

Георгій Сирбу Heorhii Syrbu

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна  
музична академія України імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Department of Theory and History  
of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: geosyrbu@gmail.com | orcid.org/0009-0002-4399-0852

# Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд» Tandem Creativity of Federico Fellini and Tonino Guerra: *Amarcord*

**Анотація.** Висвітлено творче переосмислення естетичної програми післявоєнного італійського кінематографа, що сприяло формуванню самотнього режисерського стилю Ф. Фелліні. Окреслено особливості художньої комунікації режисера Ф. Фелліні та сценариста Т. Гуерри у контексті плідної мистецької співпраці. Досліджено визначальний вплив художньої «метогу»-концепції на формування естетичних уявлень Ф. Фелліні, які були реалізовані у спільній творчості тандему Фелліні–Гуерра на прикладі фільму «Амаркорд». Художня «метогу»-концептосфера (яка складається із наріжних для творчості Ф. Фелліні концептів — «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія») формує кадрово-мозаїчну драматургію кінооповідання фільму «Амаркорд» зокрема та епізодично-калейдоскопічну структуру всієї кінематографічної граматики режисера загалом. Ці смислові домінантно-образи окреслили характерну стильову «впізнаність» кіномови італійського митця. Можна констатувати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну «метогу»-концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного режисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Ф. Фелліні. Творча логіка внутрішнього розгортання «метогу»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні залучити до кінотвору «Амаркорд» техніку кадрового колажу, завдяки якій розв'язуються наріжні для стильового тезаурусу визнаного режисера художні завдання. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феномену дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «метогу»-концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поезики пам'яті та ностальгії. У цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр «Амаркорд», який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності хисткого самовідчуття плінності часу.

**Ключові слова:** художня культура другої половини ХХ століття, кінематографічне мистецтво Федеріко Фелліні, сценарна майстерність Тоніно Гуерри, спільний творчий проєкт, тандемна творчість, італійський неореалізм як культурний феномен, синтез мистецтв, «метогу»-концепція.

**Постановка проблеми.** Зазначимо, що таке унікальне мистецьке явище, як творчий тандем заслуговує на окрему дослідницьку увагу. У цьому контексті не можна не згадати дослідницьких інтенцій Олени Оніщенко, які стали чи не першими в українській культурології, присвячені ретельному аналізу тандемної творчості. Природа політворчої співпраці потребує тонкого та ретельно вивіреного методологічного інструментарію. Саме тому апробований аналітичний підхід О. Оніщенко стане важливим відправним пунктом нашого дослідження. Потрібно проартикулювати, що реляційна специфіка творчого тандему «кінорежисер — кіносценарист» виразніше проявляється для дослідницької оптики через синтетичну природу кінематографічного мистецтва, що зумовило нашу дослідницьку зацікавленість цією проблематикою. Саме тому аналітичним рефлексіям тандемної творчості Ф. Фелліні та Т. Гуерра

на прикладі фільму «Амаркорд» присвячено цю дослідницьку розвідку.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У дослідженні було задіяно корпус робіт сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників із різних аспектів кінематографічного феномену. У ґрунтовній монографічній роботі «Час і простір у кінематографі» І. Зубавиної [2] проаналізовано темпоральні та просторові структури сучасного кінематографічного мистецтва. Питання синтетичної взаємодії у художній культурі загалом та кінематографічному мистецтві зокрема розглянуті у статті Поліни Харченко «Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв» [7], яка стала методологічною підмогою нашого дослідження. У цій роботі намічено та розроблено необхідні дослідницькі механізми, що сприяли більш точному та ретельному розгляду синтетичної природи візуального, аудіального та драматургічного елементів. Також слід зазначити перспективні інтенції для аналітичної розробки, що ґрунтуються на західноєвропейській та вітчизняній традиціях у сучасних гуманітарних науках.

Неможливо також було виключити із нашого дослідницького поля зарубіжні джерела, присвячені режисерській творчості Ф. Фелліні [9; 10] та сценарній майстерності Т. Гуерри [8]. Феномен тандемної творчості ретельно проаналізовано в роботі сучасного вітчизняної дослідниці О. Оніщенко [5], яка стала важливою методологічною оптикою для нашої дослідницької розвідки. Широка інтелектуальна панорама художньої культури другої половини XX століття потребує сфокусованого та ретельно вивіреного дослідницького погляду, саме тому у своїй аналітиці ми спиратимемося на низку сучасних досліджень Н. Левченко [3], Л. Левчук [4], О. Оніщенко [6], необхідних для повноцінного наукового обґрунтування проблематики нашої розвідки.

