоксальний розквіт цього жанру в 1950-ті роки, коли він зазнає остаточної академізації та кодифікації, але втрачає зв'язок з достеменним життям (попри окремі успіхи, наприклад фільму «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка). Наступні роки демонструють розмаїття індивідуальних варіантів як у творчості митців «поетичного кіно» («Сон» Володимира Денисенка), так і митців пізнього модернізму («Пекло Данте» Кена Рассела, «Портрет Рембрандта» Йоса Стеллінга). Вперше героями художніх фільмів стають художники наївного спрямування (Піросмані, Чонтварі). Та по-справжньому жанр міняється вже на рубежі століть. Він звертає увагу на митців-інвалідів, маргіналів, представників національних та сексуальних меншин. Характерний приклад — Фрида Калло, героїня як мінімум трьох фільмів. Нарешті в українському кінематографі з'являється образ жінки-художниці — дисидентки (Алла Горська в «Забороненому» Романа Бровка) чи простої селянки (Катерина Білокур у «Буйній» Віктора Василенка). І навіть у царині класики найпопулярнішими лишаються персонажі з жертвовою долею: Ван Гог, Модільяні, Гоя, знову Рембрандт. У нас, звичайно, Тарас Шевченко.

*Ключові слова:* байопік, дискурс, «нова щирість», гламур, лабораторія, парадокс, римейк.

**Постановка проблеми.** З самого початку свого існування екранне мистецтво, за незначними винятками, уявлялося та існувало як мистецтво антропоцентричне. Поступово розвиваючись, воно все частіше торкалося проблем самосвідомості, притому не могло пройти осторонь класиків образотворчого мистецтва, в яких ці проблеми виглядали найбільш наочно. Спершу — копіювали композиції найвідоміших картин, потім — екранізували найяскравіші з біографій їхніх авторів, зазвичай видовишно-пригодницького, якщо не скандального штибу. Згодом кінематограф навчився відгукуватися на світоглядні моменти їхньої творчості, не гребував і версіями «паралельної історії». До середини ХХ ст. виробився неписаний канон жанру, який включав до свого складу і лімітовану кількість «обранців», і установлені прийоми, які мали висвітлювати їхню діяльність на екрані. Основні «фабрики міфів» розташовувалися на територіях США та СРСР, в останньому випадку, звісно, апріорна заіде-

ологізованість домінувала над розважальністю чи навіть інформативністю, які все-таки проявлялися в першому випадку. Вряди-годи цей канон ламався, але остаточного переформатування зазнав за доби постмодернізму, краху — на початку ХХІ ст. У кіно приходять нові ідеї, нові герої, нова стилістика, нова поетика. «Український внесок» у цю справу важко назвати надмірним, але ігнорувати його не варто. Відтак наші напрацювання й висновки можуть стати в пригоді не лише в лекційних курсах з історії кіно, але й у міждисциплінарних дослідженнях, роль яких у формуванні української національної ідентичності важко переоцінити.

**Актуальність теми.** В умовах російської воєнної агресії особливо нагальним для історика видається не лише завдання просвітництва (яке само по собі важко переоцінити), а й актуалізація певних досягнень українського кінематографу, контекстуалізація їх у світовому вимірі, а також концентрація погляду на творчих персоналіях як таких — у їхньому химерному віддзеркаленні у творах співприлеглого мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Цікаві спостереження (про мене, надмірно критичні) з приводу жанру на прикладі британського кіно містяться у відповідному розділі «Історії кіно» Жоржа Садуля [11], перекладеної і виданої в СРСР ще 1957 р., як і твір на аналогічну тематику його опонентів (з політичного табору) Моріса Бардеша та Робера Бразіяка, котрих зі зрозумілої причини перекладено не було, ба більше: їхні повоєнні французькі видання містять виїмкування найодіозніших пасажів, однак для байопіку місце тут найшлося [10]. Варто звернути увагу на дослідження Джорджа Фредеріка Кастена «Біо/фотографії: Як Голлівуд створював публічну історію» [9]. Не можна обійтися і без огляду цікавої монографії Лариси Брюховецької, присвяченої Леоніду Осипу, саме розділу про створення «Етюдів про Врубеля» [1], як і без низки статей про Ігоря Андрійовича Савченка, зокрема про його фільм «Тарас Шевченко» — в цьому сенсі важко переоцінити значення есею Максима Рильського [3]. Загально-методичні міркування про природу жанру (на прикладі фільму «Мічурін», героєм якого є, зрозуміло, не гуманітарій, а біолог) можна віднайти у монографії Сергія Тримбача «Олександр Довженко. Загибель богів: Ідентифікація автора в національному часопросторі» [8]. Цінні зауваження містяться також у монографіях Ірини Зубавіної, де влучно охарактеризовано новачку фільму Чардиніна «Тарас Шевченко» [3]. Але основна маса матеріалів розпорошена по періодичних виданнях, де містяться рецензії на той чи інших біографічний фільм. Наприклад, автор цих рядків оприлюднив на сторінках часопису «Кіно-Коло» відгуки на фільм Річарда Харріса «Поллок» (2003) [6] та фільм Кшиштофа Краузе «Мій Нікіфор» (2004) [5], а також накреслив деякі ментальні лінії своєї майбутньої розвідки в нарисі під назвою «Енді, Джексон, Поль, Жан-Поль» [4]. Усі вони заторкують лише емпіричні аспекти чи часткові проблеми, не намагаючись узагальнити перспективи (часом — лише виточки) жанру — на що зазіхаємо вже ми в цій статті, яка зосереджена не на одному-двох фільмах чи навіть продукції певної національної кінематографії, а прагне охопити понад сотню стрічок різних періодів та багатьох країн, передусім Європи (з Україною) та США.

Мета статті — на конкретних прикладах творів екранного мистецтва прослідкувати еволюцію біографічного жанру, проаналізувати зміни у свідомості, які спричинили її, і зворотній вплив жанру на сучасну аудиторію. До останнього часу в українській науці акцент ставився лише на якомусь одному з видів мистецтва, для якого інший вид слугував сервільним доповненням, ми ж намагаємося змінити таку ситуацію, зобразивши їх як не рівноправними, то рівно знадними для порівняння.

**Виклад основного матеріалу.** Історія «дев'ятої музи» знала кілька періодів, коли цей жанр перебував у зеніті слави та користав пильною увагою глядачів. Не рахуючи раннього, «дитинного» періоду розвитку кінематографу, коли авторська цікавість була спрямована передусім на скандальні моменти життя славетних, згаданий жанр був актуалізований у середині 1930-х на Заході та в 1950-х у СРСР. На нашій пам'яті таке почалося вже у 1990-ті прак-

тично на всіх континентах та майже без перерв триває по сьогодні. Одразу хочемо застерегти, що ми залучаємо до розгляду не усі зразки біографічних фільмів, т. зв. байопіків, а лише ті, які віддзеркалюють біографію митців, інакше наша розвідка не мала б шансу навіть на символічне завершення. Унікаємо фільмів з нез'ясованими прототипами героїв (а таких більшість, не рахуючи стрічку 2012 року «Художник і модель» Фернандо Труеби, де в образі митця одразу вгадується Анрі Матісс). Також відмовляємося від документальних стрічок, яких знято було силу-силенну і, зазвичай, середньої якості, та й створювалися вони з навчальною метою (серед нечисленних винятків — «Торвальдсен» Карла-Теодора Дрейера і особливо «Таємниця Пікассо» Жоржа-Анрі Клузо) — лише художнє кіно і лише з конкретно заявленим персонажем, локалізованим в історії світового образотворчого мистецтва цікавить нас цього разу.

