

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ,
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
Кафедра кінознавства

Допускаю до захисту
Завідувач кафедри кінознавства
М.Т. Братерська-Дронь

" 15"червня_ 2026 р.

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА ЗДОБУВАЧА ПЕРШОГО
(БАКАЛАВРСЬКОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ
021 «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО»,
ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЮ ПРОГРАМОЮ «КІНОЗНАВСТВО »

Тема: Феномен румунської нової хвилі в контексті сучасного кінопроцесу

Виконавець: Височанська Марина Сергіївна _____

Керівник: Старший викладач кафедри кінознавства

Конюх Олексій Іванович _____

Київ 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РУМУНСЬКА НОВА ХВИЛЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН.....	7
1.1. Поняття "нової хвилі" в контексті світового кінознавства.....	7
1.2. Соціально-історичні передумови виникнення румунської нової хвилі.....	10
1.3. Естетичні засади та стилістичні особливості Nouă Val Românească.....	16
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ СТРАТЕГІЇ ПРОВІДНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ РУМУНСЬКОЇ НОВОЇ ХВИЛІ.....	19
2.1. Крісті Пуу: поетика повсякденного і присутність смерті.....	19
2.2.Крістіан Мунджіу: моральна дилема як драматургічний центр.....	26
2.3.Корнеліу Порумбою: між іронією та документом – кіно як простір колективної пам'яті.....	32
2.4. Раду Жуде: історична пам'ять і політична провокація.....	37
РОЗДІЛ 3. РУМУНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ В СУЧАСНОМУ КІНОПРОЦЕСІ.....	47
3.1. Румунське кіно у фестивальному просторі: Від Канн до Берліна.....	47
3.2. Від нової хвилі до пост-нової хвилі: трансформація румунського авторського кіно у 2010-2020-х рр.....	51

ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

На початку XXI століття серед численних національних кінематографій особливе місце посіло румунське кіно, яке несподівано для світової спільноти опинилося в центрі уваги найпрестижніших міжнародних фестивалів і здобуло визнання як одне з найбільш самобутніх явищ сучасного авторського кіно. Феномен, що отримав назву "румунська нова хвиля" (Noul Val Românesc), об'єднав режисерів, які відмовилися від жанрових канонів на користь мінімалістичного реалізму, моральної проблематики і безкомпромісного погляду на суспільство.

Поняття "нової хвилі" в кінознавстві позначає період радикального естетичного оновлення, коли нове покоління митців здійснює системний розрив із домінуючою художньою традицією і пропонує альтернативну кінематографічну мову. Уперше цей термін закріпився у зв'язку з французьким кіно кінця 1950-х – початку 1960-х років, однак відтоді він став універсальним позначенням для схожих явищ у різних національних кінематографіях – від чехословацької та польської до іранської та південнокорейської. Румунська нова хвиля є одним із найпізніших і водночас найяскравіших прикладів такого оновлення: вона виникла на початку 2000-х років і за короткий час здобула статус одного з найпомітніших явищ світового авторського кіно.

Румунська нова хвиля органічно поєднує побутовий реалізм, загострення моральних дилем і свободу від жанрових очікувань, створюючи кінематографічну мову, здатну говорити про локальне у спосіб, що резонує далеко за межами румунського культурного контексту. Аналіз творчості провідних представників руху дозволяє простежити, як мінімалістична фіксація повсякденного стає засобом осмислення суспільних суперечностей та морального вибору людини. Саме ця здатність перетворювати конкретне і локальне на універсальне і визначає науковий інтерес до румунської нової хвилі як предмета кінознавчого аналізу.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності осмислення румунської нової хвилі як художнього інструменту соціокультурної критики та

її впливу на сучасний світовий кінопроцес. Румунський досвід є особливо показовим: саме тут нове покоління режисерів виробило самобутню кінематографічну мову, яка вплинула на розвиток авторського кіно в різних країнах, зокрема в Україні. Мінімалізм форми дозволяє авторам поєднувати повсякденну фабулу з глибоким філософським змістом – і саме цей феномен потребує комплексного академічного дослідження.

Метою дослідження є комплексний аналіз феномена румунської нової хвилі в контексті сучасного кінопроцесу, з особливою увагою до естетичних засад руху, творчих стратегій його провідних представників та впливу на сучасний міжнародний кінопроцес.

Завдання дослідження:

- Визначити теоретичні засади поняття "нова хвиля" в контексті світового кінознавства та окреслити специфіку його застосування до румунського кінематографа.
- Проаналізувати соціально-історичні передумови виникнення румунської нової хвилі та її зв'язок із посткомуністичною трансформацією румунського суспільства.
- Дослідити естетичні засади та стилістичні особливості Nouvel Val Românesc як цілісної художньої системи.
- Розглянути творчі стратегії провідних представників румунської нової хвилі.
- З'ясувати місце румунського кінематографа у міжнародному фестивальному просторі та його шлях до світового визнання.
- Дослідити трансформацію румунського авторського кіно у 2010–2020-х роках та окреслити перехід від нової хвилі до пост-нової хвилі.

Об'єктом дослідження є румунський кінематограф кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Предметом дослідження є художньо-стилістичні особливості, драматургічні прийоми та соціокультурний вплив феномена румунської нової хвилі.

Методи дослідження:

- аналітичний та узагальнюючий метод – для вивчення науково-теоретичних праць, статей та джерел з проблематики румунського кінематографа та феномена "нової хвилі".
- кінознавчий аналіз – для дослідження художніх особливостей, образної системи та сюжетної структури фільмів Крісті Пую, Крістіана Мунджіу, Корнеліу Порумбою та Раду Жуде.
- історико-культурний підхід – для виявлення впливу суспільних, політичних та ідеологічних чинників на формування румунської нової хвилі та специфіку її художніх рішень.
- порівняльний метод – для зіставлення творчих стратегій режисерів NRC між собою та у ширшому контексті світового авторського кіно.
- системний метод – для комплексного розгляду феномена NRC у взаємозв'язку його естетичних, соціокультурних та інституційних вимірів.

Ступінь наукової розробки: у національному науковому дискурсі тема румунської нової хвилі залишається практично недослідженою. Серед вітчизняних академічних праць лише монографія Галини Погребняк "Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття" (НАКККіМ, 2020) побіжно торкається румунського досвіду – авторка аналізує модель державного фінансування кіноіндустрії Румунії як потенційний орієнтир для України. На рівні критичної публіцистики тема висвітлюється в оглядових статтях українських кінокритиків – Сергія Ксаверова, Софії Росовецької та Соні Вселюбської – опублікованих в онлайн-виданнях.

Наукова новизна полягає в тому, що робота є першою спробою комплексного україномовного академічного дослідження феномена румунської нової хвилі. У роботі вперше систематизовано соціально-історичні передумови виникнення NRC, проаналізовано естетичні засади руху як цілісної художньої системи, а також розглянуто творчі стратегії провідних представників руху.

Загальний обсяг роботи складає 64 сторінки, з них 60 сторінок основного тексту. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

РУМУНСЬКА НОВА ХВИЛЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Поняття "нової хвилі" в контексті світового кінознавства

Поняття "нової хвилі" є одним із найбільш дискусійних і багатозначних концептів сучасного кінознавства. У широкому культурологічному сенсі воно позначає період радикального естетичного оновлення, під час якого нове покоління кінематографістів здійснює системний розрив із домінуючою художньою традицією і пропонує альтернативну мову кінематографічного висловлювання. Попри те, що термін набув широкого вжитку у другій половині ХХ століття, його теоретичне осмислення залишається предметом тривалої наукової дискусії, оскільки кожна конкретна "нова хвиля" постає унікальним явищем, зумовленим специфічними соціально-історичними, культурними та інституційними обставинами.

Генеалогія поняття пов'язана передусім із французьким кіно кінця 1950-х – початку 1960-х років, коли під впливом теоретичних праць та ідей реалізму А. Базена сформувалося коло критиків журналу "Cahiers du Cinéma". Зокрема, Ф. Трюффо та Ж.-Л. Годар радикалізували ці ідеї, сформулювавши засади "авторського кіно" як безпосередній маніфест проти панівної студійної системи, та здійснили власний перехід від критики до режисури. Саме тоді набуло широкого вжитку словосполучення "nouvelle vague" – термін, який спочатку з'явився у журналістському контексті завдяки Ф. Жиру, а згодом закріпився як позначення цілісного естетичного руху в кінематографі [34]. Французька нова хвиля стала архетиповою моделлю, відносно якої надалі визначалися всі інші національні "нові хвилі" у світовому кінематографі.

Термінологічна дискусія навколо поняття "нова хвиля" у застосуванні до румунського кінематографа є особливо показовою з огляду на складність самого явища. Поняття "New Romanian Cinema" (NRC) було запропоноване румунським кінокритиком А. Л. Шербаном і популяризоване у 2007 році завдяки

спеціальному випуску журналу "Kinokultura", присвяченому румунському кіно; паралельний термін "Romanian New Wave" запровадив М. Фулгер у 2006 році. Водночас американський кінокритик Б. Кардулло пропонував говорити лише про "кінобум", породжений "примхливим проявом талантів" та "дистриб'юторським везінням" – на його думку, саме цим пояснюються всі недавні "хвилі", зокрема іранська, китайська та південнокорейська [5].

Проте таке скептичне ототожнення румунського кінематографа з іншими регіональними спалахами нівелює його специфіку. Якщо у випадках іранського чи китайського кінематографа йшлося радше про природне становлення, модернізацію та міжнародне визнання національних кіношкіл, то румунський феномен володіє унікальним критерієм автентичної "нової хвилі". Цей критерій полягає не просто в успіху на фестивалях, а в радикальному, революційному зламі попередньої художньої системи.

Іронічне висловлювання самого Крісті Пую про те, що NRC – це "купка відчайдушних режисерів", відображає принципове небажання митців вписуватися у ложе школи, руху чи хвилі. Утім, саме ця термінологічна невизначеність і є характерною рисою більшості "нових хвиль" у світовому кінематографі: більшість значних мистецьких рухів теоретизувалися *post factum* і навіть тоді – з неоднозначними результатами [20, с. 3].

Узагальнюючи підходи дослідників до визначення "нової хвилі" як кінознавчого поняття, можна виокремити три взаємопов'язані виміри її осмислення. Перший – *інституційний* – акцентує увагу на організаційних умовах виникнення руху: наявності спільної освітньої бази, альтернативних каналів фінансування, критичних видань та фестивального контексту, що забезпечують легітимізацію нових голосів. Другий – *естетичний* – зосереджується на формальних ознаках: відмові від павільйонних зйомок, використанні непрофесійних акторів, довгих планів, мінімалізованого монтажу та відкритих фіналів. Третій вимір – *соціокультурний* – розглядає "нову хвилю" як симптом суспільної трансформації, коли нове покоління митців, вихованих в умовах ідеологічних і культурних зрушень, прагне переосмислити ідентичність

власного суспільства засобами кіно. Саме такий триєдиний підхід видається найбільш продуктивним для аналізу румунської нової хвилі, що поєднує всі три виміри в єдиному феномені.

Питання ставлення нового покоління до попередньої національної кінотрадиції є суттєвим для розуміння румунської нової хвилі. Стосунки режисерів зі своїми попередниками були глибоко суперечливими: попри те, що Л. Пінтіле, М. Данеліук та Д. Піца були "серед тих, кого тоді ще підлітки К. Пую, К. Мунджіу та Р. Мунтян найчастіше називали своїми улюбленцями", це не означало наступництва чи творчої солідарності. Навпаки, розрив між поколіннями мав принципово екзистенційний характер: молоді режисери вважали ветеранів "застарілими", нездатними ініціювати радикальні зміни, необхідні для виведення румунського кіно у XXI століття. Найвідвертіше цей конфлікт сформулював сам Пую, який заявив, що хороші румунські фільми – це "лише випадковості", а румунської кіношколи як такої не існує взагалі [20, с. 6].

Таким чином, якщо французька нова хвиля формувалася як реакція на комерційну "традицію якості" панівної студійної системи, то румунська виростала з відкритої естетичної "війни" з попередниками. Цей безкомпромісний художній бунт проти "папа-кіно" остаточно підтверджує, що феномен NRC є повноцінною новою хвилею в класичному розумінні, а не ситуативним "кінобумом".

Важливим об'єктом для роздумів є питання про межі застосування поняття "нова хвиля" у часі. В деяких випадках рух вичерпує себе відносно швидко, як-от французька "nouvelle vague", що до середини 1960-х втратила внутрішню єдність і перетворилася на розмаїту сукупність індивідуальних авторських голосів. Натомість у румунському кінематографі цей рух демонструє дивовижну тривалість і здатність до внутрішньої трансформації, що дає підстави говорити про його еволюцію, а не завершення.

Поряд із розглянутими теоретичними підходами до визначення "нової хвилі", важливим виміром її осмислення є питання фестивальної та критичної рецепції. Визнання кінематографічного руху відбувається не автоматично, а

через активну роботу теоретиків кіно, критиків і фестивалів, які надають розрізненим авторським практикам статус цілісного явища. Фестивальний простір відіграє важливу роль у легітимізації нових кінематографічних явищ, надаючи їм міжнародної видимості та формуючи критичний дискурс навколо них. Таким чином, "нова хвиля" існує одночасно у двох вимірах: як реальна сукупність художніх практик і як дискурсивна конструкція, що надає цим практикам зв'язності та впізнаваності у глобальному контексті. Саме крізь цю подвійну призму – естетичної практики і критичного наративу і слід розглядати феномен румунської нової хвилі, детальний аналіз якої є предметом наступних підрозділів.

1.2. Соціально-історичні передумови виникнення румунської нової хвилі

Виникнення румунської нової хвилі є невіддільним від специфічної траєкторії румунської історії ХХ століття – зокрема від тривалого досвіду комуністичної диктатури, насильницького розриву з нею у 1989 році та складного і суперечливого процесу посткомуністичної трансформації. Саме ці соціально-історичні обставини сформували той культурний ґрунт, на якому за кілька десятиліть проросло нове покоління кінематографістів, об'єднаних спільним досвідом, спільною пам'яттю та спільним бажанням говорити про реальність, яку офіційна культура десятиліттями замовчувала.

Румунський кінематограф за часів режиму Н. Чаушеску (1965–1989) перебував під жорстким ідеологічним контролем. Кіно функціонувало як інструмент державної пропаганди, а будь-яка спроба відхилитися від офіційного курсу каралася забороною фільму або творчою маргіналізацією автора. Саме в умовах цього тиску і склалась кодова мова алегорії та метафори – єдиний доступний кінематографістам засіб говорити про заборонене. Режисери, які наважувалися на критичне зображення дійсності, потрапляли під пильний нагляд цензури, зазнавали виснажливих переговорів із комісіями і нерідко змушені були роками чекати на дозвіл зняти наступний фільм. Особливо показовою є доля Л. Пінтіліє, чий фільм "Реконструкція" став першим справді дисидентським

румунським кінотвором. Як зазначає Д. Наста у монографії "Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle" (2013), "Послідовно відмовляючись йти на поступки комуністичному режиму, він ще 1972 році вступив у період творчого вигнання. Йому було надано привілейований, хоча й парадоксальний статус: він міг вільно подорожувати Європою та США і повертатися до Румунії, коли забажає, за умови, що не зніматиме жодних фільмів і не ставитиме жодних вистав у рідній країні. З великими труднощами та затримками йому вдалося зняти фільм у 1981 році, проте офіційної прем'єри для нього не було." [20, с. 85]. Лише після революції грудня 1989 року він повернувся до роботи – спочатку як продюсер, а потім як режисер.