**Мета статті** полягає у розкритті значення феномену художньої «метогу»-концепції для творчого тандему Фелліні-Гуерра зокрема та всієї кінематографічної творчості Федеріко Фелліні загалом на прикладі фільму «Амаркорда». Також ми прагнули показати, як взаємодіють «reminiscence»-пазли між собою у фільмі «Амаркорда»; проаналізувати, яке значення концептів «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія» для кінематографічної творчості визнаного італійського режисера; розкрити механізми спільної творчості режисера Ф. Фелліні та сценариста Т. Гуерри над фільмом «Амаркорда».

**Виклад основного матеріалу.** Важливою значенневою структурою будь-якого дослідницького досвіду є термінологічна визначеність основних інструментальних позицій. Представлена дослідницька розвідка перебуває в орбіті багаторівневих та амбівалентних концептів «тандемна творчість» та «творчий тандем». Наші аналітичні рефлексії присвячені сутнісній диференціації та точному термінологічному визначенню кожного цього концепту. Виходячи наукових розробок сучасної вітчизняної гуманітаристики з цього питання, ми спробуємо розширити та конкретизувати «проблемне поле» політворчого феномену. Олена Оніщенко дає точне визначення тандему у статті «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття». У цій ґрунтовній роботі проаналізовано та охарактеризовано типи творчої комунікації на прикладі різних артистичних тандемів у французькій художній культурі другої половини XIX століття. Принципова характеристика, що поєднує всі наведені у дослідженні художні типи, сфокусована навколо паритетних взаємин. Саме у цій смисловій точці-центрі — відправний пункт дослідницької уваги. Тому логіка аналітичного розгортання оперуватиме паритетним та взаємовигідним початком у такому нетривіальному художньому явищі, як творчий тандем [5].

У художній культурі феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо палідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва та музичного театру. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. Але не всі види мистецької співтворчості можна інтерпретувати як тандемну творчість. Під це визначення підпадають тривалі творчі союзи («режисер — композитор», «режисер — лібретист», «композитор — балетмейстер»), які продукували

спільні твори мистецтва протягом досить тривалого часу чи стильового періоду.

Образно-поетична форма мислення у художній культурі — одна з базових та основних форм творчої діяльності. Центральні та генерально-магістральні концептуальні лінії західноєвропейської художньої культури другої половини XX століття пов'язані з переосмисленням раціональної феноменології творчої діяльності митця та докорінно-контroversійною перебудовою пізнавально-аналітичних форм мислення. Докорінна та суттєва інвентаризація понятійно-категоріального апарату, ґрунтовна деконструкція методологічного інструментарію класичної гуманітаристики, інтенсивна тематико-стильова трансформація, імерсивна творчо-пошукова рефлексія — ці турбулентно-загострені естетико-філософські зрушення спонукали митців другої половини XX століття звернутися до інноваційних, експериментальних та неklasичних перцепцій у сфері художньої творчості: «Теоретичний і методологічний плюралізм, який вочевидь притаманний неklasичній естетиці, має незаперечні потужні можливості щодо визначення подальших наукових перспектив. Ця теза при всій абстрактності свого змісту відбиває, однак, специфіку естетики неklasичного періоду — рух уперед, що передбачає запровадження в обіг нових імен, а отже й визначення нових концептуальних моделей, модернізацію тезауруса тощо» [6, с. 94]. На підставі сказаного можна обґрунтовано артикулювати, що філософським, естетичним, культуротворчим, креативно-рефлексивним результатом інтелектуальної турбулентності у художній культурі та творчо-пошукової «creation»-діяльності у західноєвропейському мистецтві другої половини XX століття став поворот до переосмислення традиційної моделі мистецького мислення у контексті неklasичних форм художнього пізнання та експериментального зображення дійсності.