Проминемо добу Великого Німого: вона вартує окремої розвідки. Як відомо, з велетенського арсеналу тоді відзнятих стрічок збереглася дешиця, та й вона похована в глибині синематек, які свої сховища неохоче розкривають для стороннього ока. Приступні нашому огляду нечисленні зразки — як-от «Данте і Беатріче» (1912) Маріо Казеріні — не дають приводу для узагальнень (та й Джотто там з'являється лише принагідно, хоч і запам'ятовується нівроку). І лише констатувати можна факт існування таких байопіків, як «Бенвенуто Челліні» (1904) Жоржа Мельєса та «Трагічна любов Мони Лізи» (1912) Альберто Капеллані, однак значущість згаданих режисерських імен виступає тут симптоматичною. Та якщо додати до цього списку «Рафаеля Санціо та Форнарину» (1909) Едуардо Бенвіченгі, то одразу окреслиться пріоритетна зацікавленість — щоб не сказати завороженість — екрана на творцях італійського Ренесансу (в хронологічному порядку: Джотто, Леонардо, Рафаель, Челліні). Наче наймолодше з мистецтв — на той час навіть сумнівне, за мистецтво й не визнане — шукає опори в мистецтві найбільш апробованому, популярному та поширеному «в масах», а спільне між ними те, що обидва не потребують навичок читання (титри в залі тоді зазвичай читав уголос хтось із залу, а неграмотні бурхливо дискутували з цього приводу — дразливий момент для глядацької популярності початку ХХ ст.) Але все це — тільки спроби, намацування можливостей жанру, розуміння перспектив якого прийде за кілька десятиріч і вже за допомогою звуку, що теж є якимось парадоксом: картини й на екрані, здавалося, потребують мінімуму коментарів, а одначе...

Отже, піонером жанру, усвідомленого у власній силі впливу, справедливо вважають англійського режисера Александра Корду, який де-факто витягнув місцеву кінематографію зі стагнаційної трясовини стрічкою «Приватне життя Генріха VIII» (1933) [11]. Симптоматично, що наступним його фільмом у цьому жанрі (не торкаємося «Приватного життя Дон-Жуана», лише номінально пов'язаного з фільмом попереднім) став «Рембрандт» (1936). Головні ролі в обох фільмах виконав славетний Чарльз Лоутон, що наче зрівняв у екранних правах монарха та митця, можливо навіть піднісши останнього над першим. Адаже митця все-таки було показано в творчому процесі, а короля — лише у вихорі розваг та інтриг, однак митців Корда більше «не чіпав». Ініціативу його в США підхопив Уільям Дітерле, який більше уваги звертав на політиків та вчених (зокрема, винахідника ліків від сифілісу в «Магічній кулі доктора Ерліха»). Однак зі значущим винятком: у «Житті Еміля Золя» (зауважте, автор не акцентує моменту скандальної приватності, як це робив Корда) важлива роль після письменника була відведена художнику Полю Сезанну. Показово (з огляду на «екзотизм» професії), що його зіграв актор-емігрант Володимир Соколов, який в інших фільмах представляв росіян, мексиканців, китайців тощо. «Рембрандтіана» (загалом розпочата ще за доби експресіонізму) продовжилася невдовзі під егідою III Рейху, саме в стрічці Ганса Штейхофа (1942), яка називається, як і фільм Корди: «Рембрандт». Розважальну, «приватну» лінію байопіку розвинув майбутній корифей неореалізму Алесандро Блазетті («Пригода Сальватора

Рози», 1939) та Гофредо Алесандріні («Карваджо, проклятий митець», 1941), і теж на теренах тоталітаризму. На відміну од німецького союзника, котрий прагнув зачепити політичні моменти, італійці стриміли каліграфічного ескайпізму, і в цій стрічці вони його досягли. Дивним чином своїм «інтерпретаторам» художник «допомагав» у обох випадках: і як викривальний свідок інтриг «расово підозрілих» опонентів, і як веселий утікач від мороку доквілля, витівник та гультіпака.

У 1950-ті, які настали наче одразу, підхопили цей жанр переважно митці СРСР (меншою мірою — США), де він уособив — принаймні у першій половині свого тривання — пафосну затхлість пізнього сталінізму, зверхню ворожість до західної науки та мистецтва, що їх наука та мистецтво російські, за апіорним задумом, мали однозначно випереджувати. Звісно, найліпше це демонструвалося на прикладі життя російських та інших вчених (Іван Мічурін, Олександр Попов, Іван Павлов... Авіценна!), також — мандрівників (Пржевальський, Міклухо-Маклай), злих критиків (Белінський), заради видовищності, точніше ефектної аудіопоказовості, — композиторів (аж два фільми про Михайла Глінку, один про Римського-Корсакова, один про Мусоргського) та поетів (зазвичай «з національних околиць»: Райніс, Церетілі, Абай, Джамбул, Шевченко).

Художники видавалися персонами незручними та слабко прогнозованими, схильними до компромісів, що для радянського режиму видавалося неприпустимим (адже міг найчільніший репрезентант російського реалізму XIX ст. Ілля Рєпін писати царя!). Тож не випадково єдиний фільм на цьому терені про художника — це фільм про українського поета, якому майже на 10 років було заборонено малювати, і це — знову «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка (1951), який все-таки виявився суголосним духу свого часу, тож не спроста його критикували за відсутність «м'якого ліризму» та «світлого гумору» [3, с. 221] — риса, притаманна геть усім іншим радянським байопікам 1950-х. Те, що наш Кобзар за кордоном сприймається виключно як літератор, а не митець, доводить повна відсутність фільмів про нього (а налічити їх можна біля десятка, починаючи від стрічки про нього Григорія Чардиніна 1926 року [3, с. 52] і закінчуючи «Тарасом. Поверненням» Олександра Денисенка 2019 року, себто процес триває біля сторіччя) у відповідних рейтингах байопіків, присвячених художникам. Байдуже, що в кожному з тих фільмів щедро висвітлюється його малярський доробок, навчання у Карла Брюллова, спілкування з президентом Академії мистецтв, власні творчі вправи і т. ін. Тож цей радянський «байопічний період» образотворчістю гребує, хоча відкрито свого «дискримінаційного» наміру не заявляє.

І лише на початку доби відлиги з'являється фільм Анатолія Рибаківа «Василь Суриков» (1959), який не зробив погоди навіть у вітчизняному кінематографі, бо лише пролонгував експлуатацію знайомих штампів. Однак на Заході одразу з'явилося одразу кілька яскравих стрічок цього жанру і саме про «людину з пензлем». Їх об'єднувало використання моделі «проклятого митця», який бореться зі світом байдужих філістерів... Хіба не це спостерігаємо і в радянських стрічках? Та якщо радянський біографічний дискурс — парадоксально щасливий, «оптимістично трагічний» навіть з огляду на «проклятий царизм», то дискурс західний — нервовий, чи не нуарний, ефектно-трагічний, зі смертю героя від важкої хвороби, спричиненої побутовими злиднями та впертим суспільним невизнанням: «Мулен Руж» Уолтера Х'юстона (1952), «Жадоба життя» Вінсенте Мінеллі (1956), «Коханці Монпарнасу» Жака Беккера (1958), частково «Оголена маха» Генрі Костера (1958), бо герой хоч і не вмирає, але страждає від усіх вибриків долі. До речі, цього разу західне кіно уникає постатей політиків та вчених, які ще були популярні зо два десятиріччя тому, натомість перемикає увагу на достеменних (а не фіктивних чи так званих збірних образів) гангстерів. Митці (Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Модільяні, навіть Гоя) на їх тлі скидаються на «божих ягнят», персонажна функція яких — створення емоційно-релаксивних зон у світі зради та наживи. Радянському мистецт-

ву таке завдання видається зайвим, своїх героїв вона мобілізує на соціально-політичне звитяжництво — художник/ поет/ композитор/ вчений годяться тут лише для обслуговування «колективних стаханівців».

Обидва кінодискурси є на свій кшталт актуальними, хоча фільми, які їх представляють, відрізняються між собою невпізнанно: радянські нагадують розширений, ледь збадьорений конспект шкільного підручника, західні, передусім американські, — варіацію на тему «жорстокого романсу» з чоловіком у головній ролі та підступною феміною, яка йому каламутить мізки. В одному випадку від кінотвору вимагають сухої пізнавальності (але в героїв немає ні особистого життя, ні недоліків, часто-густо не показують і законних дружин, як виняток — дружина Сурикова у виконанні Лариси Кадочникової). У іншому — палкої мелодрами (герої лише й демонструють свої мальовничі хиби: їх особисте життя складає оповідну матерію картини). Радянський дискурс — дискурс пихатої винятковості, заснованої на фанатичному відреченні від усього земного, крім професійних та громадських обов'язків, і навіть геніальний «Мічурін» Олександра Довженка не надто порушує це правило. Західний дискурс — дискурс винятковості масмедійної, засадничо пов'язаної з гедоністичною практикою та зневажанням героями деяких норм суспільної моралі, позалаштунково — із космічним зростанням цін на їхні полотна, внаслідок чого вмерлі автори перетворилися на своєрідні «ікони стилю», водночас — жертовні капища, відтак список «богів» було суворо лімітовано (як, власне, й у Радянському Союзі, хоча з інших причин — політичних: вимога благонадійності стояла на першому місці).

