

У ПОШУКАХ ВІЧНОСТІ: МІТ ПРО «ТОТАЛЬНЕ КІНО» У ПОВІСТІ АДЛЬОФІО БІОЯ КАСАРЕСА «ВИНАХІД МОРЕЛЯ»

IN SEARCH OF ETERNITY: THE MYTH OF "TOTAL CINEMA" IN ADOLFO BIOY CASARES'S *THE INVENTION OF MOREL*

Шестопад О.Г.,

orcid.org/0000-0003-4194-334X

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри зарубіжної літератури

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті здійснено комплексне дослідження художньої моделі «тотального кіно» в повісті Адольфо Біоя Касареса «Винахід Мореля» (*La invención de Morel*, 1940) як концептуального відображення філософсько-естетичних пошуків людства у сфері репрезентації реальності та подолання її обмежень. Простежено витоки концепції – від міркувань Андре Базена та технологічних прогнозів Рене Баржавеля до її втілення у художній прозі. Проаналізовано, як ці теоретичні розробки отримали точне і передбачливе втілення у творі Касареса ще до їх появи в науковому дискурсі. Розкрито багаторівневість феномену «тотального кіно» у творі Касареса як продукту технологічної мрії, естетичного міту і філософської рефлексії над природою мистецтва, пам'яті й уявлення про вічність.

Розглянуто етичні й філософські наслідки реалізації міту про абсолютну репрезентацію: у творі Касареса вічність досягається ціною смерті оригіналів, а технічний винахід стає не лише інструментом збереження пам'яті, а й знаряддям знищення живої природи. Обґрунтовується думка, що повість Касареса демонструє межі мистецької репрезентації та окреслює фундаментальні загрози тотальної ілюзорності буття в умовах, коли штучна реальність претендує на статус єдиної.

Особлива увага приділена образу головного героя-оповідача як глядача, втягнутого в химерний кінематографічний сеанс, де стираються межі між справжнім і вигаданим. Аналізується феномен кінематографічної партисипації (за Е. Мореном) і його художнє втілення. Показано, як герой, споглядаючи проекції, втрачає відчуття тілесності та реальності, що стає метафорою кризи ідентичності людини в умовах домінування репродукованих образів.

Зроблено висновок, що твір не лише випереджає технокультурні реалії другої половини XX століття, а й пропонує глибоке осмислення проблеми тотальної репрезентації, яка в добу гіперреальності набуває виняткової актуальності.

Ключові слова: «тотальне кіно», Адольфо Біоя Касарес, «Винахід Мореля», репрезентація реальності, міт, вічність, фантастична література.

The article presents a comprehensive study of the artistic model of "total cinema" in Adolfo Bioy Casares's novella *The Invention of Morel* (*La invención de Morel*, 1940) as a conceptual reflection of humanity's philosophical and aesthetic quest for representing reality and transcending its boundaries. The origins of the concept are traced from the ideas of André Bazin and René Barjavel's technological speculations to its embodiment in fictional literary works. The article explores how these theoretical developments found a precise and prescient realization in Casares's work even before their appearance in academic discourse. The multilayered nature of the "total cinema" phenomenon in Casares's novella is revealed as a product of technological aspiration, aesthetic myth, and philosophical reflection on the nature of art, memory, and the human notion of eternity.

The article examines the ethical and philosophical consequences of the realization of the myth of absolute representation: in Casares's narrative, eternity is achieved at the cost of the originals' death, and the technical invention becomes not only a tool for preserving memory but also an instrument of annihilation of living nature. The author argues that Casares's work demonstrates the limits of artistic representation and outlines the fundamental threats posed by total illusoriness of existence in a world where artificial reality lays claim to being the only one.

Special attention is given to the figure of the protagonist-narrator as a spectator drawn into a phantasmagorical cinematic session where the boundaries between the real and the imagined are blurred. The author analyzes the phenomenon of cinematographic participation, outlined in the works of Edgar Morin, and its artistic representation in Casares's text. It is shown how the protagonist, through contemplation of the projections, gradually loses his sense of corporeality and reality – becoming a metaphor for the crisis of human identity in the context of the dominance of reproduced images.

The article concludes that Casares's work not only anticipates the technocultural realities of the latter half of the twentieth century, but also offers a profound meditation on the problem of total representation, which in the era of hyperreality has acquired exceptional relevance.

Key words: "total cinema," Adolfo Bioy Casares, «The Invention of Morel», representation of reality, myth, eternity, fantastic literature.

Постановка проблеми. Проблема художнього осмислення міту про «тотальне кіно» у повісті Адольфо Біоя Касареса «Винахід Мореля» пору-

шує одне з найгостріших питань сучасної гуманітарної думки – окреслення меж мистецької репрезентації та трансформації самої реальності під

впливом технічного прогресу й естетичних утопій. На перетині літературознавства, кінознавства та філософії постає завдання досягнути, як мітологема кінематографа формувала художнє мислення доби модернізму й впливала на антропологічні та онтологічні уявлення про пам'ять, смерть і вічність. У цьому контексті спроба простежити літературне витлумачення концепту «тотального кіно» крізь призму фантастичного твору Біоя Касареса набуває особливої актуальності, відкриваючи нові обрії для роздумів про межі можливого в репрезентації світу та небезпеки, закладені в самому акти штучного відтворення реальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвідка спирається на концептуальні засади, закладені видатним французьким кінознавцем Андре Базеном, зокрема його працею «Міт про тотальне кіно», де кінематограф розглядається як прагнення до створення абсолютної ілюзії реальності. Крім того, у статті ґрунтовно розглянуто ідеї Рене Баржавеля, що окреслив перспективи технологічної еволюції кінематографа до рівня голографічного відтворення, здатного занурити глядача у тотальну реальність. Залучено кінематографічну теорію Едгара Морена, його концепцію «кінематографічної партисипації», а також психоаналітичний підхід Крістіана Метца до розкриття проблеми глядацького сприйняття фільму, що допомогло глибше осмислити роль глядача як активного співавтора кінематографічної реальності та виявити паралелі між позицією наратора-глядача в аналізованому творі та сучасним розумінням механізмів ідентифікації глядача з екранним образом.