Переломним моментом стала румунська революція грудня 1989 року – найбільш кровопролитне з антикомуністичних повстань у Східній Європі того часу. Революція розгорталася безпосередньо перед телевізійними камерами – і саме це визначило її унікальний характер: подія і її екранне зображення існували нероздільно, а медійний образ революції став не менш важливим, ніж сама революція. Фільм Х. Фарокі та А. Ужіци "Відеограми революції" (1992), цілком змонтований із телевізійних трансляцій та аматорських зйомок, документує цю унікальну особливість: революція відбувалась і одночасно фіксувалась – і ця нерозривна єдність події та її образу визначила подальше ставлення румунського авторського кіно до питань репрезентації, правди та медійної маніпуляції. Не випадково теми сфабрикованої реальності, документальності та меж між вигадкою і фактом стануть наскрізними для румунської нової хвилі – особливо у творчості К. Порумбою.

Перехідний період 1990-х років у Румунії виявився надзвичайно болісним. Падіння комунізму не принесло швидкого добробуту: навпаки, суспільство зіткнулося з масовим безробіттям, розвалом системи охорони здоров'я, корупцією та глибокою моральною дезорієнтацією. Саме "відреченість держави" у перші посткомуністичні роки загострила кризу самоідентифікації румунського суспільства: митці, що чекали від свободи оновлення, натомість опинилися в умовах комерціалізації та ринкової невизначеності. Румунський кінематограф

1990-х переживав глибоку кризу: виробництво фільмів різко скоротилося, а ті картини, що виходили, здебільшого або наслідували голлівудські жанрові моделі, або залишалися в колії застарілого реалістично-описового стилю. Саме на тлі цього вакууму і почало формуватися нове покоління, яке шукало інших відповідей.

Щоб зрозуміти, від чого саме відштовхувалося нове покоління, варто коротко окреслити стан румунського кінематографа напередодні появи нової хвилі. Комерційне кіно, що домінувало у Румунії у перехідні 1990-ті, асоціювалося передусім із постаттю С. Ніколаєску – найпопулярнішого і найплодовитішого румунського режисера свого часу. Упродовж кар'єри, що охопила понад 55 років, Ніколаєску зняв близько 60 фільмів – переважно масштабні історичні епопеї та жанрові детективи. Особливого успіху здобула серія поліцейських фільмів із комісаром Міклованом у головній ролі, яку грав сам режисер: починаючи з "Чистими руками" (1972), ця серія сформувала цілий феномен румунського поліцейського кіно – з неодмінним благородним героєм-комісаром, чіткими моральними схемами і глядацькою увагою до динамічної дії. Після 1989 року С. Ніколаєску продовжував знімати в тому самому дусі – і саме він став для молодих режисерів нової хвилі уособленням того кіно, яке вони принципово заперечували: комерційного, жанрово передбачуваного, позбавленого критичного погляду на реальність. Паралельно існувало явище "мізерабілізму" – фільми 1990-х, що спекулювали на образах посткомуністичних злиднів і деградації заради ефекту шоку, без жодної художньої рефлексії – і саме з цим кінематографом нова хвиля полемізувала найгостріше.

У цьому контексті варто поставити питання, яке, до речі, ставив і сам К. Пую: чому в Румунії, на відміну від Польщі, Чехословаччини чи Угорщини, так і не склалась повноцінна національна кіношкола? Польська школа, чехословацька нова хвиля, угорський кінематограф М. Янчо, З. Фарбі, М. Месарош – всі вони сформували впізнавані традиції, навколо яких гуртувалися покоління режисерів. Румунія, попри окремі яскраві постаті, цієї спадкоємності не мала.

Відповідь криється у поєднанні кількох чинників. По-перше, румунський комунізм був особливо жорстким і централізованим. Якщо в сусідніх державах – Польщі, ЧССР, Угорщині, Югославії та навіть в СРСР – комуністична ідеологія і режим не завадили створенню видатних фільмів та навіть цілих течій, то режим Чаушеску не допускав навіть тієї відносної культурної автономії, яку мали інші країни соцтабору в 1960-х роках. Тоталітарна кіносистема країни була орієнтована на виробництво стерильного жанрового кіно – масштабних історичних епопей та пригодницьких детективів, які виконували суто пропагандистську чи розважальну функцію і повністю випалювали простір для авторського експерименту. По-друге, революція 1989 року, була травматичною і хаотичною, а перехідний період – надзвичайно болісним, що унеможливило будь-яку спадкоємність культурних інституцій. По-третє, і це найважливіше, як уже зазначалось вище, сам К. Пую стверджував, що хороші румунські фільми – це "лише випадковості", а не результат системної традиції. Але саме в цьому і парадоксальна сила нового покоління: відсутність канону, якому треба відповідати або заперечувати, означала абсолютну свободу починати з нуля. Саме тому кіномова румунської нової хвилі вийшла настільки самотньою.

Цікавим є соціологічний портрет покоління, що сформувало румунську нову хвилю. К. Стоянова у збірнику "The New Romanian Cinema" (2019) описує режисерів руху як "покоління указу" – людей, народжених між 1967 і серединою 1980-х років в умовах сумнозвісного указу Н. Чаушеску 1966 року про заборону абортів [20, с. 5]. Цей демографічний чинник виявився парадоксально визначальним: покоління, що стало "побічним ефектом" репресивної демографічної політики, у підлітковому чи молодому віці пережило революцію і виявилось носієм неповторного досвіду – досвіду межового, травматичного і водночас визвольного. Більшість майбутніх режисерів нової хвилі походять із міського середнього класу, здобули вищу освіту і ввійшли в доросле життя саме в момент, коли Румунія відкрилася світу. Цей біографічний збіг між особистим дорослішанням і суспільним переломом визначив особливу гостроту їхнього погляду на реальність. Інституційним підґрунтям для виникнення нового

кінематографа став Національний університет театального та кінематографічного мистецтва імені І. Л. Караджале (UNATC) у Бухаресті, де навчалися майже всі ключові постаті руху. Характерно, що більшість із них прийшли до кінематографа після спроб знайти себе в інших сферах: К. Порумбою навчався менеджменту, К. Мунджіу вивчав літературу і працював учителем та журналістом, К. Пую спочатку захоплювався живописом. Ця "нелінійність" творчих біографій визначила особливий погляд на кіно – не як на ремесло, а як на засіб осмислення світу. Значну роль у становленні нового покоління відіграв і Л. Пінтіліе, який після повернення з еміграції у 1990-х роках активно підтримував молодих авторів як продюсер і як взірць творчої незалежності.

Не менш важливою передумовою виникнення румунської нової хвилі стали структурні зміни в системі фінансування кінематографа. Декретом № 80 від 8 лютого 1990 року було ліквідовано централізовану радянську модель фінансування кіно і засновано Національний центр кінематографії (CNC) – головний інструмент конкурсної підтримки незалежних авторських проєктів, створений за зразком свого французького аналога. Реформа румунської кіноіндустрії була свідомо побудована за моделлю французького "культурного винятку" – принципу, що передбачає особливий захист культурних продуктів від суто ринкової логіки, – завдяки традиційно тісним культурним і мовним зв'язкам між двома країнами. Додаткову роль відіграв французький копродукційний фонд Fonds ESO, створений у 1990 році для підтримки кінематографії Центральної та Східної Європи. Показово, що успіх руху забезпечувався не лише державними коштами, а й підприємницькою ініціативою самих режисерів: К. Мунджіу заснував Mobra Films, К. Пую – Mandragora, К. Порумбою – Km 42 Film [20, с. 8]. Ця комбінація інституційної підтримки і творчої незалежності дозволила першому поколінню режисерів нової хвилі знімати фільми поза межами комерційного тиску та жанрових очікувань. Проте початковий формат CNC мав суттєві недоліки: на початку 2000-х років розподіл державних грантів фактично контролювала стара гвардія режисерів, а члени журі нерідко голосували за

фінансування власних проєктів. У 2003 році К. Пую та К. Мунджіу вирішили винести це на публіку – і спровокували гучний скандал, вступивши у відкриту полеміку з одним із найвпливовіших представників старого покоління, С. Ніколаєску. Суспільний резонанс змусив уряд піти на реформу: у 2005 році було прийнято новий закон про кінематографію, стару комісію розпущено, а правила пітчінгів змінено за зразком французької системи – на першому етапі сценарій подавався анонімно, а на другому додаткові бали нараховувалися за призи на міжнародних фестивалях. Це означало, що щойно фільми нової хвилі здобули визнання у Каннах і Берліні, система була зобов'язана фінансувати їхні нові проєкти – незалежно від уподобань "старої гвардії" [2].

Таким чином, виникнення румунської нової хвилі є результатом унікального збігу кількох чинників: тривалого ідеологічного придушення кінематографа, що накопичило потужний потенціал критичного висловлювання; специфічного революційного досвіду 1989 року з його питаннями про правду і репрезентацію; соціальної болісності перехідного десятиліття, що дала режисерам невичерпний тематичний матеріал; та інституційних змін, що відкрили для нового покоління простір творчої свободи. Усі ці чинники разом пояснюють, чому саме Румунія на початку 2000-х років стала одним із найяскравіших центрів світового авторського кіно – і чому її кінематограф виявився здатним говорити про локальне у спосіб, що резонував в усьому світі.

1.3. Естетичні засади та стилістичні особливості *Noul Val Românesc*

Говорячи про естетику румунської нової хвилі, важливо одразу застерегтися від спрощення: ця естетика не є набором технічних прийомів, якими можна скористатися за бажанням. Вона є наслідком певного світогляду – переконання, що кіно повинно бути чесним перед реальністю, а не обслуговувати глядацькі очікування. Саме тому пошук кіномови для режисерів "хвилі" був не формальним експериментом, а питанням художньої совісті. Вони відкидали готові рішення – і голлівудський наратив з його чіткою структурою та

емоційними підказками, і алегоричну мову старого румунського кіно з її езопівськими кодами – і шукали щось третє: мову, яка б дозволила говорити про реальність прямо, без посередників.

Центром цього пошуку стало *питання часу*. Традиційне кіно маніпулює часом: монтаж стискає його, еліпси вирізають нецікаве, музика прискорює або сповільнює емоційний темп. Режисери румунської нової хвилі зробили ставку на протилежне: вони дозволяють часу текти так, як він тече насправді. Довгі плани без склейок, сцени, що розгортаються в реальному часі, паузи та мовчання, які нічого не означають, окрім самих себе, – все це було принципово новою пропозицією глядачеві. У "Смерті пана Лазареску" К. Пую майже три години супроводжує немічного старого крізь нічні лікарні – і цей час не стискається, не драматизується. Глядач змушений витримувати ту саму виснажливу тривалість, що і сам Лазареску. Саме тоді стає зрозуміло: справа не у хронометражі, а у принципі присутності. Камера тут не розповідає – вона свідчить.

Тісно пов'язаний із часом *принцип простору*. Режисери знімають там, де живуть їхні персонажі: у тісних бухарестських квартирах, у переповнених лікарнях, у провінційних барах, у фургонах на розбитих дорогах. Це не просто "натурні зйомки" замість павільйону – це принципова відмова від будь-якої умовності простору. Реальне місце диктує свої закони: обмежений простір для камери, непередбачуване освітлення, фонові шуми, яких не відфільтрувати. Саме ця неможливість контролювати все – і є художньою перевагою. У "12:08 на схід від Бухареста" К. Порумбою знімає маленьке провінційне місто так, що воно стає цілим всесвітом з власною логікою, власними ієрархіями і власними способами уникати правди. У "4 місяці, 3 тижні і 2 дні" К. Мунджіу замкнений простір готельного номера перетворюється на місце неможливого вибору – і кожна деталь цього простору працює як смисловий елемент.

Одним із найважливіших інструментів цієї кіномови є *відмова від музичного супроводу*. У традиційному кіно музика виконує роль емоційного перекладача: вона підказує глядачеві, коли відчувати ті чи інші емоції. Режисери румунської нової хвилі позбавляють глядача цього провідника. Натомість –

тиша, або природний звук: шум вентиляції в лікарні, гудіння холодильника, далекий гомін вулиці. У "Поліцейський, прикметник" К. Порумбою є довга сцена, де герой їсть суп, і чується лише звук ложки об тарілку. Нічого більше. І саме в цій тиші починає формуватися напруга – не нав'язана музикою, а виращена самим глядачем зі своїх власних очікувань і тривоги. Це і є та кіномова, яку шукали режисери: мова, що довіряє глядачеві і вимагає від нього активної участі.

Принципово важливою є і проблематика, до якої звертаються автори руху. Румунська нова хвиля не є кіно про великі події. Вона зосереджена на малому: на одній ночі, одній розмові, одному рішенні. Але саме через це мале вона говорить про фундаментальне. "Смерть пана Лазареску" – це не тільки про медицину; це про те, як суспільство ставиться до немічних і непотрібних. "4 місяці, 3 тижні і 2 дні" – не тільки про аборти за Чаушеску; це про межі жіночої солідарності і складний моральний вибір. "12:08 на схід від Бухареста" – не тільки про революцію 1989 року; це про те, як люди конструюють пам'ять і механізм самовиправдання. Митці знайшли спосіб говорити про універсальне через гранично конкретне – і саме ця здатність зробила їхні фільми зрозумілими в усьому світі, попри всю специфічність румунського контексту.