Проминемо 1960–1970-ті, коли відзняли кілька шедевральних зразків байопіку, які, проте, не вкладаються у візерунок стрункої тенденції. Знову спрацьовує поетика ескапічного винятку, як з «Андрієм Рубльовим» Андрія Тарковського (1966), чи естетського епатажу, як з «Пеклом Данте» Кена Расела (1967): в обох випадках йдеться не так про митця, як про його добу чи, принаймні, його творче коло. (Додамо, що другий фільм, присвячений Данте Габріелю Россетті, явно лишився у густій тіні інших творів цього майстра, екстравагантних, ледве не блюзнірських байопіків, де фігурують Малер, Чайковський, Байрон, Шеллі, Ференц Ліст — всуціль поети та композитори.) Не стали подіями фільми про Ель Греко (1966, Лучано Сальче) або Мунка (1974, Пітера Уоткінса), судомно-розважальні чи депресивно-плутані. Зате погляд, нарешті, падає на митця наїву: грузина Ніко Піросмані, якому пощастило на кіновтілення у творах Гіги Лоркіпанідзе, Амірана Дарсавелідзе («Здрастуйте, всі!», 1980), а особливо Георгія Шенгелія («Піросмані», 1969). За переконливістю цим фільмам помітно поступається твір Артура Кордона «Великий самоїд» (1980), героєм якого є теж наче наївний митець ненецького народу Тико Вилков, утім васально залежний від імперської серцевини, та й творчо не надто самостійний. Натомість «Чонтварі» Золтана Хусарика (1979), зосереджений на постаті угорського митця-примітивіста, зразу став настільки яскравим зразком герметичного артхаусу, що про якусь внутрішню координацію його з «лінією жанру» можна мовити лише умоглядно, бо він сам по собі задав «правила гри».

Про певну послідовність в еволюції байопіку можна у цьому плані говорити хіба з 1980-х, а особливо з наступного десятиріччя, коли на авансцену сучасного мистецтва виходять маргінали, диваки, митці-каліки, божевільні, обдаровані мистецьким талантом, та не таланом, «принижені та ображені», однак творчою іскрою не обділені (див.: [4]). Перші проблески такого підходу проявилися у «Караваджо» Дерека Джармена (1986), де режисер перепрофілював інтонацію оповіді з авантюрно-розважальної (притаманної зразкам ранньої «караваджіани» на кшталт фільмів Алессандріні та Блазетті) на пронизливо-трагічну, віктимно-унікальну. Чи не вперше в історії кіно Мікеланджело Меризі (та й узагалі видатний художник) був показаний як представник упослідженої сексуальної меншини. Та достеменно переломним можна вважати рік 1989-й: «Моя ліва нога» Джима Шерідана оповіла не про зага-

дкового класика чи знедоленого корифея, а звичайнісінького ірландського бахура Крісті Брауна, хворого на ДЦП, на додачу самодіяльного художника. Відтак акцент було зміщено з видовишно-творчих моментів на правозахисні, загально-гуманістичні і лише останнім чином — естетичні. Присудження фільму аж двох «Оскарів» однозначно визначило напрямок, представлений цим фільмом, як мейн-стрімний і призначений до наслідування.

Відтепер автори стрічок переймаються більше «незручними обставинами» біографії героя, її вибоїнами та ярами, каверзними спотиканнями та болісними падіннями, аніж творчим первнем художника, як це було артикульовано раніше. «Людське, занадто людське» бере стрімкий реванш, відтісняючи вбік усіх «здорових та щасливих», «багатих та рішучих». Ймовірно, цьому сприяла епідемія СНІДу, яка змусила людство задуматися над болісною ціною власних експериментів і над долями бідолах, кількість яких непрогнозовано зросла, а також стомленість від абсурдної гламуризації побуту та культури, яка процвітала упродовж «рожевих» 1980-х. Не виключено, що й т. зв. перебудова в СРСР далася взнаки, відкривши тематичні шляхи, хоч у радянському кіно саме в цей час значних досягнень у жанрі байопіку чомусь не спостерігається. Напівуспіх, напівпоразка «Етюдів про Врубеля» Леоніда Осики (1989) лише позначили присмерки «поетичного кіно», а точніше неможливість його реанімування, та аж ніяк не нові перспективи жанру, що приземлено пояснюють невдалим кастингом, точніше заміною виконавця головної ролі (мав бути Григорій Гладій, а він не зміг) [1], однак пояснення таке явно недостатнє; фільм, до речі, мову вів про митця, якого невдовзі після показаних подій спіткало божевілля, але про це ще не йшлося в доволі цнотливих «Етюдах...». Словом, фільм виявився не на часі.

Глухий, маже аутичний лемко Дровняк, митець-наївіст, злидений та довго не визнаваний середовищем («Мій Нікіфор» Криштофа Краузе, 2004) — такий він, герой нового часу [5]. Абсолютно логічно, що фільм про нього, без будь-якої домовленості, вийшов у світ водночас із фільмом про іншого глухонімого митця — хорватку Славу Рашич («Сто хвилин слави» Далібора Матаніка, 2004), яка в житті виглядала ефектніше зовні, аніж її молодший сучасник, також була вписана в соціум і мала привілеї приватного життя, на відміну од мізерабельного митця з Криниці, але висхідний імпульс зацікавлення творчою персоною — аналогічний. Маргінали, навіть комерційно запитані (з часом примиряться і з цим «недоліком»), отримують зелену вулицю, аби їхній доробок не вписувався до офіційних мистецьких анналів, як портрети песиків, виконані ексцентричним англійцем, який, проте, скінчить життя у божевільні: артсистемі важко позбутися схеми «геній та злидарство» («Електричний світ Луїса Уейна» Уїла Шарпа, 2021). Митець має бути скривдженим, хворим, уже не таким веселим і безтурботним, як колись. Але ще не зовсім кволим — то буде опісля.

Як не інвалід, то фатальний невдаха: ексбітл Стюарт Саткліф у «Зворотньому ударі» Ієна Софтлі (1994), який врешті-решт занедбав вдалу музичну кар'єру заради кар'єри туманної, малярської, та раптом вмер від наслідків давнього побиття; чужинець-приймак Тоні Лігабуе, страхопуд у важкому пальті, в якому і шмарує фрески у власній оселі («Я хотів схватися» Джоржо Дірітті, 2020); сердега-порнограф Тоуко Лааксонен, втім на ура прийнятий заокеанською гей-спільнотою («Том з Фінляндії» Доме Карукоскі, 2016); дивак Ларрі Пекар, який продукує комікси на теми власних негараздів, а їх у нього доста («Американська пишнота» Шарі Спрингера Бермана, Роберта Пульчіні, 2003); тюхтій, товстун, мамій, який без родинної санкції боїться картини відіслати на виставку («Місіс Лаурі та син», Едрієна Ноубла, 2019)... (Унікальним є дворазове виконання вкрай виразним Тімоті Споллом ролей митців: крім названого тут Стівена Лаурі, майстра урбаністичного наїву, це і титульний класик британського пейзажу ХІХ ст. Вільям Тернер у однойменному фільмі 2014 р... А скільки його співвітчизник Грінуей знімав стрічок про митців, вигаданих чи достеменних!); автор кітчевих композицій Томас Кінкейд («Різдвяний котедж» Майка Кампуса, 2008), але на хвилі співчуття кітч,

вважайте, надовго реабілітовано (про смерть митця від алкогольної інтоксикації тут можна і не згадувати); провінційний чиновник, одержимий мегаломанією, упродовж кількох десятиріч майструє велетенське місто з камінних уламків, які підбирає звідусіль: щось на кшталт велетенської інсталяції («Неймовірна історія поштаря Шеваля» Нільса Тавернье, 2017).