Видатний італійський письменник та сценарист Антоніо «Тоніно» Гуерра (Antonio «Tonino» Guerra, 1920–2012) протягом багатьох років співпрацював із впливовими та знаковими режисерами другої половини XX століття. Серед них можна назвати Мікеланджело Антоніоні (Michelangelo Antonioni; 1912–2007), Федеріко Фелліні (Federico Fellini; 1920–1993), Франческо Розі (Francesco Rosi, 1922–2015), Тодороса (Тео) Ангелопулоса (Θόδωρος Ανγέλπουλος; 1935–2012) та інших. Т. Гуерра починав із неореалістичної літературної традиції в італійському повоєнному кіно, поділяючи та розвиваючи естетичні погляди «гуру» італійських неореалістів — сценариста, письменника та художнього критика Чезаре Дзаваттіні (Cesare Zavattini, 1902–1989). За деякий час їхні естетичні погляди на сучасне кінематографічне мистецтво післявоєнної Італії кардинально розходяться. Жорсткий та певною мірою догматичний стиль Ч. Дзаваттіні сформував естетичну та світоглядну конфронтацію у Т. Гуерри стосовно останнього. Згодом Т. Гуерра відійшов від канонів неореалістичної традиції у бік ретельного вивчення колективних поведінкових патернів суспільства післявоєнної Італії. Його подальша естетична проблематика, яка почала захоплювати його після формального уникнення впливу Ч. Дзаваттіні, була пов'язана із переформатуванням генеральної творчої парадигми. Пізніші художні пошуки Т. Гуерра

пов'язані з переосмисленням естетичних канонів післявоєнного італійського неореалізму, уникненням ідеалізації повсякденного життя італійського суспільства того часу, розкриттям психологічних механізмів поведінкової стратегії так званої «маленької людини». Художні орієнтири Т. Гуерри багато в чому сходилися з естетичними поглядами Ф. Фелліні, що сприяло їхньому творчому зближенню.

Федеріко Фелліні, будучи яскравим представником зіркової плеяди видатних італійських режисерів післявоєнного періоду (П'єр Паоло Пазоліні (Pier Paolo Pasolini, 1922–1975), Франко Зеффіреллі (Franco Zeffirelli, 1923–2019), Паскуале Феста Кампаніле (Pasquale Festa Campanile; 1927–1986), згадуваний вище М. Антоніоні та інші), привніс у кіномистецтво другої половини ХХ століття абсолютно новий рівень автобіографічного зображення. Режисер у своїх роботах трансформував реальність повсякденного життя у сюрреалістичну та фантазмагоричну художню інтроспекцію. Відштовхуючись від повоєнної неореалістичної традиції кінорежисерів старшого покоління, таких як Вітторіо де Сіка (Vittorio De Sica, 1901–1974), Лукіно Вісконті (Luchino Visconti, 1906–1976), Роберто Росселліні (Roberto Rossellini, 1906–1977), Ренато Кастеллані (Renato Castellani, 1913–1985), Альберто Латтуада (Alberto Lattuada, 1914–2005), Ф. Фелліні згодом приходять до естетичних канонів магічного реалізму. Як зізнавався сам режисер, його творче кредо можна висловити такими словами: «Митець є посередником між його фантазією та рештою світу» [10]. Саме такому художньому зображенню авторського потоку свідомості, химерних ігор фантазії та уяви багато в чому присвячена творча спадщина Ф. Фелліні. Його творчий метод ґрунтується на кінематографічному показі всього спектру людської особистості, з усіма її протиріччями та взаємовиключними структурами.

Спільними кінематографічними проектами творчого тандему Фелліні та Гуерри стали три фільми — «Амаркорд» (Amarcord, 1973), «І корабель пливе...» (E la nave va, 1983), «Джинджер і Фред» (Ginger E Fred, 1986). Вони належать до пізнього періоду творчості режисера, якому притаманна гірка та іронічна точка зору. Критично ставлячись до горезвісного «суспільства споживання», девальвації та розмивання етичних орієнтирів свого часу, кінокартини пізнього періоду просякнуті почуттям абсурдності та фарсовості. Але незважаючи на це, останні роботи видатного майстра також пронизані світлою ліричністю, ностальгічністю, поетикою часу, що спливає.