Особливу роль у формуванні кіномови румунської нової хвилі відіграє те, що можна назвати *нарративним інтервалом* – свідомо створеною прогалиною між подією і її осмисленням. Д. Поп розкриває цей механізм на прикладі фінальної сцени "4 місяці, 3 тижні і 2 дні": після всього пережитого Отілія просто каже подрузі, що вони ніколи не говоритимуть про те, що сталося – і фільм закінчується. Саме ця відмова від слів стає найпотужнішим моментом фільму: невимовне не зникає, а переноситься у свідомість глядача, перетворюючись на головну тему вже після того, як погасне екран [23, с. 85]. Режисери навчилися будувати смисл не з того, що показано, а з того, що залишилося між кадрами – і саме ця здатність створювати значення через відсутність є, мабуть, найрадикальнішим їхнім художнім здобутком. Нарешті, варто говорити про акторську мову як окремий художній здобуток. Режисери руху принципово

уникають театральної умовності у грі – і натомість шукають ту природну, злегка хаотичну достовірність, яка властива живому спілкуванню. Герої фільмів говорять так, як говорять реальні люди: з повторами, паузами, незакінченими думками, суржиком і побутовим сленгом. Особливо це помітно у фільмах Порумбою, де діалог сам по собі стає предметом дослідження: у "Поліцейський, прикметник" велика частина фільму – це просто розмови, де мова використовується як інструмент влади і уникнення відповідальності. У "12:08 на схід від Бухареста" телевізійне ток-шоу, навколо якого будується весь фільм, є водночас пародією на медіа і дослідженням того, як люди говорять одне повз одного, не бажаючи чути правду. Таким чином, кіномова румунської нової хвилі є не просто набором прийомів, а цілісним художнім висловлюванням про те, як влаштовані люди, суспільство і сама реальність.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІ СТРАТЕГІЇ ПРОВІДНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ РУМУНСЬКОЇ НОВОЇ ХВИЛІ

2.1. Крісті Пую: поетика повсякденного і присутність смерті

Серед режисерів румунської нової хвилі К. Пую посідає особливе місце – як режисер, з якого прийнято відлічувати початок руху, і як митець із найбільш артикульованою авторською філософією в його межах. Втім сам К. Пую категорично відкидає будь-яку причетність до "школи" або "хвилі". Ця принципова позиція, однак, не скасовує факту: поява його першого фільму у румунській кінематографії означала появу принципово нової художньої мови, яку румунський критик А. Л. Шербан жартома визначив як точку відліку – "до і після Крісті Пую" [20].

Шлях Пую до кіно не був прямим. З дитинства він хотів бути художником – ходив до районної художньої школи, займався рисунком, живописом, скульптурою. Провал на вступних екзаменах до бухарестського ліцею образотворчих мистецтв став потрясінням, і роками він не брався за олівець. Кіно спочатку зовсім не входило в його плани: ще за часів Н. Чаушеску він дивився на касетах фільми Д. Джармуша і П. Гринуея, але саме відкриття Д. Кассаветіса у 1994 році стало переламним. За 24 години він переглянув "Жінку під впливом" тричі. До цього моменту йому подобалися С. Кубрик і А. Куросава з їхньою контрольованою, живописно вивіреною композицією. Після Кассаветіса він зрозумів що є "його" кіно. У Вищій школі візуальних мистецтв у Женеві, де він навчався з 1992 по 1996 рік, ця інтуїція оформилась у свідому програму: знищити межу між документалістикою та ігровим кіно, поєднати позицію спостерігача з позицією винахідника.

Теоретичним фундаментом для цієї програми стало відоме розрізнення А. Базена між кінематографістами, які "вірять у зображення", і кінематографістами, які "вірять у реальність". К. Пую обирає другу. Поряд із Д. Кассаветісом, на

формування його мови вплинули документалісти – Ф. Уайзман і Р. Депардон, – а також Е. Ромер, Ф. Достоєвський, Ф. Кафка та театр абсурду Йонеско [7].

Із такого, здавалось би, різноманітного кола орієнтирів виростає цілком органічна художня філософія. В основі творчого методу К. Пую лежить принципова антиекспресіоністська позиція: кіно для нього є не засобом авторського самовираження чи емоційного впливу на глядача, а інструментом фіксації реальності – такої, якою вона є. Ця позиція безпосередньо виростає з базенівської традиції "віри в реальність": камера як антропологічний інструмент, що спостерігає, але не інтерпретує [11]. Свідчення – незфабриковане, позбавлене будь-яких апіорних висновків – є для автора не лише художньою стратегією, а й етичним обов'язком митця перед дійсністю. Саме ця установка визначає всі рівні його творчого методу: від вибору теми і локації до принципів роботи з актором і рішень у монтажній кімнаті.

Перший повнометражний фільм К. Пую "Товар і гроші" (*Marfa și banii*, 2001), написаний у співавторстві з Р. Радулеску, з'явився у рік, коли румунська кіноіндустрія переживала абсолютний колапс: у 2000 році в країні не було знято жодного фільму. Поява цього роуд-муві стала подією – і не лише тому, що воно потрапило до каннської секції "Двотижневик режисерів". Фільм запропонував принципово нову кінематографічну мову, яку небагато хто одразу зрозумів, але яка, як виявилось, відкривала нову еру. Кілька уважних критиків – А. Горзо, А. Л. Шербан, М. Кірілов – зафіксували її новизну у місцевому контексті. Касові збори були мізерними: близько чотирьох тисяч глядачів. Але фільм розійшовся піратськими касетами і став точкою відліку для цілого покоління.

Румунське кіно 1990-х було або відверто комерційним – з жанровими схемами і театральними діалогами, – або занурене в ідеологічну риторику пострадянського переходу. "Товар і гроші" ігнорує і те, і інше. Жоден із персонажів не рефлексує над минулим, не говорить про систему, не несе жодного символічного навантаження. Троє молодих людей везуть вантаж із точки А до точки Б – і це все, що відбувається. Але саме в цій відмові від "значущості" і полягає революційність фільму.

Автор вибудовує оповідь навколо двох принципів, що радикально розходяться з усталеними кінематографічними конвенціями. Перший – це час: тривалість фільму свідомо наближена до реального часу поїздки, і глядач відчуває цю тривалість фізично, а не як умовність. Другий – це простір: камера С. Ставілі ніколи не залишає салону автомобіля. Це принципова позиція щодо природи кінематографічного спостереження. Глядач не отримує "об'єктивного" погляду ззовні, не бачить машину крізь лобове скло з відстані. Він є четвертим пасажиром – з тими самими обмеженнями, тим самим кутом зору, тією самою неможливістю вийти за межі цього простору. Саме так народжувалася нова румунська кінематографічна мова.

Між дебютом і головним шедевром К. Пую з'являється коротка форма – "Блок кента та пачка кави" (2004), тринадцятихвилинний фільм, що за своєю художньою концентрацією не поступається повнометражним роботам Пую. Сюжет гранично простий: літній чоловік, водій за фахом, втрачає роботу за два роки до пенсії і зустрічається з сином у ресторані. Той обіцяє допомогти влаштуватися нічним охоронцем – але щоб отримати навіть цю скромну посаду, потрібен хабар. Блок кента і пачка кави. Саме в цій деталі і схований ключ до розуміння фільму: для румунського глядача пачка кави – це не просто підношення, це культурний код, що передається з покоління в покоління. Завчасне "дякую", що змащує інституційний механізм. Символ цілої системи неформальних відносин, в якій доступ до найелементарніших речей регулюється не правилами, а зв'язками. Режисер утримується від осуду або пояснень – він просто фіксує її як даність, як повітря, яким дихають його персонажі. Знята зустріч цих двох поколінь із характерною відстороненістю – без коментарів, без емоційних підказок, без музики. Камера просто спостерігає за двома людьми за столом у ресторані, і саме ця беземоційна точність перетворює побутову сцену на щось більше: портрет суспільства, яке навчилося функціонувати в умовах постійного компромісу між офіційними правилами і реальною практикою. Фільм здобув "Золотого ведмедя" Берлінського кінофестивалю у категорії короткого метра – і відчинив двері для фінансування "Смерті пана Лазареску".

"Лазареску", "Аврора" і "Сьєраневада" є частиною заявленого проекту "Шість оповідань із передмість Бухареста" – гексалогії, натхненої "Шістьма моральними оповідями" Е. Ромера. Кожен фільм є самостійним, але разом вони утворюють панораму одного міста і різних граней людського існування. К. Пую визначає "Лазареску" як оповідь про любов до ближнього – і саме крізь цю оптику любові у фільмі з'являється смерть: як те, що любов не змогла зупинити, як її відсутність або як привід для її запізненого усвідомлення.

"Смерть пана Лазареску" (2005) виросла з реальної події: у 1997 році 55-річного румуна всю ніч "відфутболювали" від однієї бухарестської лікарні до іншої, доки він не помер. До цього додався власний досвід режисера: він провів чимало часу в бухарестських лікарнях, вважаючи себе смертельно хворим, і відчув останні години свого майбутнього героя на собі. Фільм здобув приз "Особливий погляд" у Каннах 2005 року і змусив весь світ заговорити про румунське кіно як про явище. Літній самотній чоловік Данте Ремус Лазареску, що живе в занедбаній квартирі з трьома кішками, відчуває нездужання – і з цього моменту починається нескінченна мандрівка від лікарні до лікарні. Перші 50 хвилин фільму відбуваються у квартирі Лазареску – і ця тривалість є принциповою: глядач має відчути самотність існування людини ще до початку її нічної одиссеї. Вибір нічного часу теж не був випадковим: "Мабуть, людський організм стає вразливішим, коли зникає сонце. Більшість людей помирає вночі. Так було й у випадку з Лазареску. Його шанси на виживання зменшуються з настанням ночі" [9]. Оператор А. Бутіке отримав настанову: коли Лазареску непритомніє, камера має стояти нерухомо – це знак поваги до того, хто залишає наш світ [7].

Найпростіша інтерпретація "Лазареску" – соціальна критика системи охорони здоров'я. Але К. Пую від самого початку відкидав це зведення. Лікарі у фільмі не є злодіями: вони втомлені й перевантажені. Сам Лазареску не є ідеальною жертвою – він п'є і не піклується про здоров'я. К. Пую відмовляється від механізму "козла відпущення", який Р. Жирар описував як універсальну людську стратегію уникнення відповідальності. У задумі режисера цей фільм є

оповіддю про любов до ближнього – точніше, про її катастрофічну відсутність. Міоара, єдиний персонаж, що залишається поруч до кінця, є не ангелом-охоронцем, а просто людиною, яка виконує свою роботу – і саме ця буденна людяність на тлі загальної байдужості виявляється найближчим, що є у фільмі до любові. Якщо Лазареску-персонаж не зміг подолати байдужість людей навколо і помер як наслідок, то Лазареску-фільм подолав байдужість до румунського кіно у світі – і став точкою відліку для всього, що прийшло після. Показово, що медсестра Міоара знову з'являється в "Аврорі" – вже як дружина схожого на Лазареску чоловіка. Так між фільмами будується система прихованих зв'язків, де персонажі переходять з одного всесвіту в інший, несучи в собі ту саму сліпоту до чужого страждання.

"Аврора" (2010) знаменує принциповий зсув у творчій стратегії митця: від камери-свідка, що спостерігає за людиною ззовні, до камери, замкненої всередині свідомості персонажа без права виходу. Якщо у "Лазареску" поетика повсякденного функціонувала як середовище, крізь яке смерть повільно просочувалась у реальність героя як соціальний процес, то в "Аврорі" повсякденне є самою матерією насильства. Інженер Віорел готує їжу, їздить містом, лагодить квартиру – і між цими буденними діями скоює вбивства. Монтаж не виокремлює ці моменти і не надає їм драматичного значення: насильство вбудоване в ритм повсякденного настільки органічно, що майже не відрізняється від решти. Це і є найрадикальніше художнє твердження фільму: Пую відмовляється відокремлювати людину-вбивцю від людини-звичайної – Віорел є і тим, і іншим одночасно, і саме ця нероздільність тривожніша за будь-яку кримінальну драматургію. Рішення самому зіграти головну роль є концептуально невіддільним від цієї стратегії: якщо герой живе виключно у власному замкненому розумі, то керувати актором ззовні – поясненнями, режисерськими настановами – означало б зруйнувати саму суть образу. Камера В. Серговічі невідступно слідує за героєм фільму, не переходячи до жодного іншого персонажа – і це принципово відрізняє "Аврору" не лише від "Лазареску", а й від усього попереднього кіно хвилі. Насильство Віорела не є вимушеним і не

є продуктом системи – воно є наслідком нездатності людини вийти за межі власної фікції про те, яким має бути світ. Фільм отримав неоднозначну критичну реакцію: одні вбачали в "Аврорі" революцію в природі наративного кіно, інші – зумисну герметичність без художньої винагороди. Але спільним залишалося одне спостереження: "Аврора" вимагає від глядача готовності залишитися наодинці з незбагненим – без пояснень і без катарсису. Саме в цьому і полягає її місце в еволюції творчої стратегії режисера: якщо "Лазареску" пропонував дивитися на смерть як на соціальний факт, то "Аврора" пропонує дивитися на неї як на внутрішній стан – і відмовляється полегшити цей досвід будь-якою зрозумілою мотивацією.

"Сьєраневада" (2016), третій фільм у рамках проекту "Шість оповідань із передмість Бухареста", знаходить для теми присутності смерті в повсякденному принципово інший вимір: смерть тут не є подією, що розгортається на екрані, і не є внутрішнім станом персонажа – вона вже відбулась до початку фільму і присутня як невидима сила, що організовує весь простір і всі стосунки. Великий сімейний збір через 40 днів після смерті батька Емілія є, за задумом, поминальним обідом – але цей обід майже три години так і не може розпочатися. Священик запізнюється, виникають сварки, непередбачені гості, побутові дрібниці. Ця затримка, яку критики порівнювали з "Чекаючи на Годо" С. Беккета і "Скромною привабливістю буржуазії" Л. Бунюеля, є метафорою нездатності людей зустрітися одне з одним навіть перед лицем спільної втрати. Смерть батька є тим невидимим центром, навколо якого обертається все повсякденне – сварки через паркування, розмови про змови навколо 11 вересня, дискусії про комунізм на кухні – але жоден із персонажів не знаходить справжнього способу її пережити.

Формально "Сьєраневада" є найбільш радикальним кінематографічним експериментом К. Пую з присутністю камери. Оператор Б. Баласу будував зображення відповідно до авторської настанови: знімати акторів не як персонажів фільму, а як людей, які смертні. Камера розміщена переважно у вузькому коридорі квартири, де перетинаються декілька кімнат і зачинених дверей. Звідти вона спостерігає за тим, що потрапляє в поле зору – чийсь силуети,

чийсь ноги – як незручний гість, якому відкрито не всі двері. К. Пую назвав цю камеру "поглядом покійника", чия душа ще витає над зібранням, – і саме ця позиція між присутністю і відсутністю, між живим і мертвим, є ключем до розуміння фільму. Персонажі іноді знімаються проти світла, як примарні силуети – і ця ефемерність їхньої присутності є точним формальним висловлюванням теми: ми всі є тимчасовими, і саме це знання, витіснене у повсякденні, проривається на поверхню у момент поминок.

Фільм здобув "Золото Гюго" за найкращий фільм і "Срібного Гюго" за найкращу режисуру на 52-му Чиказькому міжнародному кінофестивалі – журі відзначило майстерну роботу з великим акторським ансамблем і особливу позицію камери як інтимного спостерігача. Саме це поєднання – масштаб колективного портрету і інтимність спостереження – і є, мабуть, найточнішим визначенням того, що К. Пую досягнув у "Сьєраневаді".