Отже, «кіно про маргіналів» впевнено займає престижну нішу упродовж кількох десятиріч і йти навспак не збирається. Найбільші досягнення на цій ниві спостерігаємо вже в «нульових» та «десятих» роках ХХІ ст. На тоді випаровується непотрібний тематичний екзотизм, масова публіка не сахається жахних моментів біографії, а спровокована зацікавленість курйозами виходить на ідейно інший, вищий рівень, де в побутових мікрокосмах, так би мовити, в глибинах «сміттярок» висвітлюється макрокосм високих ідей та піднебесних чуттів, що їх би ніхто й не запідозрив в отих «сміттярках». Усі перелічені автори ще півстоліття нікого б не зацікавили, якщо тільки не втрапили б до рятівного підрозділу «художників вихідного дня», де теж існувала своя сувора ієрархія, та й вони не могли відшкребтися від принизливого тавра другосортності порівняно з професійними художниками, якщо тільки не виростили до рівня національного символу (Нікіфор, Катерина Білокур, про яку трохи згодом) чи не рятувалися (звісно, посмертно) солідним жанровим титулом на кшталт «брютарту» (Шеваль).

Також уміть популярними, модними, запитаними стають жінки-художниці, які раніше мали шанс на з'яву лише в епізоді, та хто зразу пригадає хоч один? Тепер їхні імена, часом вже не обов'язково прізвища («Фріда», «Туве», «Артемізія», «Паула», «Серафіна»), одні лише прізвища («Керінгтон», «Міс Поттер») чи навіть (не)дружні прізвиська («Моді», «Буйна») виносяться як назва стрічки, а, бува, героїню представляють повним ім'ям із прізвищем («Мері Кассет», «Лола Мора») чи за характеристичною ознакою (фільм 2006 р. «Дівчина з "Фабрики"» Джоржа Хікенлупера про чергову жертву Уорхола, втім, вона тут якраз не художниця, а моделька і натхненниця геніїв; стрічка 2015 р. «Данська дівчина» Тома Хупера, однак і тут називна симуляція, бо йдеться про творче подружжя Вегенерів і через малярство дискутуються проблеми трансвестизму).

Полемічно героїнею твору стає дружина визнаного данського класика Северина Кроера («Марія Кроер» Білле Аугуста, 2012), а не він сам по собі — компенсація за дискримінаційні часи, коли дружини фігурували в ролі терплячих помічниць або звабливих натурниць, котрі з часом переходили у більш почесну категорію. Аналогічна справа — з «Ефі Грей» Річарда Лекстона (2014), де героїня (у попередньому фільмі ще можна було припустити паритет особистостей) у всьому переважає як свого першого чоловіка, мистецтвознавця Джона Рескіна, так і митця-прерафаеліта, чоловіка другого, Джона Еверета Міллеса. Перший — геть у всьому дріб'язковий, другий, хоч і малярський талант, та виникає на екрані лише заради упорядкування життя скривдженої героїні. Навіть поет Рільке вмить перекидається на миршаву маруду перед мисткинею Модерзон-Бекер («Паула» Кристіана Швохова, 2016). А вже приреченого на смерть, цілком безпорадного Караваджо рятує графиня Ержбет (апокриф «Баторі» Юрая Якубиско, 2008).

Так само у кількох фільмах про Кало абсолютно підрядну роль грають і її чоловік Дієго Рівера, і його опонент Давид Сикейрос, хоча їхній могутній внесок у світову культуру (може, це промовляють у мені старі штампи?) не є зіставним з малярським доробком Фріди, котра навіть у сюрреалістичному середовищі лишалася маргіналкою (панове сюрреалісти за всієї відрази до умовностей до осіб «прекрасної статі» ставилися споживацьки).

Деякі мисткині вдостояються кількох стрічок — та сама Фріда Калло («Фріда, спокійне життя» Поля Ледюка, 1983, «Фріда» Теймора, 2002, із застереженнями — фільм Робіна Уільямса «Колиска буде гойдатися», 1999, позаяк усі перелічені творчі персони є героями другого плану) чи скульпторка і натурниця Огюста Родена, котрого відтепер показово ганьблять

за його агресивний сексизм («Камілла Клодель» Бруно Нюїттена, 1988, «Камілла Клодель: 1915» Бруно Дюмона, 2013).

Символічною є назва фільму Сюзани Уайт «Жінка йде попереду» (2017), але і трансформація жанру, нею здійснена, — воістину революційна: схрещення байопіку з вестерном, адже героїнею фільму обрано Керолайн Уелдон, якій випала честь портретувати вождя племені сіу Сидячого Бика. Втім, творчі питання спливають тут вряди-годи, позаяк фільм апелює до традицій викривальної вестернової класики 1960-х, яка менш за все переймалася артом. З іншого боку, навіть фільм, показово присвячений митцеві чоловічої статі, як-от «Цорн» Гуннара Хелстрема (1994), можна увібгати в феміністичну парадигму: таким осоружним показано пошарпаного героя порівняно з його безпосередніми та квітучими моделями, від яких він тільки й отримує наснагу, та й дружина його неймовірна терпляча. І майже як стріндбергівську «битву статей» показано відносини фотомайстра Альфреда Стігліца та його дружини-мисткині: симпатії автора, звісно, на боці останньої («Джорджія О'Кіфф» Боба Балабана, 2009).

У феміністичному ж руслі — і навіть від імені знавіснілої, що перетнула всі «червоні лінії», феміністки-злочинниці Валері Соланас — створено фільм Мері Харрон «Я стріляла у Енді Уорхола» (1996). На загальний подив, про піонера попарту окремого фільму не існує — одні віддзеркалення та персонажування на другому плані. Жорстка іронія долі для того, хто звично заповнював перші шпальти газет (хоча його часом грають зоряні персони на кшталт Девіда Боуї, як у «Баскії» Шнабеля), та ще й фільми «Фабрики», які якраз не перетинаються з попартотом, фемінізмом і Уорхола показують з несподіваної сторони. «Дискурс образи» у фільмі Харрон ніби опонує феміністичній парадигмі, і героїня схарактеризована божевільною нечупарою, та знов-таки зимна зверхність «кривдника» не дає фільмові повністю випасти з отої зазначеної парадигми.

Натомість «Артемізія» Аньес Мерле (1997) є пристрасним гімном на честь піонерки європейського жіночого мистецтва, художниці Пізнього Ренесансу Артемізії Джентілескі, яка тут і розумниця, і красуня, і... жертва злого чоловіка, не кажучи про малярський талант, отже за настроєм фільм належить традиційній поетиці, тоді як неписані правила фемінізму радили б героїні дистанціювання від усталених жіночих чеснот, передусім зовнішньої хупавості. З цією точкою зору спробувала полемізувати Сальма Хаек, нібито користаючи гримом, який (насправді, лише символічно) спотворював її лице, для своєї Фріди в однойменному фільмі Джулі Теймор (2002)... де подібна трансформація насправді не кидалася в очі, і попри все переміг голлівудський гламур. (Та куди більше розчулює немічна калічка Мод Доулі зі стрічки Ешлін Уолш «Моді» 2016 р., попри все — працююча господиня та оригінальна мисткиня наїву — так, знову наїву). Заради «жіночої теми» припускається, і навіть схвалюється стилізування біографії героїні під різдвяну оповідку («Мері Кассет, американська імпресіоністка» Річарда Мозера, 1999). Без питань — історія знаменитої дитячої письменниці, вона ж і мисткиня, вона й лесбійка («Туве» Зайди Бергрот, 2020). Чи просто ілюстраторка власних книг про кролика Пітера («Міс Поттер» Кріса Нунена, 2006).