Для пізнього періоду творчості режисера характерна дещо «гірка посмішка» щодо тодішнього стану італійського суспільства. Це сприяло зверненню до феномена дитинства загалом та дитинства свого покоління зокрема, що зокрема реалізувалося у фільмі «Амаркорд» 1973 року. Певна «загадковість» назви фільму — «Амаркорд» — акумулює глядацьку фантазію, апелюючи до деякого магічного кодування. Про це сам Ф. Фелліні писав так: «Якось, коли я сидів у ресторані і бруднив серветку своїми малюнками, раптом виникло слово "Amarcord" в пам'яті. <...> У цьому слові закодовано співіснування двох протилежностей, злиття двох крайнощів — таких, як байдужість та ностальгія, холодна розсудливість та співчуття, зречення та прийняття, ніжність та іронія, роздратування та глибоке страждання» [10].

Художня «memoгу»-концептосфера містить наріжні для творчості визнаного італійського режисера концепти та елементи кінематографічного методу: «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія». Ця художня методологія, використовуючи ретроспективне сприйняття темпорального процесу, яскраво і повноцінно втілюється у фільмі «Амаркорд». Сміслові домінанті-образи сформували характерну стильову «впізнаваність» кіномови італійського митця. Можна сказати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну «memoгу»-концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного режисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Ф. Фелліні. Феномен дитинства займає особливе місце у кінематографічній творчості режисера. Досить згадати сцени дитинства Гвідо у фільмі «Otto e mezzo», що композиційно посідають центральне місце. Але справжньою поемою дитинства свого покоління став фільм «Амаркорд», у якому цей феномен — «дитинство» — зазнав максимально ретельного аналізу з боку режисера. Ф. Фелліні про це писав так у своїх спогадах: «Мені здавалося, що фільм, який я хотів зняти, повинен означати саме це — необхідність відірватися від чогось твого, з чим ти народився і жив» [10].

Значимо, що притче-фабульний «memoгу»-стрижень сконструйований логікою фантазмів (індивідуальних або колективних) та анатомією сну, інверсіями авторських спогадів та психологічною хиткістю сприйняття часу. Кінооповідання художньо відтворює метафоричне блукання в лабіринті пам'яті, в якому «remipensence»-кадри змінюють один одного в мозаїчному та калейдоскопічному порядку. У цьому сенсі важливо навести безпосередні та прямі слова Ф. Фелліні, який розмірковує про феномен дитинства та химерні аберації пам'яті: «Я вважаю, що в дитинстві наші стосунки з реальною дійсністю — це суцільні емоції, якісь невиразні образи, фантазії. Дитині все здається незвичним, бо все незнайоме, небачене, не випробуване. Світ постає перед очима позбавленим будь-якого сенсу, значення, без взаємозв'язку понять та символічних тонкощів» [10]. Тут слід особливо зупинитись на визначенні, яке дав режисер дитячому сприйняттю реальності. На думку Ф. Фелліні, реальність того, що відбувається для дитини, «зчитується» на емоційному рівні. Такі емоційні реакції виникають у деякому фантастичному та чарівному вигляді. Художнє зображення охарактеризованих вище психологічних станів зумовило важливе творче вивільнення від суворой фабульної структури кінооповідання. Тому центральним художнім прийомом стала кадрова та епізодична драматургія.

Творча логіка внутрішнього розгортання «memoгу»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні залучити до кінотвору «Амаркорд» апробований раніше художній механізм епізодичного нанизання, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «води́ло» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «memoгу»-концепції,

яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам'яті та ностальгії. У такому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр «Амаркорда», який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності хисткого самовідчуття плінності часу: «“Амаркорда” насамперед мав стати прощанням із цілим етапом мого життя — з невиліковним дитинством, яке ризикує затягтися назавжди. Я й досі не знаю, як з ним бути — чи зберегти при собі до самого кінця, чи спробувати прилаштувати його до архіву» [10].

Також слід зазначити, що кінотвір «Амаркорда» структурований та організований художньою логікою театральності циркового та карнавально-раблезіанського естетичного принципу, виключаючи класичну лінійну драматургію традиційного театру. Загальний характер кінооповідання витриманий у певному притче-фабульному та афористично-концептуальному вимірі тотального «*reminiscence*»-занурення, що формує магістральний ліричний настрій кінокартини з використанням психологічного світло-ностальгійного та гротескно-фантазмагоричного нюансування.