Розглядаючи творчість режисера в цілому, можна виокремити кілька наскрізних стратегій, що пронизують усі його фільми. Перша – це час як драматичний обмежувальний фактор: дія його фільмів відбувається переважно вночі або в перехідний час між ніччю і днем, і ця темрява є не просто атмосферним вибором, а художньою необхідністю. Друга – принципова відмова від пояснень: Пую ніколи не дає глядачеві ключа до розгадки, не виносить моральних вироків і не вказує, кого вважати винним. Третя – камера як антропологічний інструмент: вона спостерігає, але не коментує, фіксує, але не оцінює. Четверта – наскрізна система персонажів між фільмами, що перетворює окремі твори на частини ширшої панорами одного міста і одного часу. Разом ці стратегії формують те, що можна назвати "кінематографом свідчення" – мистецтво, що прагне не до краси і не до ефекту, а до правди про те, як люди

2.2 Крістіан Мунджіу: моральна дилема як драматургічний центр

Одне з найгучніших імен румунської "нової хвилі" – режисер К. Мунджіу, автор фільмів "4 місяці, 3 тижні та 2 дні", "Випускний" та "Фьорд".

Його творчий шлях розпочався на початку 2000-х з двох фільмів: короткометражного "Zapping" (2000) та повнометражного "Occident" ("Захід") (2004). Якщо перша стрічка отримала успіх лише на локальних та камерних кінофестивалях, друга була представлена на Каннському кінофестивалі, у програмі "Двотижневник режисерів".

"Захід" – це трагікомедія, присвячена зростаючій тенденції серед східноєвропейської молоді до міграції на Захід. Коли добродушного Лучі (А. Пападопол) та його прекрасну кохану Соріну (А. Андроне) виселяють з квартири, Соріна вирішує, що їм слід відвідати могилу її батька й попросити "знаку". За кілька секунд Лучі в голову влучає пляшка, і його до лікарні доставляє француз. Незважаючи на свою любов до Лучі, Соріна вважає, що безпечне життя важливіше за романтику, і переїжджає до доброго самаритянина. Тим часом покинута наречена (Т. Попа) та її мати (К.Блус) звертаються за допомогою до приватного агентства, щоб знайти для неї гідного чоловіка, але багатий італієць, якого вони обирають, має чимало небажаних рис.

Фільм, що був знятий за кілька років до перших фестивальних хітів "нової хвилі" вже мав велику кількість її ознак: хоча сюжет, якість і стиль цих фільмів значною мірою відрізняються, у кожному з них завжди є принаймні один персонаж, який планує почати нове життя в якійсь країні Західної Європи ("Франческа", "Завтра вранці"); один, який вже там перебуває ("Якщо я хочу свистіти, я свищу"); або один, що приїжджає із Західної Європи ("Рина").

Незважаючи на радикальні зміни, яких глобалізація, політичні зрушення та ринкова економіка насправді принесли постсоціалістичним країнам, негативні сторони такого побудови сюжету на протиставленні Сходу та "Заходу" є цілком очевидними. З одного боку, це наводить на думку, що західна аудиторія, на яку орієнтована більшість цих фільмів, не здатна зрозуміти нічого, що її виключає. З іншого боку, це демонструє нездатність Сходу сформувати власну незалежну культуру. Тому створення фільму, придатного для західної аудиторії, шляхом введення "Заходу" як персонажа чи конфлікту є жорстоко покірним, хоча незрозуміло, чи це тому, що включення "західного" елемента є єдиною гарантією

для деяких із цих фільмів забезпечити їхній прокат на Заході, чи тому, що вестернізація є самонакладеним імперативом, якому бракує підґрунтя реального попиту. "Якщо економічну скруту, корупцію, міграцію тощо відкидають як унікальні східні ознаки, то ідея, що "Захід" також може страждати від цих проблем, перетворюється на абсурдну неможливість. Коли ж зміниться ця ментальність? У Берліні люди досі запитують, чи ти зі Сходу чи із Заходу, навіть якщо ти народився після падіння Берлінської стіни. Насправді ж більшість стін є ментальними" [21].

Другий повнометражний фільм, "4 місяці, 3 тижні та 2 дні", став фестивалним "хітом" у рік випуску та понині залишається найвідомішим та найбільш нагородженим фільмом румунської нової хвилі.

Дія фільму розгортається в комуністичній Румунії в останні роки правління Н. Чаушеску. Фільм розповідає історію двох студенток, сусідок по кімнаті в університетському гуртожитку, які намагаються влаштувати нелегальний аборт. Натхненний реальним випадком того часу та загальним соціально-історичним контекстом, фільм зображує вірність двох подруг та труднощі, з якими вони стикаються. Академік Ю. Пільднер охарактеризувала сюжет як "історію дружби, що проходить моральне випробування" [22, с. 105].

Кінематографічна мова картини демонструє радикальну ревізію реалістичного методу в межах румунської нової хвилі. Режисер відмовляється від класичних засобів драматизації на користь безкомпромісного аскетизму, перетворюючи приватну травму на масштабне дослідження людського існування в умовах тоталітарного тиску доби Н. Чаушеску.

Основним інструментом деконструкції простору постає специфічна робота з екранним часом. Використання тривалих план-епізодів без внутрішнього монтажу змушує глядача проживати дію в режимі реального часу, ліквідуючи безпечну дистанцію з екраном. Ефект посилюється повною відсутністю позасюжетної музики; звукова партитура обмежена дискомфорними побутовими шумами, що візуалізують атмосферу параної та ізоляції. Просторова семантика підпорядкована мотиву клаустрофобічної пастки. Асфіксічна колірна

палітра з домінуванням сіро-зелених та землистих відтінків фіксує тотальний занепад. Тісні інтер'єри гуртожитків та готелів функціонують як мікромоделі репресивної держави, де кадрування навмисно затискає персонажів у вузьких коридорах і дверних проємах. У моменти найвищої психологічної напруги застосовується статична камера. Прикладом є сцена обіду в родині нареченого Отілії: тривала фіксація кадру на обличчі героїні на тлі розмов підкреслює її глибоку внутрішню катастрофу та абсолютну байдужість соціуму.

Тематично режисер аналізує тілесність як територію політичного контролю: криміналізація абортів перетворює жіноче тіло на власність держави, а математично точна назва фільму працює як безжальний емпіричний таймер. Проте К. Мунджіу виходить за межі критики режиму, досліджуючи етичний вимір конформізму. Через оптику Отілії, яка бере на себе тягар чужої відповідальності й проходить через приниження, автор фіксує кризу гуманізму. Тривалість кадру тут стає не просто прийомом, а тривалим актом свідчення проти інституціоналізованого насильства системи над особистістю.

Після виходу у світовий прокат фільм почав частково розглядатися крізь призму дискусії про аборти: Е. Вілсон у журналі "Film Quarterly" зазначила, що відгуки користувачів IMDb підкреслювали цей аспект і порівнювали фільм із "Джуно". Також Е. Вілсон зауважила, що у фільмі "4 місяці, 3 тижні та 2 дні" показано абортований плід, що можна порівняти з використанням таких зображень американським рухом проти абортів, але стверджувала, що фільм був ближчим до ідеології "за вибір", оскільки зосереджувався на шкоді, яку закон завдає жінкам [31]. Проте режисер свідчив, що кадр із плодом не був пов'язаний з рухом проти абортів, оскільки румуни зазвичай не використовували такі зображення, а дискусія про аборти там вже не була актуальною [24, с. 37].

У 2012 році виходить картина "За пагорбами", де Мунджіу знову звертається до реальних і резонансних подій, але цього разу переносить дослідження людської поведінки в закритий простір православного монастиря. Сюжетна лінія будується на зіткненні двох різних життєвих траєкторій колишніх вихованок сиротинця – Аліни та Войкіци. Якщо остання прагне знайти

внутрішню безпеку й психологічний захист через абсолютне підпорядкування суворим релігійним догматам, то Аліна, яка повернулася з Німеччини, намагається вирвати подругу з цього ізольованого середовища. Режисер досліджує кризу адаптації колишніх сиріт, які після виходу з інтернатів опиняються поза межами соціуму. Для Войкіци закрита монастирська громада стає єдиним доступним інструментом соціалізації та захисту, тоді як спроба Аліни повернути її до світського життя руйнується через тотальну байдужість та інституційну негнучкість. Візуальне та звукове рішення стрічки повністю підпорядковане суворому аскетичному канону румунського реалізму. Мунджіу принципово відмовляється від позасюжетного музичного супроводу, залишаючи глядача сам на сам із природними, побутовими шумами, що посилює відчуття замкненості простору. Фільм був знятий і змонтований у хронологічному порядку [23]. Пластична концепція стрічки вибудовується на перетині двох протилежних кінематографічних стратегій: сакрального площинного мінімалізму та глибинної реалістичної мізансцени. З одного боку, візуальне рішення монастирського простору тяжіє до двовимірної абстракції церковної ікони, де персонажі позбавлені звичної просторової перспективи, а їхня дія фіксується на фронтальних поверхнях кадру, що підкреслює догматичну статику середовища. З іншого боку, режисер деконструє цю площинність у секулярних локаціях. Зокрема, у сценах у лікарні та поліцейського авто операторська робота О. Муту розгортає складну багатопланову глибину кадру, де на трьох різних просторових рівнях паралельно відбуваються мікросюжети, що повертає стрічку в річище радикального матеріалістичного реалізму.

Замість демонізації церковних інститутів чи пошуку поодиноких винуватців, автор конструє жорстку й об'єктивну причинно-наслідкову систему, де загибель Аліни стає результатом колективного збою. Загальна картина виявляє тотальний колапс і нестабільність усіх наявних інфраструктурних елементів провінційної Румунії: від примітивного монастирського прихистку та сиротинця до байдужої медицини та безпорадної приватної благодійності. Ці інституції, покликані допомагати нужденним,

виявляються системно неспроможними забезпечити соціальну інклюзію. У такому середовищі шанси на порятунок чи інтеграцію для вразливих індивідів практично дорівнюють нулю, перетворюючи функціонування соціуму на безжальний механізм знищення особистості.

Важливим контекстуальним містком до аналізу творчості режисера є кіноальманах "Казки Золотого віку" (2009). Ця стрічка пропонує специфічну оптику рефлексії над пізньосоціалістичною румунською дійсністю, де поруч із гострою сатирою на останні роки правління Н. Чаушеску несподівано проступає навіть певна ностальгія. Найважливіше те, що в центрі уваги альманаху опиняється не стільки репресивна абсурдність тоталітарного режиму, скільки стратегії кмітливих людей, спрямованих на обхід системи. Фокус режисера затримується не на герої-дисиденті, а на пересічній людині. Такий суб'єкт міг би легко погодитися на шлях цілковитого конформізму, проте існуючий стан речей та дефіцит змушують його шукати лазівки в правилах задля елементарного виживання й покращення свого побуту. Цей пошук відбувається не через ідеологічне прагнення до свободи чи демократії, а як прагматичний засіб адаптації до запропонованих умов.

Логічним і безпосереднім продовженням цієї концептуальної лінії стає робота Мунджіу – "Випускний" (2016). Ця нагороджена в Каннах драма висвітлює високі ставки та етичні складнощі життя вже в сучасній Румунії. Для звичайної людини, що не мислить глобальними високими категоріями, новітня бюрократія, неолібералізм та вимоги "нової етики" постають як більш демократичні, але не менш репресивні форми обмеження, які тиснуть на особу так само, як колись тоталітарні приписи. Якщо мешканці Західної Європи в межах такої системи схильні законослухняно виконувати встановлені норми та правила, то в Румунії суб'єкти автоматично запускають історично звичні (і не тільки для них) механізми "обходу".

Коли донька добропорядного лікаря Ромео (А. Тітієні) наближається до випуску зі школи, він розраховує, що вона отримає престижну стипендію, яка дозволить їй вступити до університету в Англії. Але коли травма, отримана під

час сексуального нападу, ставить під загрозу її результати на важливому іспиті, найкращі плани Ромео щодо доньки загрожують зруйнуватися, що змушує його шукати підтримки у світі, де панують взаємні послуги та хабарі. Просякнутий тихою тривоною, фільм "Випускний" гуманно і глибоко неоднозначно розглядає, наскільки руйнівним є поширення корупції для моральних переконань.

Автор послідовно поміщає героїв у ситуації морального вибору, де немає правильної відповіді – лише компроміс і його наслідки. «Випускний» у цьому сенсі промовистий уже на рівні назви: в Румунії скласти бакалаврат означає не просто закінчити школу, а пройти випробування зрілістю [23, с. 102-103]. Мунджіу перетворює цей іспит на метафору – його герої щодня складають подібні тести, і система щоразу пропонує їм один і той самий вибір: залишитися чесним або вижити.

Твори К. Мунджіу, як і твори його колег-кінематографістів того ж покоління, ілюструють концепцію, запропоновану І. Л. Караджале в ХІХ столітті. Цей видатний сатирик визначив типову поведінку своїх співвітчизників як "ланцюг слабких ланок" (*lanțul slăbiciunilor*). Він характеризував суспільство, у якому різноманітні взаємодії між людьми визначаються дрібними послугами та винагородами. У фільмах режисера причинно-наслідкові зв'язки в сюжетах завжди створюються такими ланцюгами рішень, найчастіше – неправильними реакціями. У культурі, де взаємодії будуються на дрібних неетичних жестах, одна дія неминуче тягне за собою іншу. Прості неетичні рішення породжують дедалі серйозніші аморальні наслідки.

Отже, творча стратегія Крістіана Мунджіу ґрунтується на поєднанні мінімалістичної кіномови, документальної достовірності та глибокого дослідження морального вибору людини. Використовуючи повсякденні ситуації як основу для розкриття складних етичних конфліктів, режисер уникає однозначних оцінок і надає перевагу багатозначності та відкритості інтерпретацій. Його фільми демонструють, що соціальні проблеми цікавлять автора насамперед як середовище, у якому виявляються особисті компроміси, відповідальність і людська вразливість.

2.3. Корнеліу Порумбою: між іронією та документом – кіно як простір колективної пам'яті

Творчість К. Порумбою посідає не менш важливе місце в координатах румунської нової хвилі. Творчий метод режисера виростає з дослідження того, як мова, офіційна бюрократія та медіа формують і водночас викривляють колективну пам'ять. Режисер розглядає новітню історію не як сталий набір фактів, а як хитку й ненадійну конструкцію, де кожна спроба реконструювати минуле неминуче впирається в мовний чи побутовий абсурд.

Ця оптика почала формуватися на початку 2000-х років у його перших короткометражних роботах. Найдоступнішою серед них стала "Мрія Лівіу" (2004). Фільм розповідає про молодого чоловіка на ім'я Лівіу (Д. Букур) який щоранку прокидається з відчуттям задухи, але не може пригадати, який саме сон викликає у нього такі відчуття. Лівіу живе з братом і батьками у маленькій квартирі в Бухаресті й живе одним днем. Він влаштовує імпровізовані барбекю на дахах бухарестських житлових будинків, заробляє трохи грошей у розгалуженій румунській тіньовій економіці та веде несерйозні стосунки з дівчиною на ім'я Маріана (Л. Кокора). Усі герої фільму, здається, впевнені в напрямку руху своїх амбіцій: життя за кордоном, родина та діти, великі гроші. Тільки Лівіу бентежить власна неспроможність окреслити свої мрії.