Об'єктом зацікавлення стають мисткині того виду творчості, який ще зовсім недавно був мовчазно дискримінованим, не вважався рівнею малярству чи скульптурі — мистецтво світлини в особі Діани Арбус («Хутро» Стіва Шейберга, 2016), звідси — торування стежки до інших байопіків, вже про чоловіків-фотографів («Фотограф» Ірени Павласкової — біографія чеського майстра Яна Саудека, 2016; «Меплторп» Онді Тімонера, 2018), і знову жіночий персонаж — у фільмі «Ані руш» Елізабет Лазебник (2021), що є історією канадійської піонерки портретного жанру в царині дагеротипу Ханни Мейнарт.

На перетині тенденцій, на «змішуванні трендів» виникають нові й нові фільми (у жанрі «вечірньої бесіди» вирішено балакучий фільм 1996 р. «Лола Мора» Хав'ера Торреса, присвя-



чений однойменній аргентинській скульпторці). Вже навіть й українського ареалу: 60-хвилинна телевізійна стрічка «Буйна» Віктора Василенка (1990) присвячена життю знаної мисткині наїву Катерині Білокур, на старості літ вражені старечими болячками, мало не заглибленої у безум (назва, попри це, є фіктивною: героїня упродовж фільму все-таки зберігає здоровий глузд). Взагалі художниці наївного спрямування лишаються поза конкуренцією («Серафіна» Мартена Прово, 2008; вже згадані «Фріда», «Буйна» і «Сто хвилин слави»; «Керінгтон» Крістофера Хемптон, 2011 — варіація на тему «пропащого життя» в дусі Кало, тільки з самогубством у фіналі). Навіть карколомний кітч не спантеличує автора, зачарованого персоною Маргарет Ульбріх («Великі очі» Тіма Бертон, 2014), як це було у випадку з «Різвяним котеджем», про що йшлося напередодні.

Чимало цих фільмів знімають міцно визнані режисери, як, наприклад, Біле Аугуст, дворазовий володар Золотих пальмових гілок, чи патріарх французького артхаусу Бруно Дюмон, теж вшанований Каннами, або ж тільки-но згаданий Тім Бертон, легенда американського незалежного кіно, а про Пітера Грунуея й мови немає. Закінчуючи розмову про корифеїв, резюмуємо: вже мегакласик, Анджей Вайда, і раніше слабуючи на увагу до біографічного жанру (в центрі його уваги опинялися героїчні, гідні наслідування політики, рідше письменники: Дантон, Корчак, Валенса, герої Катині), воліє останній свій фільм зняти в цьому жанрі, і не схибляє («Післяобрази», 2016), утім фільм присвячено митцеві-чоловікові — інваліду-авангардисту Вацлаву Стржемінському, до того ж і жертві просталінських репресій, що не суперечить політкоректному кінематографічному комільфо, яке постфактум засуджує тоталітарні звичаї, які врешті решт зводять героя в домовину.

Спостерігаємо і запізнілу реабілітацію (в кіно) митців модернізму, могутні постаті яких мовчазно протистоять митцям наступних поколінь, внесок яких у культуру не видається настільки безумовним, як у персон-класиків. Фільм Міленіуму — «Поллок» Еда Харріса (2000), в якому режисер зіграв головну роль (на що зазіхали, здається, лише Орсон Уеллс та Сергій Бондарчук, ну й, звісно, Чаплін — з них лише радянський режисер озирався на байопік, автор «Кейна» лише планував відзняти кілька фільмів цього жанру). За зовнішніми показниками це був черговий твір на тему «проклятого генія», однак своєю шерехатістю, любов'ю до щемкої деталі (герой втрапляє у ДТП, везучи на ровері ящик пива) він перевершив усі попередні варіації такого жанру і сказав нове слово про митця, якого треба «любити чорненьким», а не «біленьким» (як дотепер люблять Леонардо, про якого ще у 1960-ті Ренато Кателлані створив телесеріал, який дійшов і наших екранів) [6].

Унікальний випадок, коли героєм фільму стає художник, життєвий шлях якого ще не скінчився, тож у фільмі його споряджають іншим ім'ям та прізвиськом, але перипетії життєвої долі прототипу ретельно відтворюються («Робота без авторства» Флоріана Хенкеля фон Доннерсмарка, 2018, де йдеться про Герхарда Ріхтера під машкарою Курта Барнерта). І як завбачливо: прототип від зображення свого двійника на екрані, подекують, у захваті не лишився, врятувало псевдо. Але що раніше заважало показу на екрані чільника італійського футуризму Умберто Боччоні, який лише в «Кольорах юності» (2006) Джанлуїджі Кальдероне «пішов у народ»? Чи одного з найпомітніших майстрів світової скульптури ХХ ст. Альберто Джакометті у фільмі Стенлі Туччі «Останній портрет» (2017)? Екранний бойкот стосовно деяких митців ще можна було пояснити їхньою нетрадиційною сексуальною орієнтацією (яку саме педальовано в фільмі Джона Мейбері про Френсіса Бекона «Любов — це диявол», 1998), та її не закинеш жодному з перелічених митців, які в жодному разі не були маргіналами.

Вочевидь, все пояснюється набагато простіше: і Боччоні, і Джакометті бракувало «критичного рівня» видовищного трагізму (не рахувати ж у такій якості безглузду смерть першого з них — не в бою, а під час навчальних тренувань!), який ефектно карбував лінію життя Рембрандта, Ван Гога, Модільяні (втім, двоє з них вмерли якраз природною смертю, а про

загибель Ван Гога і дотепер точаться суперечки, що це було: вбивство чи суїцид?). Водночас необхідно було, аби кількість монографій, виставкових презентацій, рекламних промоцій перетнула необхідну позначку, за якою починається екстаз масової впізнаваності, що давно притаманна Рембрандту, Ван Гогу, Модільяні. Додамо: і Ель Греко, Гої, Пікассо, Далі — за примхою долі, усі вони іспанці, відсутні в «першому списку». (Але чому забули, скажімо, Хона Міро? Чи, страшно мовити, Дієго Веласкеса?!) Але перший досвід пізнання отих неординарних персон поки що лишається й останнім.

Як і Жана-Мішеля Баскія, геніального графітіста з нью-йоркських нетрів, героя стрічки Джуліана Шнабеля (1996), яку важко перевершити за питомою вагою атрактивності. І те, що фільм зняв відомий художник (який згодом не втримався і ще створив один кінотвір про митця, і це був Ван Гог, про якого не просто сказати щось нове, та йому це майже вдалося у стрічці «На порозі вічності», 2018), теж є симптомом нового часу — водночас унікальною (ключове слово цього тексту!) властивістю кінопроцесу та взагалі творчості як такої, яка не припускає «сидіння на двох стільцях». Конгруентність талантів — красивий міф, що його не розвіяв і Леонардо, скромніший за літературними та скульптурними досягненнями; модель «скрипки Енгра» (завзяте хобі versus основний фак) і дотепер домінує в культурному середовищі.

І, звісно, до розширення іменного діапазону фільмів спричинився і спогад про блискучу австрійську сецесію. Невідомо, чи було знято фільм про Альфреда Кубіна (надто вже він моторошний, але автори хорорів полюбляють однозначність), та про Оскара Кокошку — двічі так («Наречена вітру» Брюса Бересфорда, 2001, та «Оскар і Альма» Дітера Бернера, 2022), про Густава Клімта — так («Клімт» Рауля Руїза, 2006), про Егоні Шиле — знову двічі так («Ексцес і покара» Герберта Веселі, 1980, та «Егон Шіле: Дівчина і смерть» Дітера Бернера, 2016), і щоразу вдало. Австрійці та їхні союзники, як і японці (що віддзеркалили в кіно Сяраку, Утамаро, Хокусая), наче затялися створити іменний пазл власної класики (хіба за короткий термін порівняно з майстрами Країни Висхідного Сонця). І зрозуміло чому: їхній канон видається найбільш кристалічно сформованим, практично не залежним від зміни моди, яка все наполегливіше жадає «нових імен»; в сьогоденні — будь ласка, та набережну «бель епок» вже повністю зафрахтовано під яхти класиків. Чого не скажеш про сюрреалізм, де донедавна неподільно панував Далі («Бунюель і стіл царя Соломона» Карлоса Саури, 1999; «Смерть Сальвадора Далі» Ділайни Бішоп, 2005; «Відгомін минулого» Пола Морісона, 2009; анімація «Бунюель в лабіринті черепах» Сальвадора Сімо Бусома, 2013), і лише як виняток вигулькують й інші «митці неймовірного» («Оскар Домінгес, сюрреаліст пристрасті» Лукаса Фернандеса, 2008 та ін).