Зазначимо також, що карнавальність, фарсовість, казковість, театральність, цирковість — це ті необхідні психологічні та художньо-образні елементи, з яких витканий неповторний стиль режисера Ф. Фелліні. Святова циркова вистава, в якій виражена стихійно-безтурботна та творчо-піднесена енергетика, мала ключове значення для всієї творчості режисера загалом та створення особливої життєстверджуючої атмосфери фільму «Амаркорда» зокрема. Про це сам Ф. Фелліні у своїх спогадах писав так: «Не знаючи про цирк нічого, я знаю про нього все: про його затишні куточки, вогні, запахи і навіть про деякі найпотаємніші сторони його життя. Знаю та знав завжди. З першого відвідування цирк поранив мою душу: я прийняв цирк у собі з усім його шумом, з його оглушливою музикою, з його номерами, від яких перехоплює подих, з його смертельною небезпекою» [10].

Справді, неповторна естетика кінематографу Фелліні виткана з карнавально-раблезіанських, театральності циркових та гротескно-фантазмагоричних образів. Цю естетичну парадигму бачимо у багатьох кінокартинах видатного італійського майстра: «Дорога» (*La Strada*, 1954), «Ночі Кабірії»

(*Le notti di Cabiria*, 1957), «Солодке життя» (*La dolce vita*, 1960), «Боккаччо-70» (*Vocaccio '70*, 1962), «Вісім з половиною» (*Otto e mezzo*, 1963), «Джульєтта і духи» (*Giulietta Degli Spiriti*, 1965), «Щоденник режисера» (*Block-notes di un regista*, 1969), «Клоуни» (*I clowns*, 1970), «Репетиція оркестру» (*Prova d'orchestra*, 1978), «Джинджер і Фред» (*Ginger E Fred*, 1986), «Інтерв'ю» (*Intervista*, 1987).

**Висновки.** У художній культурі другої половини ХХ століття феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо палідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва та музичного театру. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. Спільними кінематографічними проектами творчого тандему Фелліні та Гуерри стали кінокартини «Амаркорда» (1973), «І корабель пливе...» (1983) та «Джинджер і Фред» (1986). Яскраве втілення «*memo*»-концепції виявилось у фільмі «Амаркорда». Творча логіка внутрішнього розгортання «*memo*»-метасюжету спонукала Ф. Фелліні застосувати у кінотворі «Амаркорда» апробований раніше художній механізм епізодичного нанизання, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв'ю та автобіографічних нотатках Ф. Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. У спробах художньо зобразити реальний світ очима дитини режисер змушений був трансформувати неореалістичну методологію формування кінооповідання. Виходячи з представленої вище естетичної програми, Ф. Фелліні структурував кінотекст таким чином, щоб максимально різнобічно показати химерну гру свідомого та несвідомого, що виразилося у використанні символічних та метафоричних елементів. Завдяки цьому смислово-му та семантичному ряду наріжних для режисера концептів Ф. Фелліні витончено комбінував ці художні елементи у єдине творче ціле і створив естетичне сприйняття плінності часу. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до «*memo*»-концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам'яті та ностальгії.

## Література

1. Естетика: Підручн. для студ. гуманітарн. спец. вищ. навч. закл. / За ред. Л. Левчук. Київ: Вища школа, 2006. 431 с.
2. Зубавина І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ: ШЕК, 2008. 448 с.
3. Левченко Н. О. Екзистенційні виміри мистецтва в культурі ХХ століття // Мультиверсум: Філософ. альманах: Зб. наук. пр. Київ: Укр. центр духовної культури, 1999. Вип. 7. С. 150–160.
4. Левчук Л. Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика. Київ: Либідь, 2002. 255 с.
5. Оніщенко О. І. «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. № 30. С. 64–70.
6. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики: монографія. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
7. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв // Сучасне мистецтво. 2021. № 17. С. 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
8. Anselmi M. Tullio Pinelli: “Quante liti con Federico...” — “Il Giornale”, 2008. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/tullio-pinelli-quante-liti-federico.html> (дата звернення: 04.08.2024).
9. Corbella M. Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s // Music and the Moving

Image. 2011. Vol. 4, No. 3. Pp. 14–30. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> (access date: 05.08.2024).