Режисер аналітично документує блукаюче, часто хаотичне життя покоління, яке виросло під час перехідного періоду в Румунії, у спосіб, який до того часу рідко зустрічався в румунському кіно. З економікою та мораллю, що все ще перебували в кризі, багато молодих людей у віці близько двадцяти років застрягли між анахронічним способом життя та менталітетом своїх батьків і майбутнім, що обіцяло мало місця для мрій.

У фінальній сцені ми бачимо уривок з візії, яку головний герой постійно бачить уві сні. Лівіу перебуває в темряві, і дитина з моторошним голосом та свічкою каже йому, що риба не може потонути – ця дитина, можливо, уособлює його брата, якого було незаконно абортовано. (Фільм починається з чорно-білих

кадрів відео, що документує рішення Чаушеску криміналізувати аборти. Пізніше ми дізнаємося, що у Лівіу мав бути ще один брат чи сестра, але його мати вирішила інакше). Потім він проходить крізь двері і виходить на дах житлового будинку, оточеного величезною водоймою. Поруч інша будівля наполовину занурена у воду, наче корабель, що зазнав аварії.

Протягом останнього століття інтерпретація снів була улюбленою темою досліджень для психоаналітиків. Тож, мабуть, не дивно, що сон Лівіу має схожість із сном, який швейцарський психіатр К. Юнг описав і проаналізував у своїй праці 1944 року "Психологія та алхімія" [16].

У фільмі К. Порумбою сон є лише частиною складного, загадкового й часто абсурдного життя однієї людини і аж ніяк не несе в собі того енциклопедичного символізму, який би допоміг їй чітко розібратися у власному заплутаному житті.

Дебютний повнометражний фільм митця "12:08 на схід від Бухареста" 2006 року є сатирою на посткомуністичну Румунію, що будується на переосмисленні та деконструкції усталених уявлень про революцію 1989 року. Події розгортаються через шістнадцять років після падіння режиму Н. Чаушеску в невеликому провінційному містечку. Напередодні річниці революції ведучий місцевого телешоу запрошує до студії двох мешканців міста – пенсіонера та вчителя-алкоголіка – для обговорення питання, яке залишається суперечливим: чи відбулася в їхньому місті справжня революція до втечі диктатора з Бухареста.

Центральне питання фільму функціонує не як історична проблема, а як симптом глибокої неспроможності суспільства осмислити власне минуле. Режисер демонструє, що революція залишається не подією, а дискурсом: її зміст визначається не тим, що сталося, а тим, хто і з якою метою про це говорить. Фільм фіксує механізм колективного конструювання історичної пам'яті, в якому суб'єктивні версії минулого не стільки суперечать одна одній, скільки взаємно легітимізують уникнення відповідальності. Цій меті підпорядкована й композиція: фільм вибудований як дворівнева конструкція, де перша частина фіксує розрізнене повсякденне існування трьох персонажів до початку

телепередачі, а друга переносить їх у простір квазіпублічного ритуалу, де встановлення істини підмінюється її симуляцією. Якщо спочатку камера статично фіксує похмуру атмосферу містечка, то в телестудії візуальне рішення змінюється. Авторська присутність виявляється через суб'єктивну перспективу аматорського телеоператора, чийми очима глядач спостерігає за ефіром. Хитка зйомка з рук, розфокуси та панорами, що вихоплюють процеси поза межами офіційного кадру, стають головним інструментом викриття телевізійної фальші.

Сам К. Порумбою зазначав, що ототожнював себе з оператором телешоу не лише через його недосконалу манеру зйомки, а й через нездатність встановити істину серед численних і суперечливих версій подій, які йому доводиться вислуховувати [3, с. 141].

Наступний фільм "Поліцейський, прикметник" (2009) є доволі цікавим прикладом радикального мінімалізму румунської нової хвилі, де повсякденна рутинна стає основою для філософського осмислення природи мови, закону та морального вибору. Знятий у Васлуї, рідному місті режисера, фільм зосереджується на молодому детективі Крісті, якому доручають справу підлітка, запідозреного у розповсюдженні наркотиків за анонімним доносом. Розслідування швидко виявляє абсурдність ситуації: хлопець поділився сигаретою з марихуаною з приятелями, а закон, який змушує Крісті його заарештувати, незабаром планують скасувати за європейським зразком. Проте система не залишає місця для подібних нюансів.

Побудований навколо процесу спостереження, фільм відтворює монотонність поліцейської роботи майже в реальному часовому вимірі – години стеження сірими вулицями, очікування біля школи, механічне передрукування звітів. Ця навмисна повільність є не просто індивідуальним художнім рішенням, а свідомим принципом. Автор перетворює сам акт фіксації реальності на предмет дослідження, змушуючи глядача разом із героєм переживати виснажливу порожнечу бюрократичної процедури. Варто зазначити, що тотожність екранного часу із реальним та використання тривалих статичних кадрів є впевненим естетичним маркером "початку" румунської нової хвилі загалом.

Провідні режисери течії послідовно зверталися до цієї оптики гіперреалізму, перетворюючи тривалість кадру на повноцінний драматургічний інструмент, що у випадку К. Порумбою допомагає унаочнити затягування часу, на яке детектив іде свідомо, аби не ламати життя підлітку.

Кульмінацією цього процесу стає фінальна сцена зі словником, у якій капітан Ангелаке змушує Крісті вголос читати офіційні визначення слів "закон", "мораль", "сумління" та "поліцейський". Тут влада діє через сухі словникові дефініції, які методично витісняють будь-яку індивідуальну інтерпретацію добра і зла. Поставлений перед ультиматумом, морально зламаний Крісті капітулює, погоджуючись розкреслювати крейдою на дошці схему затримання підлітка та остаточно розчиняючись у державній функції.

Саме в цій точці К. Порумбою вступає у виразний діалог із автором класики румунського кінематографа – картини "Реконструкція" (1968) – Л. Пінтіліє. Це зумовлює звернення до спільної проблематики абсурду й насильства державної бюрократії, але в абсолютно іншій історичній та естетичній оптиці. Сюжет фільму розгортається навколо двох студентів, Вуйки та Ніку, яких після бійки в кафе влада змушує повернутися на місце інциденту і під наглядом знімальної групи на камеру відтворити правопорушення для "навчального фільму".

До певного моменту "Реконструкція" може видатися просто трошки сміливішим фільмом, але цілком укоріненим у тогочасних радянських та соціалістичних наративах відлиги. Фабула про молодих людей, які помилилися один раз і яких система прагне не покарати чи зламати їм життя, а "перевиховати", була буденною темою для кінематографа соцтабору тих років. Цей сюжет мав викликати справжній оптимізм: після десятиліть жорстоких репресій сталінізму, що прокотилися повоєнною Румунією, у суспільстві з'явилася надія на "інші часи". На це безпосередньо вказує образ старого міліціанта Думітреску, який консервативно виступає проти "гуманізму" нової епохи, але його вже ніхто не слухає, і єдине, що він може вдіяти – це вдатися до традиційно принизливих, архаїчних команд. Натомість молодий прокурор

видається людиною щирою. Його рішення не карати юнаків, а долучити їх до кінозйомки виглядає як інституційна "креативність". Він переконаний, що створює не пропаганду, а корисний фільм – про шкоду алкоголізму. І доки в кадрі присутні лише пасивний конформіст похилого віку – учитель Павеліу – або дівчина "не радянського" вигляду, чия присутність майже не вмотивована сюжетно, стрічка здається яскравим зразком саме гуманістичного соціалістичного кіно.

Проте фінальні епізоди – трагічна смерть Вуйки та метафоричне буксування автомобіля представників влади проти руху людського натовпу – повністю деконструюють цей міф, перетворюючи фільм на виразно антисоціалістичний художній жест і оголюючи хижу природу системи. Зіставляючи ці дві епохи, стає очевидним, що К.Порумбою не опонує Л. Пінтіліє прямо, а розглядає ту саму проблему ідеологічного тиску через сорок років. Однак якщо у Л. Пінтіліє в 1968 році насильство є видимим і фізичним – влада буквально змушує студентів качатися в багнюці та битися перед об'єктивом, доки ритуал не призводить до реального вбивства, – то у К. Порумбою воно перенесене цілковито у площину мови. Крісті програє не капітану Ангелаке і не фізично – він програє самій мові закону, яку він уже інтерналізував і поза якою не здатний мислити. Таким чином, попри крах тоталітаризму, внутрішній механізм придушення особистості досі є ще не зниклим його відбитком, що замінив камеру на тлумачний словник.

Метод режисера будується на тонкому поєднанні іронії та сухого документування побуту. Замість героїзації чи драматизації історії, оголюється її рутинний та абсурдний бік. А простір колективної пам'яті постає не як монолітний історичний наратив, а як жива, хитка структура, зміст якої постійно переписується під впливом мови, бюрократії та медіа.

2.4. Радуга Жуде: історична пам'ять і політична провокація

Абсурдистська лінія, закладена у кінематографі Корнеліу Порумбою, знаходить своє художнє продовження та нову динаміку в творчості Р. Жуде –

одного з найпродуктивніших і найсамобутніших авторів сучасної румунської нової хвилі. На стику десятиліть, 2009 року, виходить дебютний повнометражний фільм режисера – "Найщасливіша дівчина в світі". Прем'єра комедійної історії про школярку, яка виграє автомобіль, відбулася на Берлінському кінофестивалі, там стрічка отримала премію СІСАЕ.

Стрічка уже окреслює провідні риси його подальшої творчості: критичне осмислення сучасної румунської дійсності, іронічне ставлення до суспільних інституцій та прагнення дослідити механізми, за допомогою яких медіа й комерційна культура конструюють уявлення про реальність. Формально стрічка тяжіє до естетики румунської нової хвилі – довгі плани, природне освітлення, відсутність виразної музичної драматургії та уважне спостереження за повсякденністю. Водночас Р. Жуде наповнює ці інструменти новим змістом, використовуючи їх для сатиричного аналізу суспільства споживання.

Центральна іронія фільму полягає в розриві між назвою та екранною дійсністю. Головна героїня Делія, яка виграла автомобіль у рекламній акції, замість очікуваного щастя опиняється втягнутою у виснажливий процес зйомок рекламного ролика, де від неї безкінечно вимагають "щиро" посміхатися й демонструвати вдячність. Таким чином режисер показує, що емоції в сучасному медійному просторі також можуть бути предметом комерціалізації й контролю.

Не менш важливою є сімейна лінія конфлікту. Суперечки між Делією та її батьками щодо подальшої долі виграного автомобіля виходять далеко за межі побутового непорозуміння і стають моделлю зіткнення різних систем цінностей у посткомуністичній Румунії. Для старшого покоління автомобіль є насамперед економічним ресурсом і можливістю покращити матеріальне становище, тоді як для самої Делії він символізує особисту свободу та право самостійно визначати власне майбутнє. Саме через цей, на перший погляд, дрібний конфлікт Р. Жуде досліджує трансформацію суспільства, у якому людські взаємини дедалі більше визначаються логікою ринку та споживання.

Характерною особливістю режисерського методу стає й робота з часом. Повторювані репетиції рекламного ролика, монотонні діалоги та відсутність

традиційної кульмінації створюють відчуття циклічності, ніби персонажі замкнені у нескінченному процесі виробництва симулякрів щастя. Вже в цій дебютній роботі проявляється одна з ключових рис його подальшої творчості – використання повсякденних ситуацій як інструменту політичної й культурної критики, у якій межа між документальним спостереженням і саркастичною провокацією майже зникає.

Прорив фільму не можна порівняти із "4 тижнями" К. Мунджіу або "Смертю пана Лазареску" К. Пую, однак це був перший крок для Р. Жуде, який в подальшому затмить своїм ім'ям славу обидвох.

Наступний великий фільм Р. Жуде, "Браво!" (Aferim!), виходить 2015 року. Дія фільму відбувається у Волощині на початку XIX-го сторіччя, коли всі роми були рабами. Румунський військовий чиновник на ім'я Констандін разом зі своїм сином шукає цигана-раба, який втік з маєтку боярина після роману з його дружиною, Султаною. Ще з синопсису фільму стає зрозуміло, що Р. Жуде не приймає вже сталі правила та форму румунського авторського кіно, а намагається розширити його рамки – вперше історія відбувається у далекому (відносно інших незалежних румунських фільмів) минулому.

Візуалізуючи Валахію 1835 року, Р. Жуде порушує питання рабства. Більшість рабів були ромської етнічної приналежності – "циганами", як їх тоді називали (і як досі називають багато румунів). Вони належали державі, монастирям або багатим особам, яких називали "боярами". Як написала у своїх нотатках до прес-кіту фільму історикиня Констанца Вінтіла-Гіцулеску, яка виступала консультанткою фільму "Браво!", ідея скасування рабства на початку XIX століття була дуже новою і лише нерішуче відстоювалася кількома просвіченими церковниками [28].

Фільм став одним із перших творів румунського кінематографа, що звернувся до малодослідженої теми ромського рабства. Використовуючи форму історичної пригодницької оповіді, режисер не лише реконструює епізод румунської історії, а й порушує проблему сучасного антиромського расизму. Полемічний характер стрічки викликав неоднозначну реакцію румунської

аудиторії, однак саме її критичний погляд на історичну пам'ять став однією з головних причин суспільного резонансу. "Браво!" демонструє історичні витoki дискримінації ромів, простежуючи зв'язок між минулими формами пригноблення та сучасними проявами расизму в румунському суспільстві.

Таким чином, варто зауважити, що Р. Жуде, хоч і порушує, як і його попередники, соціальну проблематику, робить це в абсолютно іншій формі: використовуючи як засіб виразності історичну алегорію, елементи вестерну, роуд-муві та абсурду. Одне з основних послань фільму, власне, і полягає в тому, що сучасні менталітети мають коріння в минулому і передаються з покоління в покоління. Стрічка діє як своєрідна сесія регресивної гіпнотерапії. Режисер ставить на меті – не лише з першої сцени показати глядачеві, що це суб'єктивна конструкція (як і будь-яке тлумачення минулої події), а й змусити його інтегруватися в колективну свідомість відтворюваної епохи.

Важливою особливістю творчого методу Р. Жуде є критичне ставлення до самої можливості достовірного відтворення минулого. У фільмі режисер свідомо підкреслює умовність історичної реконструкції, використовуючи запозичені з літературних джерел діалоги та акцентуючи увагу на штучності відтворюваного світу. Таким чином, Р. Жуде не прагне створити ілюзію повного занурення в минуле, а радше демонструє обмеженість будь-якого історичного знання, яке завжди залишається частковим і культурно зумовленим.

Стрічка отримала премію "Срібний ведмідь за найкращу режисуру" на Берлінському кінофестивалі. Окрім сценарію та режисури, критики загалом високо оцінюють гру головних та деяких другорядних персонажів, роботу оператора, а також костюми та декорації [30].