Отже, в цей час формується дискурс не лише «нової ширості», але й, так би мовити, «нової манірності». Якщо раніше автор, оповідаючи про класика малярства, свідомо імітував суворий «голос правди», який не припускав разючих різночитань, то нині він може дозволити собі детективний сюжет сумнівного гатунку («Рембрандт: Я звинувачую» невтомного Пітера Гринуея, де йдеться про таємниці «Нічної варти», фігурантів якої схарактеризовано як юрбу педофілів, утім Рембрандт до того ніяк не причетний), викласти пародійну версію життя класика у мультиплікаційному форматі, який аж рясніє навмисними анахронізмами, що їх дорослим глядачам вільно витлумачувати як постмодерну іронію (італійський серіал «Леонардо», 2008), перетворити байопік на детектив за участі Лотрека та Ренуара, які беруть на себе обов'язки самодіяльних шерлокхолмсів («Кракелюри» Даніеля Жанно, 2011).

Припускається створення «паралельної біографії» — за умов, коли класик загадково гине, та кінематографіст відроджує його кілька десятиріч потому в якомусь старому диваківі, у котрому важко розгледіти колишнього класика — вперше так проєкспериментували з біографією Лорки («Божественне світло» Мігеля Ермосо, 2003), але щось перепало й на долю художників — як-от Станіслава Віткевича, де задіяно аналогічну колізію («Містифікація»

Яцека Копровича, 2010). Буття митця тісно переплітається з життям його родини в пральному кругообігу оновленої мильної опери — цього разу «піддослідним кроликом» став запізний сюрреаліст Здислав Бексінський («Остання родина» Яна Матушинського, 2016). Та й піонер імпресіонізму відтепер не абихто, а «закоханий Мане» (однойменний фільм Жана-П'єра Ізбута, 1998). Втім, де ви бачили фільми про не-закоханих митців? Ось чому не знято біографій Гауді та Моранді... але тут вже в назві значуще підкреслено амурний стан художника.

Виникають необумовлені, спонтанні фільми-пари, не пов'язані формальними взаємопосиланнями, та схоплені логічним, часто контрверсивним доповненням, один фільм розшаровується на кілька рівнозначних персон («Шагал — Малевич» Олександра Мітті, 2014). Мов би у відповідь агресивно-звинувачувальному дискурсу фемінізму, особливо відчутному у «Фріді», формується дискурс відповіді-компенсації, утім не надто поширений і завуальований під об'єктивність («Роден» Жака Дуайона, 2019). Після успіху досить традиційної, майже гламурної «Дівчини з перлинною сережкою» Пітера Уеббера (2003), яка розповіла апокрифічну історію кохання до простої служниці Вермеєра Дельфтського (якого і красне письменство не балувало увагою, та й мистецтвознавство помітило з ганебним запізненням), з'являється фільм, присвячений скандальному фальсифікатору цього автора, Хану ван Мегерену, ледве не засудженому до страти... за колабораціонізм, бо наче продавав німецьким окупантам оригінали голландської класики XVII ст. («Справжній Вермеєр» Рудольфа ван дер Берга, 2016). Ненавмисне продовження прозирає в «Данській дівчині» Тома Хупера (2015), яка ніби доповнює історію Валері Соланас з фільму «Я стріляла в Енді Уорхола» Мері Харрон (1996), — і тут і там йдеться про дівочих жертв майстра попарту, правда, в останньому героїня не вдається до вогнепальної зброї.

Звісно, не здає своїх позицій і традиційна парадигма «митця-мученика», ілюстрована давно знайомим пантеоном славетних імен. Щоправда, автори спромоглися на неймовірне, аби уникнути тавтологій чи зайвої хрестоматійності. У «Гріху» Андрона Кончаловського (2019) титан Ренесансу Мікеланджело Буонаротті показаний змученою, смертельно стомленою людиною похилого віку, ще й не позбавленою осоружних дрібних ганжів. (Митцеві у байопіках попередніх десятиріч дозволено було шаленство, та не заздрість, скнарість, зрадливність... за винятком Гогена «у парі» з Ван Гогом, якого перший, по суті, таки зрадив.) Однак пафосність інтонації взято з минулого, втім, це не єдиний фільм про класика: роком раніше з'явився твір Емануеле Імбуччі «Мікеланджело. Нескінченність», менш резонансний і ефективний, та більш тактовний у просвітницькому сенсі.

Наче існує якийсь декадний ліміт на корифеїв, який необхідно заповнити. Здається, що з середини XX ст., раніше чи пізніше, може й не кожного десятиріччя, але дуже часто віднімається черговий фільм про Гоя (1958, 1971, 1985, 1998, 1999, 2006), Ван Гога (1956, 1985, 1990, 1991, 2010, 2018) чи Леонардо (1971, 1998, 2008, 2013, 2021). Звісно, Рембрандта — ще з доби Великого Німого (1920, 1936, 1942, 1964, 1977, 1999, 2008). Меншою мірою — Модільяні (1958, 1990, 2004) чи Пікассо (1978, 1996). Їм у спину дихають Ренуар та Караваджо; фільм про останнього вийшов на екрани 2022 р., зрежисований Мікеле Плачидо у стилістиці горорної «теорії змови». Як не дивно, саме в цьому аспекті до байопічної творчості долучилися знані представники кіномистецтва (Корда, Кастеллані, Керол Рід, Карлос Саура, Пітер Гринуей, Роберт Олтмен). А частотність, як бачимо, зростає ближче до «кінця списку». Однак саме останні модифікації біографій є найбільш «еретичними», отже й найцікавішими. Наприклад, Куросаві в «Снах» Ван Гог приходять уві сні. А ренесансового генія змушують брати участь у кримінальних оборудках (8-частинний серіал «Леонардо» Деніела Кехілла та Алексиса Персіваля, 2021). І славетний іспанець нарешті з'являється на екрані без герцогині Альби, але старим, спрацьованим, на порозі смерті («Гоя в Бордо» Карлоса Саури, 1998) — як згодом Джакометті та Гоя: кінематограф старіє, як і планета, яку він обслуговує, попри те, що авди-

торія кінозалів є домінантно молодіжною. І волає від болю уві сні старий Огюст («Ренуар» Жіля Бурдо, 2011). Та й Огюста Ренуара показали старим і хворим, на противагу юному сину, майбутньому кінорежисеру («Ренуар» Жіля Бурдо, 2012).

Потроху «пантеон безсмертних» розширюється, запрошуючи до свого складу не лише осіб з ознаками «мізераблїї» чи скандалюзу. І не тільки модерністів: вдається екранно актуалізувати і без того знайомого загалу та начебто «вичищеного від енігм» Пітера Брейгеля Старшого («Млин і хрест» Яна Маєвського, 2012). Про Вермеєра Делфтського вже йшлося і про нього чули всі, та цього не скажеш, приміром, про голландського штукаря XVII ст. Генріха Гольціуса, котрого Пітер Грїнуей зобразив у гротесковій «компанії пеліканів» (фільм 2012 р.). Класик англійського маринізму теж отримав свій екранний «квиток у безсмертя» («Містер Тернер» Майкла Лі, 2014).

Зате прерафаеліти втрапляють на екран галасливою юрбою, раптово і одразу (телесеріал у шести частинах «Відчайдушні романтики» Пола Гая і Дерміда Лоренса, 2009). Завдяки серії картин «Кар'єра повії» (однойменний фільм Джастіна Харді 2006 р.) і її автор Джефрі Хогарт просочується у темпоральний вимір оповіді, прошаровуючи своїми діями шалапутну біографію жіночого прототипу. Як пояснити у цьому ряді надмірну кількість англійських майстрів (і режисерів, які можуть знімати й щось континентальне)? Збереженістю побутової традиції (такої незамінної під час знімкування фільмів, дія яких відбувається у давнину) — і водночас неповною сформованістю абсолютного біографічного канону в образотворчій царині, де поважний академік може бути витіснений геніальним баламутом, а критерій значущості раптом починають визначати за гендерною ознакою? Чи пізнім, порівняно з Італією чи Нідерландами, формуванням самостійної образотворчої традиції — вже аж за доби Просвітництва?