## References

- Anselmi, M. (2008, June 24). *Tullio Pinelli: "Quante liti con Federico..."* — "Il Giornale". Retrieved from <https://www.ilgiornale.it/news/tullio-pinelli-quante-liti-federico.html> [in Italian].
- Corbella, M. (2011). *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. Music and the Moving Image*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014>
- Fellini, F. (2015). *Making a Film*. New York: Contra Mundum. Press.
- Kharchenko, P. (2021). *Muzyka v kino ta problematyka syntezu mystetstv* [Music in cinema and the problems of art synthesis]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 243–255 [in Ukrainian].
- Levchenko, N. (1999). *Ekzystentsiyni vymiry mystetstva v kulturi XX stolittya* [Existential dimensions of art in the culture of the 20<sup>th</sup> century]. *Multyversum: Filosof. almanakh*, 7, 150–160. [in Ukrainian].
- Levchuk, L. (Ed.). (2006). *Estetyka: Pidruchnyk dlya stud. humanitarn. spets. vyshch. navch. zakl.* [Aesthetics: A textbook]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Levchuk, L. (2002). *Psykhoanaliz: istoriya, teoriya, mystetska praktyka* [Psychoanalysis: history, theory, artistic practice]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. (2022). "Tandem" yak aktyvizator kulturotvorennya: dosvid frantsuzkoyi humanistyky druhoiy polovyny XIX stolittya ["Tandem" as an activator of cultural creation: experience of French humanities second half of the nineteenth century]. *Naukovyy visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 30, 64–70 [in Ukrainian].
- Onishchenko, O. I. (2008). *Khudozhnya tvorchist: proekt neklasychnoyi estetyky* [Artistic creativity: a project of non-classical aesthetics]. Kyiv: In-t kulturolohiyi AMU [in Ukrainian].
- Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek [in Ukrainian].

Syrbu H.

**Tandem creativity of Federico Fellini and Tonino Guerra: *Amarcord***

**Abstract.** The paper analyzes the influence of the neorealist tradition in Italian post-war cinematography on the development of unique artistic methods and original directorial style of F. Fellini. The features of the artistic communication of director F. Fellini and screenwriter T. Guerra in the context of fruitful artistic cooperation were highlighted. The determining influence of the artistic "memory"-concept on the formation of F. Fellini's aesthetic ideas, which were implemented within the framework of the joint creativity of the tandem of Fellini and Guerra on the example of the film *Amarcord* was studied. The artistic "memory"-concept sphere (which consists of concepts that are fundamental to F. Fellini's work of childhood, memory, time, recollections, and nostalgia) forms the frame-mosaic dramaturgy of the film story of the *Amarcord*, as well as the episodic-kaleidoscopic structure of the director's entire cinematic vocabulary. These semantic dominant images formed the characteristic stylistic "recognition" of Fellini's film language. It can be stated that the above-mentioned artistic images constitute a certain psychological-temporal "memory"-concept of a single cinematic metatext of Fellini, which extends to his entire cinematic oeuvre. The creative logic of the internal unfolding of the "memory"-metaplot prompted F. Fellini to introduce the previously tested artistic mechanism of episodic stringing in *Amarcord*. In numerous interviews and autobiographical notes, Fellini consciously articulated the defining artistic issues of the phenomenon of childhood in the second half of the 20<sup>th</sup> century and the mechanisms of artistic embodiment of this symbolic phenomenon in innovative creative practices. This problematic field constantly guided the director along the artistic route of "eternal return" to "memory"-concept that prompted him to turn to the poetics of memory and nostalgia throughout his creative life. It was in this thematic-aesthetic context and psychological-artistic vector that *Amarcord* was created, which became a candidly real and poignantly penetrating poetic revelation of the temporal discreteness of the shaky self-awareness of the passage of time.

**Keywords:** artistic culture of the second half of the 20<sup>th</sup> century, cinematographic art of Federico Fellini, screenplay by Tonino Guerra, joint creative project, tandem creativity, Italian neorealism as a cultural phenomenon, synthesis of arts, "memory"-concept.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2024