Однак, на цій роботі, історичні "блукання" не закінчилися. Дослідження, присвячене історичному антисемітизму в Румунії, розпочалося у 2016 році з фільму "Пошрамовані серця" – екранізація М. Блехера. Дія однойменного роману розгортається далеко від дому, у Франції, в ізольованому санаторії для хворих на туберкульоз, і не стосується таких суспільних подій, як підйом антисемітської крайньої правої сили по всій Європі; вони не втручаються – навіть

як фоновий шум. Перенісши історію до румунського санаторію, Р. Жуде вирішив, що молодий єврейський герой переживатиме свої пригоди з невиліковною хворобою та літературою, коханням і дружбою на тлі натяку на зростання антисемітизму, дедалі ширшу підтримку місцевої "Залізної гвардії", а також Гітлера. Це було суперечливе рішення – раз по раз Р. Жуде мусив захищати його в інтерв'ю від румунських критиків [4], які воліли бачити Блехера відірваним від неприємного історичного контексту, який митець наполегливо прагнув повернути. Для режисера ігнорування цього контексту означало б співучасть у збереженні міфів 1990-х років про 1930-ті як національний золотий вік [12].

Ця робота теж не промайнула фестивального успіху та отримала, зокрема, спеціальний приз журі на кінофестивалі в Локарно.

Наступним фільмом Р. Жуде після "Пошрамованих сердець" стала стрічка "Мертва нація" (2017). Це документальний повнометражний фільм – художнє дослідження колекції фотографій 1930-х і 1940-х років за допомогою слів і звуків тієї ж епохи. Фотографії зробив К. Аксінте, який 1933 року відкрив студію в місті Слобозія (на південному сході Румунії). Зберігаючись у Музеї повіту Яломіца, вони були забуті протягом багатьох років, доки інший фотограф, М. Ц. Попеску, не взявся за їх реставрацію – 8 000 зображень на скляних пластинках (з яких використано лише невелику частину). Фільм Р. Жуде – зображення та звукова доріжка – охоплює переважно роки після 1937 року, коли єврейський лікар із Бухареста Е.Доріан почав вести щоденник, у якому з дивовижною точністю засвідчував поширення антисемітських переслідувань (що переростали у звірства) та фашизацію країни [8]. Саундтрек складається з уривків із надзвичайних записів Доріана (розважливих і часом моторошних, їх читає сам Р. Жуде), а також політичних промов, радіоголошень, військових, монархічних і фашистських гімнів та деяких звукових ефектів (наприклад, падіння бомб) [14, с. 2].

Серед усіх робіт Р. Жуде саме "Мені байдуже, якщо ми ввійдемо в історію як варвари" (2018) можна вважати ключовим твором для аналізу його творчої

стратегії. У цьому фільмі найповніше реалізуються характерні для режисера прийоми політичної провокації, деконструкції національних міфів та критичного переосмислення історичної пам'яті. Замість традиційної історичної драми Р. Жуде створює багаторівневий метатекст, у якому реконструкція Одеської різанини 1941 року стає приводом для дискусії про сучасне ставлення румунського суспільства до власного минулого. Режисер навмисно зміщує увагу з історичної події на процес її репрезентації, демонструючи, що боротьба за інтерпретацію історії триває й у сьогоденні.

Особливістю авторського методу є поєднання документального матеріалу, театральної постановки, історичних цитат і художньої оповіді. Значна частина екранного часу присвячена репетиціям, суперечкам із чиновниками та обговоренню меж мистецької свободи, завдяки чому сам процес створення вистави стає важливішим за її кінцевий результат. Через образ режисерки Маріани режисер досліджує конфлікт між історичною правдою та суспільним бажанням зберегти комфортні національні міфи.

Водночас "Мені байдуже, якщо ми ввійдемо в історію як варвари" є показовим прикладом використання політичної провокації як художнього інструменту. Р. Жуде створює ситуації інтелектуального дискомфорту, щоб виявити механізми суспільного заперечення та колективного забування. Публічна реконструкція історичного злочину, що завершує фільм, показує, наскільки легко трагічні події можуть перетворитися на видовище і водночас не змінити усталених переконань аудиторії. Саме тому ця стрічка посідає центральне місце у творчості Р. Жуде: вона концентрує його інтерес до взаємодії історії, пам'яті, мистецтва й політики та демонструє прагнення використовувати кінематограф як засіб критичного переосмислення минулого і сучасності.

Однак, історичні та політизовані історії не стали остаточним полем творчості Р. Жуде. Після 2020 року вектор змінився у бік реалізму. Так, 2021 року, виходить стрічка "Невдалий трах, або Божевільне порно". Головна героїня фільму – вчителька, чиє інтимне відео виявилось в інтернеті; через це її чекає розбір у школі, на батьківських зборах.

Фільм знаменує радикальний етап еволюції творчого методу Р. Жуде, демонструючи його відхід від традиційного нарративного реалізму на користь фрагментарної, есеїстичної, відверто провокативної та критичної в бік сучасного суспільства форми. Формально стрічка складається з трьох самостійних частин: спостереження за пересуванням головної героїні Бухарестом, іронічного "словника" понять і образів сучасної культури та фінального судилища, під час якого батьки учнів обговорюють моральне право вчительки продовжувати професійну діяльність після витоку її приватного відео. Така композиція руйнує класичну драматургію і перетворює фільм на своєрідний кінематографічний трактат, у якому сюжет стає лише приводом для ширшої дискусії про механізми функціонування сучасного суспільства.

Особливої уваги заслуговує перша частина стрічки, де тривала прогулянка головної героїні міським простором фактично замінює традиційний розвиток дії. Камера документує рекламні вивіски, випадкові розмови, дорожній хаос, агресивну поведінку перехожих і повсякденні прояви ксенофобії, сексизму та споживацької культури. У результаті Бухарест постає не лише місцем дії, а повноцінним персонажем фільму, який безперервно продукує соціальне насильство. Водночас приватний скандал навколо вчительки Емі поступово втрачає винятковість і виявляється лише одним із симптомів значно глибшої моральної кризи.

Найбільш новаторським елементом картини є центральний колажний розділ, побудований як своєрідний енциклопедичний словник із коротких текстових визначень, архівних матеріалів, фотографій та документальних фрагментів. Відмовляючись від безперервної оповіді, Р. Жуде розриває причинно-наслідкові зв'язки й поєднує культурний дискурс із повсякденністю, політичними алюзіями та візуальними провокаціями. Така форма наближає фільм до кінематографічного есе, у якому історія, реклама, порнографія, національна пам'ять і масова культура співіснують у єдиному інформаційному просторі, змушуючи глядача самостійно вибудовувати смислові зв'язки.

Фінальна сцена громадського "суду" над Емі остаточно виявляє головний об'єкт критики режисера. Р. Жуде не засуджує сексуальність героїні, а демонструє механізми колективного лицемірства, за яких суспільство готове миритися з корупцією, історичним ревізіонізмом чи дискримінацією, але водночас прагне публічно покарати жінку за її приватне життя. Використання кількох альтернативних фіналів додатково підкреслює умовність будь-якої "остаточної" істини й руйнує очікування однозначної моральної розв'язки. Таким чином, "Невдалий трах, або Божевільне порно" репрезентує творчу стратегію Р. Жуде як поєднання політичної сатири та радикальної деконструкції кінематографічної оповіді, у якій провокація стає інструментом критичного переосмислення сучасної культури.

На Берлінському міжнародного кінофестивалі фільм отримав головний приз – нагороду "Золотий ведмідь".

Після цього, у 2023 році, на кінофестивалі в Локарно відбулася прем'єра стрічки "Не очікуйте занадто багато від кінця світу", яку можна розглядати як кульмінацію творчої еволюції Р. Жуде. У цьому фільмі режисер остаточно відмовляється від лінійної оповіді на користь поліфонічної, колажної структури, що поєднує ігрове кіно, документальне спостереження, цифрові медіа та пряму політичну сатиру.

Сюжет розгортає один день із життя виснаженої асистентки кіновиробництва Анжели, яка пересувається Бухарестом, щоб відзняти кастинг для корпоративного ролика про техніку безпеки. Її завдання – знайти серед постраждалих на виробництві працівників того, хто погодиться взяти провину за інцидент на себе, приховавши відповідальність транснаціональної компанії. Уже сама фабула виявляє головну тему стрічки – перетворення людського страждання на інструмент корпоративної маніпуляції. Постійне відчуття рутини як кризи в першій частині фільму наближає його до класики нової хвилі, проте Р. Жуде радикалізує форму. Накопичені фрустрації спонукають Анжелу вести стріми в TikTok в образі огидного маскулінного інфлюенсера, використовуючи цифровий фільтр для маскуванню.

Особливістю режисерського рішення є паралельний монтаж сучасної історії з фрагментами стрічки епохи Чаушеску "Анжела йде далі" Л. Брату, 1981 про жінку-таксистку. Проводячи героїню тими ж локаціями, Р. Жуде створює діалог між пізньосоціалістичною та сучасною капіталістичною Румунією, демонструючи разючу тяглість експлуатаційних механізмів: якщо раніше індивід підпорядковувався державній ідеології, то тепер його життя визначається логікою капіталу.

Тривалі сцени поїздок, вставні відео з соцмереж та жанрові відступи перетворюють стрічку на кінематографічний есе. Режесер свідомо перевантажує кадр інформацією, відображаючи сучасний хаотичний медійний потік, де меми, реклама та історичні алюзії співіснують на рівних правах.

Друга, значно коротша частина фільму фіксує статичною камерою процес зйомки згаданого ролика перед входом на завод. Цей фінальний епізод концентрує головний критичний імпульс фільму: інтерв'ю з травмованим робітником перетворюється на повне цензурування його досвіду представниками компанії. У цьому режисер вбачає глобальну закономірність сучасної культури, де економічні структури контролюють не лише працю, а й самі способи репрезентації реальності. Стрічка виходить далеко за межі соціополітичної сатири і постає масштабним дослідженням взаємозв'язку між працею, медіа, історичною пам'яттю та владою образів.

Новий етап у творчості Р. Жуде ознаменувався у 2025 році виходом двох знакових стрічок, які демонструють різні полюси його режисерського методу: радикально-експериментальний та відносно лінійний.

Перший фільм – "Дракула" (2025), номінований на "Золотого леопарда" в Локарно, став кульмінацією деконструкції жанрового кіно. Замість класичного готичного горору режисер створив масштабний тригодинний сатиричний медіаколаж, який переосмислює відомий готичний міф через призму сучасної інтернет-культури, алгоритмів та штучного інтелекту. Фільм має унікальну, навмисно фрагментарну форму "цифрового звалища", де ігрові скетчі, пародійні епізоди та архівна хроніка взаємодіють із генеративним ШІ. Жуде наповнює екран потворним,

деформованим "AI-slop" (цифровим мотлохом) та згенерованими чат-ботами образами, де вампіризм метафорично прирівнюється до сучасних капіталістичних платформ, що висмоктують людську увагу, час і креативність.

Політичний контекст "Дракули" виходить далеко за межі Румунії: через монологи ШІ, коментарі персонажів та їх діалоги режисер прямо артикулює меседж і щодо війни в Україні. Потік новин про російську агресію, біженців та геополітичне безсилля Європи інтегрується в загальний хаос медіасприйняття. Друга стрічка того ж року – "Континенталь'25" – пропонує іншу кінематографічну форму. На відміну від колажної структури "Дракули", режисер повертається до відносно лінійної оповіді. Свідомо відмовляючись від класичного кінотеатрального глянцю, режисер знімає картину в лаконічній та невимушеній манері цифрового документалізму. Використання ручної камери, природного освітлення та реальних міських локацій Клуж-Напоки наближає художню тканину фільму до естетики *cinéma vérité* (кіноправди), де буденність стає головним художнім інструментом. Сюжет про судову виконавицю Оршолі, яка стикається з кризою совісті після самогубства виселеного нею безхатченка, переростає в глибоке філософське дослідження особистої провини в умовах системної несправедливості. Бюрократичний апарат, житлова криза та класове відчуження у Клуж-Напоці аналізуються через багатоголосі, майже лекційні дискусії героїні з оточенням.

Отже, творча стратегія Р. Жуде перетворює сучасне румунське кіно на простір радикального есеїзму, де головними інструментами постають деконструкція історичних міфів та політична провокація. Ця провокація працює як свідомий художній метод, що змушує глядача вийти з позиції пасивного спостерігача й зіткнутися з неприємними соціополітичними реаліями суспільства. Досліджуючи витіснені сторінки минулого, як-от ромське рабство чи антисемітизм, та зіставляючи їх із сучасними кризами цифрового капіталізму й війни в Україні, Жуде масштабує локальні сюжети до глобального політичного контексту. Його кінематограф стає аналітичним інструментом, який досліджує

складні механізми колективної пам'яті та ідеологічний тиск великих економічних і державних систем на особисту етику людини.

РОЗДІЛ 3. РУМУНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ В СУЧАСНОМУ КІНОПРОЦЕСІ

3.1. Румунське кіно у фестивальному просторі: Від Канн до Берліна

Хоча хронологічною точкою відліку румунської нової хвилі прийнято вважати середину 2000-х років, генезу її фестивальної дистриб'юції та перші прояви специфічної кіномови можна простежити значно раніше. Фестивальний простір для румунських авторів став не просто майданчиком для презентації, а ключовим інституційним інструментом, який згодом перетворив локальні кінематографічні рефлексії на художній феномен світового масштабу.

Одним із перших румунських режисерів, чиє ім'я зазвучало на міжнародній арені задовго до концептуалізації "нової хвилі", став Д. Піца. Ще у 1986 році, за три роки до падіння комуністичного режиму, його стрічка "Крок удвох" виборола "Срібного ведмеда" на Берлінському кінофестивалі. Цей фільм заклав перші елементи майбутньої естетики деполітизованого, але безкомпромісного реалізму. Журналіст І. Кристойю згадував, що "суворий реалізм стрічки, зосередженої на житті в робітничому гуртожитку, налякав деяких активістів з культури, переконаних, що така робота суперечить пропагандистським ідеалам режиму" [26]. Попри ідеологічний тиск, стрічка вийшла на екрани, продемонструвавши спроможність румунського кіно фіксувати повсякденність без радянського пафосу.

У посткомуністичний період Д. Піца продовжив фестивальну лінію алегоричною драмою "Готель Де Люкс" (1992), що отримала номінацію на "Срібного лева" у Венеції. У фільмі простір готелю метафорично відтворював ієрархічну й абсурдну структуру тоталітарної держави, фокусуючись на соціальному розшаруванні та деградації керівної еліти.

Схожі інтенції "брудного реалізму" та похмурого сатиричного сюрреалізму були властиві й творчості М. Данелюка. Його картина "Подружнє ліжко" (програма Берлінале 1993 року) зафіксувала моральну розгубленість

румунського суспільства одразу після революції 1989 року. Сюжетна лінія, де головний герой змушений продавати заборонені книги Чаушеску, щоб назбирати гроші на аборт дружини, стала емблематичним відображенням абсурду перехідного періоду.