Художник прослизає у фільм завуальовано, героєм другого, третього плану. Так було ще за радянських часів, коли кудлатий, часто нестримний, вибуховий та злочинно-двозначний митець акомпанував «ідеологічно витриманим» героям на авансцені... чи, навпаки, своїм авторитетом заспокоював молодецький гнів колеги (Карл Брюллов у стрічці «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка, 1951; Михайло Врубель та Валентин Серов у фільмі «Римський-Корсаков» Григорія Рошаля, 1953). Але й у «Смерті президента» Єжи Кавалеровича (1977) суетливий, дрібний Елігіуш Невядомський, художник, а за сумісництвом — політичний кілер, протистоїть зваженому та філософічно спокійному заголовному персонажу, що користується усіма симпатіями автора. У «Дагні» (1976) Хокона Санєя норвезький експресіоніст Едвард Мунк невидібно (для себе) контрастує з типовою «фатальною жінкою», дружиною Станіслава Пшибишевського. Зате у «Юлії Вревській» Ніколи Корабова (1978) російський художник-реаліст Василь Верещагін упродовж усієї дії виступає як німий докір пихатим придворним та зарозумілим військовикам. І лише кілька хвилин екранного часу дозволено зайняти художнику Жану-Емілю Бланшу в життєписі романіста («Гі де Мопассан» Мішеля Драша, 1982).

Нині художник спалахує шаленим феєрверком навіть там, де мова не про нього: про Шопена і Жорж Санд у «Блакитній ноті» Анджея Жулавського (1991) — а чого ж іще чекати від лідера романтизму Ежена Делакруа (котрий себе романтиком не вважав)? Художник невіддільний від заголовного героя — нині міцно забутий верист Паоло Франческо Мікетті, в якого на віллі гостював поет («Д'Аннунціо» Серджіо Наска, 1987). І якщо російський кінематограф вдруге звертається до образу митця-баталіста Верещагіна, якого вже є сенс розглядати як співця його Імперії, то він вже не опонує «верхам», а з ними радо співпрацює в особі агентів III відділку, та й Костянтин Коровін при нагоді знадобився (3-я серія «Секретної служби Його Величності» Ігоря Калєнова, 2007, з фальшивим натяком на дії агента 007). Перекрикують, перегавкують зманіженого головного героя і майбутній «радянський імпресіоніст» Олександр Осмьоркін, і український мяляр-культурист Іван Мясоедов («Вертинський» Дуні Смірної, 2021). І хай там як, але кілька хвилин, подаровані Клоду Моне, а не

Берготу (бо «Скелі в Етрета» бовваніють у глибині робітні), важать більше окремого байопіку, втім, це — експериментальна екранізація кількох романів Марсея Пруста («У пошуках втраченого часу» Ніни Компанієць, 2011).

Нарешті, промовляє за себе кількісний фактор кіновиробництва. Якщо раніше у світі на певну тему знімалося в рік один, рідше два фільми, то нині спостерігаємо неймовірний сплеск жанру байопіку, темперованому на всіх регістрах. Підрахунки наші дуже приблизні, але навіть вони вражають: за перше десятиріччя XXI ст. — не менше тридцяти стрічок. В наступному — вже біля півсотні. Особливо плідним виявився рік 2016-й, коли на екрани виходять не менше десятка (я налічив магічне число дванадцять) байопіків, але всі вони на свій копил резонансні та високоякісні, навіть коли мова йде про телесеріал, третій за ліком у цьому списку («Егон Шиле», «Етель і Ернст», «Медічі», «Моді», «Том з Фінляндії», «Справжній Вермеєр», «Післяобрази», «Паула», «Остання родина», «Сезанн і я»). Перлина цього пеєрліку — кінокартина Вайди, роздинка — білоруський мультфільм, присвячений Марку Шагалу. Без сумніву, насправді їх було у кілька разів більше, та ми називаємо ті, з якими нам пощастило ознайомитися (це стосується і загального нашого тексту).

На другому місці у цьому плані опиняється рік 2006-й, коли було знято дев'ять стрічок, і теж вельми вартісних, і теж один художній серіал, і висновки наші тут аналогічні («Дівчина з “Фабрики”», «Ель Греко», «Імпресіоністи», «Клімт», «Кольори юності», «Міс Поттер», «Хутро», «Привиди Гої», «Кар'єра повії»). У цьому списку також є зоряні імена кінотворців — це «Ніжинський артхаусу» Рауль Руїз та екссурмач Празької весни Мілош Форман, які вподобали собі, відповідно, Густава Клімта і Франсіско Гою, що це не значить, ніби інші фільми того року пасли задніх.

На третьому місці — рік 2018-й з його восьми фільмами. Тут теж є визнані корифеї в особі Гаса ван Сента, котрий віддзеркалив життя карикатуриста Калахена («Не хвилюйтеся, він далеко не піде») і Джуліана Шнабеля, який вкотре проінтерпретував творчість Ван Гога («На порозі вічності»). Але варто ще раз згадати і такі стрічки, як «Мікеланджело. Нескінченність» та «Меплторп», хоч про них ми вже говорили в іншому контексті. Зрештою, якби не притискав ліміт друкованої площі, то можна було б назвати і «Довлатова» Олексія Германа-молодшого, де в епізоді з'являється художник радянського андеграунду Шолом Шварц. Однак епізодичних з'яв митців у художніх фільмах загалом не злічити, та цей казус потребує окремої розмови, на яку, сподіваюся, стане нагода. Як і на «Місце, де живе Морі» Суїті Окіта, присвячений Хідеко Кумагаї, що тоді ж вийшов на екрани світу.

Хоч як би не хотілося, та поки не беремося до розгляду кінематографу східного, точніше — далекосхідного, який упродовж всієї повоєнної, після Другої світової, історії викохував біографії своїх кумирів, ще й руками неабияких митців, починаючи з «П'ятьох жінок Утамаро» Кензо Мідзогуті, знятих 1946 р., закінчуючи постмодерними вправліннями у карате-жанрі, де головним бійцем виступає достеменний майстер пензля (див. «Вчений, що фліртує» Лі Лік-чі, який побачив світ 1993 р.). Однак тема ця потребує окремого розгляду, бо їхні здобутки не вписуються у західний ритм розвитку жанру. Відповідний епізод «Снів» Акіри Куросави відтворює образ європейського митця у виконанні американського режисера Мартіна Скорсезе, через те й згадано цей фільм у західному контексті. Зрозуміло лише, що японські майстри екрану на цьому зупиняться не збираються: 2021 р. вийшов у світ черговий і на свій копил переконливий «Хокусаї», зрежисований Хадзіме Хасімото.

На цьому тлі успіхи українських кінематографістів не є надмірно помітними, але і їм вдалося зробити почесний внесок у розвиток та стильове збагачення цього жанру, починаючи ще з фільму Ігоря Савченка 1952 р. Вже згадана «Буйна», вже названий «Тарас. Повернення» не вичерпують усього жанрового доробку. Шевченкіану по-своєму збагатив твір Станіслава Клименка «Поет і княжна» (1999), де, крім малярського доробку Кобзаря (він порт-

ретує малих княжат Репніних), з'являється і традиційна українська парсуна. Згадаймо також телесеріал «Маяковський: Два дні» (2011–2013), створений у РФ українським режисером Давидом Томашпольським (разом із Альоною Дем'яненко): у 1-й серії тут вигулькує гротесковий Давид Бурлюк, також з'являються митці Віра Шехтель та Лев Жогін, та попри все фільм цей стилістично тяжіє до кінопродукції північної держави з її пафосом (і не лише) культурної агресії та нонтолерації.