Проте ці ранні успіхи Д. Піци та М. Данелюка мали поодинокий, точковий характер і не переросли в цілісний індустріальний чи художній рух. Справжній парадигмальний зсув і початок системного "фестивального буму" відбуваються на початку 2000-х років.

Програмною точкою відліку нової епохи став 2001 рік, коли у межах каннського "Двотижневика режисерів" відбулася прем'єра дебютного повнометражного фільму К. Пую "Товар і гроші". Стрічка, яка згодом зібрала цілу низку міжнародних нагород (у Котбусі, Салоніках, Анже, Буенос-Айресі), ознаменувала народження абсолютно нової мінімалістичної естетики. Міжнародна критика миттєво відреагувала на появу свіжого кінематографічного голосу: колишній оглядач Cahiers du Cinéma Федерік Штраусс назвав картину такою, що «врятувала програму "Двотижневик режисерів"» [6].

Паралельно розвивається фестивальна траєкторія К. П. Нецера. Його дебютна копродукційна драма "Марія" (2003) здобула Приз молодіжного журі в Локарно та номінацію на "Золотого леопарда". Сфокусувавшись на трагедії "маленької людини" у посткомуністичних реаліях, Нецер створив експресивний, соціоцентричний образ жінки (у виконанні Д. Думбрави), який критики порівнювали з неореалістичною традицією П. П. Пазоліні. Цей успіх заклав підґрунтя для подальшого тріумфу режисера на Берлінале із фільмами "Поза дитини" (2013) та "Ана, моя любов" (2017).

Етапним для остаточної інституціоналізації румунської нової хвилі став 2004 рік, коли міжнародні кінофестивалі синхронно звернули увагу на румунський короткий метр. Нагороди отримали одразу дві фундаментальні роботи: "Трафік" К. Мітулеску ("Золота пальмова гілка" в Каннах) та "Блок кента та пачка кави" К. Пую ("Золотий ведмідь" у Берліні). Зокрема, "Трафік", попри

неоднозначні перші рецензії, сьогодні вважається одним із найважливіших короткометражних дебютів в історії національного кіно [1, с. 207].

У 2005 році цей короткометражний досвід трансформувався у масштабний міжнародний вибух із виходом повнометражної стрічки К. Пую "Смерть пана Лазареску". Головна нагорода програми "Особливий погляд" у Каннах та десятки призів по всьому світу (від Копенгагена до Таллінна) перетворили локальну медичну драму на універсальне філософське висловлювання. Як влучно зазначила кінокритик Рут Стейн (*San Francisco Chronicle*), якби фільм обмежувався лише критикою румунської системи охорони здоров'я, він не вийшов би за межі регіонального контексту, проте Пую вдалося дослідити *"універсальну тему того, як хвороба може позбавити людину індивідуальності"* [27].

Цей же рік відкрив світові жіночий погляд на румунську дійсність у фільмі "Ріна" Р. Зеніде. Картина, створена за швейцарсько-французької підтримки, торкнулася табуйованих для тогочасного румунського суспільства тем – гендерної ідентичності, домашнього насильства та патріархального деспотизму в депресивних регіонах. Завдяки акторській грі Д. Петре та відкритому, поетичному фіналу стрічка здобула низку нагород на міжнародних кінофестивалях, ставши важливою соціально-критичною точкою в кінопроцесі середини 2000-х років.

У 2006–2007 роках фестивальна присутність Румунії переростає у справжню художню експансію. Дебют К. Порумбою "12:08 на схід від Бухареста" (2006) отримує "Золоту камеру" в Каннах та Гран-прі київського кінофестивалю "Молодість", продемонструвавши феноменальний факт: повністю незалежне, зняте без державної підтримки кіно здатне завойовувати світові екрани. У секції "Особливий погляд" Каннського кінофестивалю К. Мітулеску презентує картину "Як я провела кінець світу" (що принесла Д. Петре нагороду за найкращу жіночу роль), а в межах каннського "Тижня критики" Крістіан Немеску вражає експертну спільноту середньометражним експериментом "Марілена з Сьомої вулиці". Цей масштабний прорив 2006 року

доповнив Раду Мунтян із драмою "Папір буде синім": стрічка стала фільмом-відкриттям Міжнародного кінофестивалю в Локарно, а також здобула Приз за найкращу режисуру на кінофестивалі у Котбусі. Разом ці роботи сформували в очах світової критики образ монолітного, але стилістично різноманітного кінематографічного напрямку.

Кульмінацією цього процесу став 2007 рік, коли стрічка К. Мунджіу "4 місяці, 3 тижні та 2 дні" виборола "Золоту пальмову гілку" Каннського кінофестивалю. Ця перемога остаточно закріпила статус "нової хвилі" як головного європейського кінофеномену початку ХХІ століття, що підтверджується тривалою рецепцією: у 2016 році за результатами глобального опитування BBC фільм посів 15-те місце у списку найкращих кінотворів століття [34]. Трагічним акордом цього року став посмертний тріумф Крістіана Немеску на Каннському кінофестивалі, де його єдина повнометражна картина "Мрії про Каліфорнію" (2007) здобула головний приз програми "Особливий погляд". Попри те, що стрічка залишилася незавершеною через трагічну загибель режисера, її специфічна, дещо фрагментарна структура сформувала особливу художню експресію. Локальний залізничний конфлікт навколо ешелону НАТО перетворюється у фільмі на масштабну притчу про постсоціалістичний транзит Румунії та її ілюзорне, тривале очікування "західного порятунку".

Синхронно із зовнішньою експансією відбувалася й внутрішня інституціоналізація: заснування Трансильванського міжнародного кінофестивалю (TIFF) у Клуж-Напоці створило потужний внутрішній хаб, який інтегрував румунську індустрію в європейський контекст.

Отже, міжнародний фестивальний простір виконав роль головного каталізатора та легітиматора румунської нової хвилі. В умовах внутрішньої економічної та інфраструктурної кризи 2000-х років визнання на провідних міжнародних фестивалях дозволило румунським авторам трансформувати локальний досвід в універсальну кіномову, зрозумілу глобальній аудиторії, перетворивши національний кінематограф на один із найвпливовіших векторів сучасного світового кінопроцесу.

3.2. Від нової хвилі до пост-нової хвилі: трансформація румунського авторського кіно у 2010–2020-х рр.

У 2010-х роках румунське авторське кіно помітно змінює вектор. На фестивальных шпальтах ми досі бачимо велику кількість румунських фільмів, однак усе менше знайомих імен. Під пост-новою хвилею у роботі розуміємо етап розвитку румунського авторського кіно після 2010 року, коли режисери поступово відходять від класичного соціального реалізму та звертаються до історичної пам'яті, експериментальних форм, есеїстики, документального монтажу та міжмедійних практик.

Ця трансформація, однак, потребує уточнення щодо свого напрямку. Якщо рання хвиля була радикальною саме у запереченні власного контексту – попереднього "папа-кіно" та інституційної логіки тогочасної кіноіндустрії (показово, що "12:08 на схід від Бухареста" знято взагалі без державної підтримки), – то зміни після 2010 року мають радше відцентровий характер: окремі автори поступово інтегруються в загальноєвропейську фестивально-копродукційну систему й засвоюють її панівні артхаусні коди – жанрову гру, есеїстичну гібридність, транснаціональне виробництво. Ідеться не про "послаблення" руху, а про зміну самого режиму його існування: від колективного бунту проти системи – до співпраці з нею. Найпоказовіше цю логіку демонструє творчість режисера, якого важко запідозрити в кон'юнктурності – К. Порумбою.

На відміну деяких представників руху, які лишаються вірними виробленій у 2000-х поетиці, К. Порумбою свідомо її залишає – і саме тому є показовим випадком для питання про "пост-хвилю". Його стрічка "Свистуни" (2019), прем'єра якої відбулася в основному конкурсі Каннського кінофестивалю, є формальним продовженням "Поліцейського, прикметника": у центрі той самий поліцейський Крісті у виконанні В. Іванова. Однак усе, що в ранньому фільмі функціонувало як радикальна художня пропозиція – реальний час, спостереження, знаменита сцена, де напруга виростала з самої тиші, – тут поступається місцем нуарній інтризі, фрагментованому на розділи сюжету,

постаті фатальної жінки та відкривальній пісні Іггі Попу над краєвидами Канарських островів. Тематична константа методу Порумбою – мова як інструмент влади – залишається. У "Поліцейському, прикметнику" мова виступає інструментом контролю, що підпорядковує індивіда логіці закону та інституцій, проте у "Свистунах" стародавня свистова мова Сільбо, навпаки, стає засобом приховування інформації, обходу владного контролю та здобуття свободи дії. Міжнародна критика майже однотайно прочитала фільм як зміну курсу. Рецензент The Playlist [29] оцінив "Свистунів" як спробу, що звільняє режисера від обов'язку критикувати румунське суспільство й дає йому грати з жанровими тропами; оглядач Sight & Sound [18].

Принципово, що еволюція Порумбою є авторською, а не наслідувальною: він не копіює тенденції, а росте як митець. Але напрямок цього зростання – у бік жанрової зрозумілості та глядацької приступності, тобто у бік мейнстріму європейського артхаусу, а не нового радикалізму. Уже на цьому прикладі проступає логіка всього етапу: трансформація відбувається, проте як рух усередину системи, а не проти неї.

Важливим чинником трансформації румунського авторського кіно у 2010–2020-х роках стала поступова відмова від естетичних принципів, які сформували канон «нової хвилі» в середині 2000-х. Якщо ранні фільми К. Пую, К. Мунджіу та К. Порумбою були зосереджені переважно на сучасності, побутовому реалізмі та спостереженні за повсякденням посткомуністичної Румунії, то нове десятиліття характеризується тематичним і формальним розширенням кінематографічної мови. У центрі уваги режисерів дедалі частіше опиняються проблеми історичної пам'яті, національної ідентичності, колективної травми та механізмів суспільного забуття. Зростає інтерес до тем ромського рабства, Голокосту, міжвоєнного антисемітизму та політичних репресій, причому історія розглядається не як завершене минуле, а як чинник, що продовжує впливати на сучасне суспільство.

Паралельно відбувається зміна художньої форми. Традиційний для румунської нової хвилі мінімалізм поступово доповнюється елементами сатири,

гротеску, документального монтажу, есеїстики та міжмедійних практик. Режисери дедалі частіше поєднують художні та документальні матеріали, використовують архівні кадри, телевізійні записи, інтернет-контент і соціальні мережі як складові кінематографічного висловлювання. Водночас посилюється міжнародна інтеграція: якщо на початку 2000-х міжнародний успіх окремих стрічок сприймався як виняткове явище, то впродовж наступних двох десятиліть участь румунських фільмів у програмах Канн, Берліна, Венеції та Локарно стала регулярною практикою.

Найрадикальніше це формальне оновлення втілює творчість Р. Жуде, докладно розглянута в попередньому підрозділі. Його зростаючий інтерес до монтажних структур, робота з архівами, інтермедіальні експерименти та звернення до "брехтіанської" поезики доповнюють виразний політичний і соціальний активізм. Короткометражний фільм "Дві страти маршала" (2018) є приміткою до "Мені байдуже, якщо ми ввійдемо в історію як варвари" (2018): з підзаголовком "Порівняння" він перехресно з'єднує кадри страти маршала І. Антонеску 1946 року та її реконструкцію С. Ніколаєску для епопеї «Дзеркало» (1994).

Цю радикальність, однак, варто кваліфікувати точно. Попри оновлення формальних засобів, творчість Р. Жуде зберігає низку ключових ознак румунської нової хвилі: центральним об'єктом його критичного аналізу й надалі лишається сучасне румунське суспільство, а соціально-політичні проблеми Румунії становлять тематичне ядро більшості його фільмів. Змінюється насамперед художня форма та масштаб контекстуалізації цих проблем, які тепер розглядаються не лише у внутрішньорумунському, а й у ширшому історичному та глобальному вимірі. У цьому сенсі Жуде постає не стільки прикладом розриву з традицією хвилі, скільки одним із її найпослідовніших трансформаторів – автором, що змінює мову руху, не пориваючи з його предметом і критичним поглядом.

Інший механізм трансформації оголює творчість Б. Д. Аперті, діалогію якого – "Неідентифікований" (2020) та "Дивом" (2021) – зазвичай згадують у

контексті сучасного румунського кіно. Якщо у випадку Р. Жуде прийоми хвилі переосмислюються зсередини, то Б.Д. Аперті показує, як вони відриваються від свого первісного контексту й починають функціонувати як самостійний стилістичний репертуар. Режисер навчався і викладає в Колумбійському університеті; М. Фулгер (Observer Cultural) ще на матеріалі його дебютної "Периферії" (2010) відзначав, що режисер виходить за межі "переважного реалізму, використовуючи драматичні та технічні знання, здобуті в американській школі" [10]. А. Горзо тоді ж оцінив дебют стриманіше – як "скоріше вправу кіностудента, ніж повноцінний кінематографічний твір" [13]. Саме це поєднання – голлівудськи вишколена жанрова конструкція й упізнавані маркери хвилі – визначає пізнішу діалогію.

"Неідентифікований" та "Диво", зняті в рідному для режисера місті П'ятра-Нямц майже одночасно, зберігають довгі плани, провінційну локацію та принципову відмову одразу пояснювати мотиви.

"Диво", що пройшло венеційську прем'єру та здобуло Гран-прі Варшавського фестивалю, побудоване як дзеркальна конструкція: зникнення молоді послушниці Крістіни та подальша реконструкція її маршруту інспектором Маріусом. О. Глайberman (Variety) назвав фільм "кримінальною драмою, що могла б оживити румунське кіно" [15]. Випадок Б.Д. Аперті цінний саме своєю пограничністю: він радше «навколохвильовий» автор, ніж органічна частина руху. У його фільмах відбувається інструменталізація та деконтекстуалізація формальних прийомів румунської нової хвилі: довгий план, провінційна локація й відмова від прямої експозиції мотивів, відірвані від первісної реалістичної програми, починають функціонувати як універсальний стилістичний репертуар фестивального кіно.

Творчість Р. Мунтяна дає найпряміший доказ дрейфу румунського кіно в бік західноєвропейського авторського мінімалізму. У 2010-х – на початку 2020-х років режисер випустив три важливі повнометражні роботи – "У вівторок, після Різдва" (2010), "Поверхом нижче" (2015) та "Інтрегальде" (2021), – кожна з яких здобула визнання на Каннському кінофестивалі, увійшовши до офіційного

конкурсу програми "Особливий погляд" або до престижної паралельної секції "Двотижневик режисерів". Показово, що ця еволюція відбувається не через розрив, а через перехідні форми. Так, "У вівторок, після Різдва" зберігає характерні для руху ознаки – мінімалістичну естетику, інтерес до повсякденності, моральний конфлікт у центрі та спостережну драматургію: оповідь вибудована на обмеженій кількості тривалих статичних кадрів із мінімальним рухом камери, що формує специфічний ефект вуайеризму, відчуття несанкціонованого спостереження за приватним життям героїв. Водночас за специфікою наративу та інтонацією фільм уже тяжіє ближче до класичного європейського авторського мінімалізму, ніж до соціального реалізму "нульових", – тобто є радше перехідною ланкою між хвилею та її подальшими трансформаціями, ніж їхнім запереченням.