А «Заборонений» Романа Бровка (2019)? Виразне сюжетне доповнення героєві, поету-дисиденту Василеві Стусу, складає художниця, теж дисидентка Алла Горська, хоча її чоловік, не менш знаний митець Віктор Зарецький, лише згадується тут; Горська займає не менше третини екранного часу, звісно заповненого її політичними, а не образотворчими діями. Здається, вона покликана тут уособлювати одну з частин умовної дихотомії «словесного/візуального» з явною перевагою першої складової, адже фільм все-таки присвячений Стусу.

**Висновки.** Отже, жанр байопіку став не лише стартовим майданчиком для виявлення творчих можливостей режисера (рідко хто нині дебютує в ньому), як експериментальною лабораторією можливостей сучасного кінематографу. На митцях, а не на гангстерах, політиках, спортсменах (ще б пак: світить як не «куля в лоб», то судовий позов із болісними наслідками!), виявляється, найлегше випробувати якісь фактурні та стилістичні ризики. Хоча б у спробах передавання творчого процесу чи навіть зародження задуму. На світанку кіномистецтва подібне вирішувалося за допомогою прийому подвійної експозиції, який симулював божественне натхнення чи віщій сон. Потім — пролонгованих у часі медитацій («Андрій Рубльов»). Нині — вже від супротивного, наприклад зображаючи мізерабельне середовище довкола, в якому митець завмер, наче комаха в бурштиновому кавалку («Млин і хрест»). Приклади — тема окремого дослідження, ми ж займалися тут лише класифікацією.

Дискурс нового біографізму не боїться парадоксальності, бо він апріорі індивідуальний, не придатний до повторюваності, водночас позначений ентелехійною самодостатністю. Ось чому знято фільми про митців, яких навряд чи більше хто знімає, — і не тому, що вони на таке не заслуговують. Навпаки: екранний досвід того чи іншого автора є настільки індивідуальним та самовичерпним, що римейку не передбачає.

Поетика унікальності, спровокована актуальним дискурсом байопіку, живиться багатьма чинниками. По-перше, унікальністю людської долі, взятої в своїй окремішності, — будь-якої долі, а долі творчої і поготів. По-друге, енергією протистояння жанрам масової культури, які навіть у своїх кращих зразках орієнтуються на вдосконалений зразок, а виняток із правила намагаються перетворити на правило, чого байопік уникає рішуче. (Підвид цієї «тихої опозиції» — розмежування з артхаусом, який часто-густо експлуатує людську безпосередність заради власного експерименту). По-третє, актуалізацією історичної спадщини, яка до недавніх часів обмежувалася певними подіями та іменами, що не завжди могли вичерпно репрезентувати минуле, а тут у кіномистецтві кожної країни є розлогий спектр нагальностей — від елементарного просвітництва до правозахисного пафосу.

Нарешті, байопік митців є якоюсь видозміною — реінкарнацією, паліативом? — старого, доброго реалізму, який відштовхувався від «голої реальності» та не цурався «гнаних і голодних», звісно не в комуністичному дусі. Як парадокс — реалізм, аби знову ствердитися, хай і на вузькому клапті окремого жанру, потребує опертя на фігури пантеону модернізму. Принаймні, реалісти як такі тут мало чим можуть йому зарадити. Тож байопік через це виходить «без берегів». І не видно, щоби він вичерпав свої можливості.

## Література

1. Брюховецька Л. Леонід Осика. Київ: Академія, 1999. 219 с.
2. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.
3. Рильський М. Т. Образ поета-революціонера // Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 15: Мистецтвознавчі статті. Київ: Наукова думка, 1986. С. 217–221.
4. Сидор-Гібелінда О. Енді, Джексон, Поль, Жан-Поль // Галерея. 2003. № 3.
5. Сидор-Гібелінда О. Портрет художника в старості // KINO-KOLO. 2004. № 24. С. 96.
6. Сидор-Гібелінда О. Поллок // KINO-KOLO. 2003. № 20. С. 176–177.
7. Скуратівський В. Екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ ст.: Генеза. Структура. Функція. Ч. 1. Київ: КМЦ «Поезія», 1997. 224 с.
8. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: Глобус-Прес, 2007. 800 с.
9. Custen G. F. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 304 с.
10. Bardèche M., Brasillach R. *Histoire du Cinema. Vol. I: Le Cinema Muet*. Paris: Les sept couleurs, 1964. 520 p.
11. Sadoul G. *Histoire du cinema mondial, des origines a nos jours*. Paris: Flammarion, 1949. 676 p.

## References

1. Briukhovetska, L. (1999). *Leonid Osyka*. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
2. Zubavina, I. (2006). *Ekranna kultura: zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafii)* [Screen Culture: Means of Modeling Artistic Reality (Time and Space in Cinema)]. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
3. Rylskiy, M. (1986). *Obraz poeta-revoliutsionera* [The Image of a Revolutionary Poet]. In Rylskiy, M. *Zibrannia tvoriv u dvadtsiaty tomakh*. Vol. 15: *Mystetstvoznachchi statti*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Sydor-Hibelynda, O. (2003). *Andy, Jackson, Paul, Jean-Paul*. *The Gallery*, 3 [in Ukrainian].
5. Sydor-Hibelynda, O. (2004). *Portret khudozhnyka v starosti* [Portrait of the Artist in Old Age]. *KINO-KOLO*, 24, 96 [in Ukrainian].
6. Sydor-Hibelynda, O. (2003). *Pollock*. *KINO-KOLO*, 20, 176–177 [in Ukrainian].
7. Skurativskiy, V. (1997). *Ekranni mystetstva v sotsiokulturnykh protsesakh XX st.: Heneza. Struktura. Funktsiia* [Screen Arts in the Socio-Cultural Processes of the Twentieth Century: Genesis. Structure. Function]. Vol. 1. Kyiv: Kyivskiy molodizhnyi tsentr "Poeziia" [in Ukrainian].
8. Trymbach, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko: Zahybel bohiv. Identyfikatsiia avtora v natsionalnomu chaso-prostori* [Oleksandr Dovzhenko: The Death of the Gods. Identification of the Author in the National Time and Space]. Vinnytsia: Hlobus-Pres [in Ukrainian].
9. Custen, G. F. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
10. Bardèche, M. & Brasillach, R. (1964). *Histoire du Cinema* [History of Cinema]. Vol. I: *Le Cinema Muet*. Paris: Les sept couleurs [in French].
11. Sadoul, G. (1949). *Histoire du cinema mondial, des origines a nos jours* [History of World Cinema, From Its Origins to the Present Day]. Paris: Flammarion [in French].

OLEG SYDOR

**THE CURRENT DISCOURSE OF THE NEW BIOGRAPHISM  
IN THE CONTEMPORARY CINEMA**

**Abstract.** The article is devoted to the relevant issues of the biographical genre in cinematography. This genre arose at the very beginning of cinematography and developed in the 1920s. However, the first classic examples of it were created in England in the mid-1930s by Alexander Korda (in particular, *Rembrandt*). Soon, the totalitarian regimes of the Soviet Union, Italy and Germany began to actively use it with varying degrees of success. We can see the paradoxical flourishing of the genre in the 1950s when it underwent final academization and codification, but lost touch with real life (despite some successes, for example, the film *Taras Shevchenko* by Ihor Savchenko). The following years demonstrate a variety of individual options, both in the works of artists of “poetic cinema” (*Dream* by Volodymyr Denysenko) and artists of late modernism (*Dante’s Inferno* by Ken Russel, *Portrait of Rembrandt* by Jos Stelling). For the first time, artists of naïve direction (Pirosmani, Chontvari) become heroes of feature films. But the genre really changes already at the turn of the century. It draws attention to artists with disabilities, marginalized individuals, representatives of national and sexual minorities. A typical example is Frida Kahlo, a heroine of at least three films. Finally, the image of female artist — a dissident (Alla Horska in *Forbidden* by Roman Brovko) or a simple village woman (Katerina Bilokur in *Mad Woman* by Viktor Vasylenko) appears in Ukrainian cinema. And even in the realm of classics, the most popular characters remain victimized artists: van Gogh, Modigliani, Goya, and again Rembrandt. Ukrainians have, of course, Taras Shevchenko.

*Keywords:* biopic, discourse, new sincerity, glamour, laboratory, paradox, remake.