Стрічка "Інтрегалде" (2021), представлена на каннському "Двотижневику режисерів", так само не рве з методом хвилі, а послідовно його успадковує: довгі плани, ручна камера, реальні гірські локації, непрофесійний літній актор. Зміщується радше призначення цих інструментів: тепер вони обслуговують жанрову зав'язку – виживацький трилер, що обертається соціальною сатирою на самовдоволеній альтруїзм заможних містян. Критик Д. Ромні (Screen Daily) прямо називає фільм "варіацією на засадничій естетиці нової хвилі", а самого Мунтяна – її "ветераном" [25]; тобто фахове видання читає стрічку як похідне від канону, а не як принципово нове художнє висловлювання. Проте йдеться не про розрив із методом, а про зміну його тональності та функції в межах упізнаваної, високо ціненої на фестивалях форми.

Окремий вимір проблеми відкриває стрічка А. Пінтіліє "Не торкайся" (2018), що здобула "Золотого ведмеда" Берлінського кінофестивалю.

Феномен творчості А. Пінтіліє маркує момент естетичного та концептуального розриву з канонами румунської нової хвилі, фіксує перехід сучасного кінематографа Румунії у простір транснаціонального кінопроцесу. Якщо автори генерації "пост-нової хвилі" переважно інструменталізують класичний мінімалістичний метод у межах жанрових конвенцій, то А. Пінтіліє у

стрічці "Не торкайся" здійснює послідовну деконструкцію самої природи румунського реалізму. Режисерка реалізує радикальний поворот від соціополітичного аналізу постсоціалістичного суспільства, корупції та історичних травм до дослідження людської тілесності, психотерапевтичного досвіду та флюїдних меж інтимності. Візуальна стерильність, лабораторність та футуристичний мінімалізм її кадрів постають прямою антитезою до «брудного побуту» та депресивного міського середовища класичної хвилі. Таким чином, зарахування режисерки до феномену пост-нової хвилі є виправданим не через спадкоємність поетики, а через її послідовне й безкомпромісне заперечення, що маркує вихід на рівень універсального європейського метакінематографа.

Окремим маркером цього "пост-нового" етапу стала друга "Золота пальма" Крістіана Мунджіу, здобута на 79-му Каннському кінофестивалі за фільм "Фьорд" (2026) – про що, зокрема, повідомляє підсумковий огляд лауреатів Гая Лоджа "Romanian Director Cristian Mungiu Wins His Second Palme d'Or at Cannes Film Festival for "Fjord" [17]. Симптоматично, що тріумф прийшов із картиною, знятою вперше поза межами Румунії й переважно не румунською мовою: дія розгортається в норвезькому фіорді, куди румунська євангелічна родина переїздить і вступає в конфлікт із місцевою системою опіки над дітьми. Мунджіу став одним із небагатьох режисерів в історії фестивалю, що здобули головний приз двічі – за дев'ятнадцять років після "4 місяці, 3 тижні і 2 дні" (2007). Транснаціональний характер проєкту (багатостороння європейська копродукція, англійський акторський дует С. Стена й Р. Райнсве) засвідчує вихід чільних постатей румунської нової хвилі за межі суто національного контексту.

Таким чином розгляд творчих траєкторій авторів, яких зазвичай зараховують до "пост-нової хвилі", дозволяє уточнити саме поняття. Трансформація румунського авторського кіно після 2010 року є безсумнівною, проте її напрямок змушує радше говорити не про новий колективний рух на кшталт ранньої хвилі, а про розосередження – інтеграцію окремих авторів у загальноєвропейську фестивальну та копродукційну систему й засвоєння її художніх кодів. Показово, що ця зміна відбувається на двох різних рівнях: на

естетичному, де радикального розриву з методом хвилі немає, та на інституційному, де зміна очевидна – від національного руху до мережі окремих імен, інтегрованих у транснаціональний контекст. Саме тому питання про те, чи є "пост-хвиля" новим рухом, чи лише інерцією вже легітимованого бренду, лишається відкритим – і ця відкритість є не вадою, а точним описом перехідного, ще не завершеного стану сучасного румунського кіно.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження здійснено комплексний аналіз феномена румунської нової хвилі як одного з найвизначніших явищ сучасного європейського авторського кінематографа. Встановлено, що її виникнення було зумовлене поєднанням соціально-історичних, політичних та культурних чинників, які сформували підґрунтя для появи нового покоління режисерів і принципово нової кінематографічної мови. Водночас румунська нова хвиля постає не лише як національний мистецький феномен, а й як складова глобального кінопроцесу, що суттєво вплинула на розвиток сучасного авторського кіно.

У ході дослідження визначено теоретичні засади поняття «нова хвиля» та окреслено специфіку його застосування до румунського кінематографа. З'ясовано, що румунська нова хвиля відповідає основним критеріям цього поняття: характеризується радикальним оновленням художньої форми, розривом із попередньою кінематографічною традицією та формуванням нового авторського покоління, об'єднаного спільними естетичними принципами і прагненням до критичного осмислення суспільної реальності.

Проаналізовано соціально-історичні передумови виникнення румунської нової хвилі. Доведено, що її становлення стало наслідком досвіду комуністичної диктатури, революції 1989 року, кризових процесів посткомуністичного переходу та реформування системи державної підтримки кінематографа. Саме поєднання історичної травми, інституційних змін і появи нового покоління режисерів створило умови для виникнення одного з найвпливовіших кінематографічних рухів початку XXI століття.

Дослідження естетичних засад руху дозволило встановити, що визначальними рисами цього напрямку є мінімалізм виражальних засобів, використання довгих планів і реального часу, натурних локацій, природного звукового середовища, стриманої акторської гри та відмова від традиційних драматургічних схем. Така художня стратегія спрямована на максимальне

наближення до повсякденної реальності й активне залучення глядача до інтерпретації побаченого без нав'язаних емоційних оцінок.

У роботі проаналізовано творчі стратегії провідних представників румунської нової хвилі. Встановлено, що К. Пую сформував фундаментальні принципи її поетики через дослідження повсякденності, тривалості екранного часу та екзистенційної теми смерті. Творчість К. Мунджіу демонструє концентрацію на моральному виборі людини в умовах суспільного й історичного тиску, де драматургічний конфлікт вибудовується навколо складних етичних дилем. К. Порумбою використовує іронію, мовні конструкції та документальну стилістику як інструмент переосмислення колективної пам'яті, історичної правди й механізмів функціонування влади. Особливе місце займає творчість Р. Жуде, який поєднує історичну рефлексію, політичну провокацію та експериментальні форми, розширюючи художні межі румунського авторського кіно та актуалізуючи проблематику історичної відповідальності.

Дослідження ролі румунського кінематографа у сучасному кінопроцесі засвідчило, що міжнародне визнання руху значною мірою було забезпечене фестивальним простором. Саме успіхи на Каннському, Берлінському та інших провідних кінофестивалях сприяли формуванню стійкого критичного дискурсу навколо румунської нової хвилі та закріпили її статус одного з провідних явищ світового авторського кіно.

Окрему увагу приділено трансформації румунського авторського кінематографа у 2010–2020-х роках. Проведений аналіз свідчить, що нова хвиля не припинила свого існування, а еволюціонувала у новий етап розвитку, для якого характерні жанрове й стилістичне розширення, активне звернення до історичної пам'яті, політичної сатири, документальних практик та міжмедійних форм.

Отже, поставлені у дослідженні мета та завдання виконано в повному обсязі. Проведений аналіз підтверджує, що румунська нова хвиля є не лише яскравим етапом розвитку національного кінематографа, а й самобутньою художньою моделлю, яка поєднала естетичний мінімалізм, соціальну

критичність і глибоке філософське осмислення людського досвіду. Дискусія навколо можливого переформатування національного кінематографа у пост-нову хвилю засвідчує спробу румунських авторів адаптувати свій інструментарій до нових глобальних контекстів, не втрачаючи при цьому автентичної художньої ідентичності та вагомості на міжнародній арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ксаверов С. Про хвилі, ієрархії та кінокритику: чого українському кіно варто повчитися в румунського [Електронний ресурс]. LB.ua, 6.08.24. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2024/08/06/627782_pro_hvili_iierarhii_kinokritiku.html
2. Росовецька С. Безсмертя пана Лазареску. Як виникла "румунська нова хвиля" й чому не вийшло в Україні [Електронний ресурс]. Дзеркало тижня. 17 травня 2026 р. Режим доступу: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/bezsmertja-pana-lazaresku-jak-vinikla-rumunska-nova-khvilja-j-chomu-ne-vijshlo-v-ukrajini.html> (дата звернення: 19.05.2026).
3. Bardan, A. Aftereffects of 1989: Corneliu Porumboiu's 12:08 East of Bucharest (2006) and Romanian Cinema [Електронний ресурс]. Journal of European Studies. Vol. 42 (2012), № 3–4. С. 243–260. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/287063333_Aftereffects_of_1989_Corneliu_Porumboiu's_1208_East_of_Bucharest_2006_and_Romanian_Cinema (дата звернення: 05.06.2026).
4. Błaga, I. Inimi cicatrizate: Despre capacitatea artei de a reprezenta viața. Suplimentul de cultură (21 November 2016). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://suplimentuldecultura.ro/11770/inimi-cicatrizate-despre-capacitatea-artei-de-a-reprezenta-viata/>.
5. Cardullo B. European Directors and Their Films: Essays on Cinema. Plymouth : The Scarecrow Press, 2012. 272 p.
6. Chirilov, M., Șerban, A. L. Succes la Cannes și fără public la noi – Marfa și banii [Електронний ресурс]. Agenda LiterNet, 2001. Режим доступу: <https://agenda.liternet.ro/articol/5028/Mihai-Chirilov-Alex-Leo-Serban/Succes-la-Cannes-si-fara-public-la-noi-Marfa-si-banii.html>.
7. Cummins, M. A Painful Case: An Online Exclusive with Cristi Puiu [Електронний ресурс]. Film Comment. Режим доступу: <https://www.filmcomment.com/article/a-painful-case-cristi-puiu-interview/>.

8. Dorian, E. *The Quality of Witness: A Romanian Diary 1937-1944*, translated from Romanian by Mara Soceanu Vamos. (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1982).
9. Doyle, A. *Paradjanov's Interrupted Project: Sergei Paradjanov's Kyiv Frescoes (Kyivski Freski, 1966)* [Електронний ресурс]. *East European Film Bulletin*. 2020. Vol. 103. Режим доступу: <https://eefb.org/retrospectives/Sergei-Paradjanovs-Kiev-Frescoes-Kievski-Freski-1966>.
10. Fulger, M. *Un debut de referință – Periferic*. *Observator cultural*, April 2011.
11. Gorzo, A. *In the Name of "The Ambiguity of the Real": Romanian Cinematic Realism after the 2000s* [Електронний ресурс]. *Film Criticism*. 2017. Vol. 41, No. 2. Режим доступу: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.206/--in-the-name-of-the-ambiguity-of-the-real-romanian-cinematic?rgn=main;view=fulltext>.
12. Gorzo, A., Lazar, V. *Literature, Jewishness and Period Drama in Radu Jude's Scarred Hearts*. *Transilvania*, no. 8 (2022): 1-10.
13. Gorzo, A. *O lume murdară*. *Dilema Veche* (14-20 April 2011).
14. Gorzo, A., Lazar, V. *Radu Jude's Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder*. *Transilvania*, no. 9 (2022): 1-14.
15. Gleiberman, O. *'Miracle' Review: A Gripping Romanian Drama That's a Crime Story and a Spiritual Investigation* [Електронний ресурс]. *Variety*. 2021. Sept. 5. Режим доступу: <https://variety.com/2021/film/reviews/miracle-review-miracol-1235056708/>.
16. Jung, C. *Psychology and alchemy (2nd ed.)* [Електронний ресурс]. Routledge, 2014. Режим доступу: <https://books.google.com/books?id=77DgBQAAQBAJ>.
17. Lodge G. *Cannes Film Festival Reveals 2026 Award Winners* // *Variety*. 2026. URL: <https://variety.com/2026/film/news/cannes-film-festival-reveals-2026-award-winners-1236757655/>.
18. Marchini Camia, G. *The Whistlers review: Corneliu Porumboiu's Canary Islands crime caper sings flat*. *Sight & Sound*, 25 May 2019

19. Nasta D. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. London ; New York : Wallflower Press / Columbia University Press, 2013. 270 p.
20. Stojanova Ch. (ed.) *The New Romanian Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2019. 329 p. (Traditions in World Cinema).
21. Pfeifer, M. Cristian Mungiu's *Occident* (2002) [Электронный ресурс]. *East European Film Bulletin*, Oct 2011. Режим доступа: <https://eefb.org/retrospectives/cristian-mungius-occident-2002/>.
22. Pioldner, J. Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema. *International Scientific Journal of Sapientia Hungarian University of Transylvania, Film and Media Studies*, 2016.
23. Pop, D. *Offscreen Cinema. Romanian Cinema* [B. m.] : [b. v.], 2021. Ch. 2. P. 88–125.
24. Porton, R. "Not Just an Abortion Film: An Interview with Christian Mungiu". *Cineaste*, 1 March 2008.
25. Romney, J. "Intregalde": Cannes Review [Электронный ресурс]. *Screen Daily*. 2021. July 11. Режим доступа: <https://www.screendaily.com/reviews/intregalde-cannes-review/5161491.article>.
26. Sararu, D. *Clipa. Literatura Romana*, Hoffmann, 2020. 508 c.
27. Stein, R. *A Sad, Affecting Journey Through Romanian Bureaucracy / The Death of Mr. Lazarescu* [Электронный ресурс]. *SFGate*. 2006, 27 Oct. Режим доступа: <https://www.sfgate.com/movies/article/A-sad-affecting-journey-through-Romanian-2532383.php>.
28. Vintila-Ghitulescu, C. „Contextul istoric” din dosarul de presă al filmului „Aferim!”. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://bigworldpictures.org/films/aferim/Aferim_press-kit.pdf.
29. Warren, B. “The Whistlers: Corneliu Porumboiu Delivers A Witty Comedic Thriller For His Cannes-Competition Debut.” *The Playlist*, 19 May 2019.

30. Weissberg, J. Film Review: 'Aferim!' (Critică de film: „Aferim"), Variety, 11 February 2015.
31. Wilson, E. "4 Months, 3 Weeks and 2 Days: An 'Abortion Movie'?". Film Quarterly. 61 (4), Summer 2008: 18–23.
32. Dupa dealuri. Trivia, 2012. imdb.com.
33. French & Francophone Film: A Research Guide. New Wave. Library of Congress Research Guides. URL : <https://guides.loc.gov/french-and-francophone-film/movements-and-genres/new-wave> (date of access: 15.03.2025).
34. The 21st Century's 100 greatest films. BBC. 23 August 2016.