Серед праць, присвячених творчості Адольфо Біоя Касареса та обраного за об'єкт дослідження твору зокрема, що вийшли за останні роки, найбільш ефективними в контексті аналізованої у цій статті проблематики постали розвідки Карлоса Дамасо Мартінеса «La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine», в якій досліджується вплив кінематографічного дискурсу на конструювання фантастичного наративу у творі Біоя Касареса як основоположний чинник оновлення жанру фантастики в аргентинській літературі [4], а також стаття Томаса Бельцера «*Last Year at Marienbad: An Intertextual Meditation*», в якій «Винахід Мореля» Біоя Касареса розглядається як прихований гіпотекст знакового в контексті французького кінематографа «нової хвилі» фільму «Минулого року в Марієнбаді» [2].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри значну кількість досліджень, присвячених як теорії кінематографа,

так і творчості Адольфо Біоя Касареса, у полі зору науковців досі лишається малодослідженим питання художньої реалізації концепту «тотального кіно» саме у фантастичному дискурсі літератури. Стаття зосереджується на цьому, дотепер майже не артикульованому аспекти – виявленні ідейного та естетичного зв'язку між теоретичними уявленнями про кінематограф як інструмент абсолютної репрезентації і літературною моделлю, втіленою у «Винаході Мореля».

Особлива увага приділяється тому, як у творі Біоя Касареса концепція «тотального кіно» постає не лише як технічна чи футурологічна метафора, а як багаторівневий естетичний міф – простір, де зіштовхуються мрія про вічність, філософське осмислення мистецтва, страх перед втратою тілесного, ілюзорність пам'яті та трагізм неможливості повернення до дійсності. У цьому сенсі повість аргентинського письменника виводить проблему репрезентації за межі естетичної площини, надаючи їй екзистенційної ваги.

Таким чином, стаття виносить на перший план питання етичних і філософських наслідків реалізації ідеї абсолютної репрезентації: стирання меж між справжнім і вигаданим, між життям і його відображенням, де вічність досягається ціною смерті, а технологія – знаряддям не лише увічнення, а й витіснення живого.

Постановка завдання. Метою статті є здійснення комплексного аналізу повісті Адольфо Біоя Касареса «Винахід Мореля» як художньої інтерпретації й пророчого передбачення феномена «тотального кіно». Пропонована розвідка ставить за мету простежити філософські та естетичні витoki цієї концепції у художньому наративі, виявити механізми її літературної реалізації та довести, що твір Касареса є не лише естетичним проєктом, а й складним філософським трактатом про мистецтво, уяву, природу ілюзії й саму сутність буття.

Завданням дослідження є висвітлити особливості літературної трансформації ідеї «тотального кіно» у просторі фантастичного, розкрити функцію глядача як учасника фіктивної реальності, а також показати, яким чином повість Касареса розгортає рефлексію над екзистенційними загрозами, що постають перед людиною в добу панування візуальних симулякрів.

Виклад основного матеріалу. Близько 80 років тому видатний кінознавець Андре Базен описав те, що він назвав «мітом про тотальне кіно». У статті під назвою «Міт про тотальне кіно» французький теоретик розглядає історію кіно як прогресивний рух до кінцевої мети: «тотальне і цілісне відтворення реальності... створення досконалої ілюзії

зовнішнього світу в звукові, кольорі та об'ємі ... відтворення світу за його власним образом, що не обтяжений свободою інтерпретації митця чи незворотністю часу» [1, с. 20].

Базен назвав цю мету «мітом» з кількох причин. По-перше, кінематографічна ідея тотальної репрезентації реальності – ідеалістичний феномен, ідея якого, за словами Базена, «існувала у повністю готовому вигляді у людській свідомості, як на Платоновому небі; і більш за все нас вражають не ті імпульси, які уява дослідників отримувала від технічних винаходів, але стійкий супротив матерії ідеї» [1, с. 17]. Тобто, йдеться про ідею тотального кіно як ідеалу: те, до чого ми можемо завжди прагнути, але ніколи не досягнемо повністю. А по-друге, Базен вважав, що саме ідея тотального кіно є рушійною силою розвитку власне технології кіно, а не навпаки. Він сказав, що фільми не були створені «двома промисловцями Едісоном і Люм'єром», а скоріше продуктом уяви групи нині забутих мрійників, які були одержимі надприродною силою образів [1, с. 22].

На думку ряду дослідників, Базен надихався ідеями іншого кінокритика Рене Баржавеля, чия праця «Тотальне кіно: нариси про майбутні форми кінематографа» вийшла за два роки до публікації Базенової статті. Хоча розвідка Базена не містить посилань на працю колеги (ймовірно, через звинувачення Баржавеля у співпраці з нацистами, нехай згодом він і був виправданий), зв'язок між ними очевидний [6].

Базен, як і Баржавель, посилається на маловідомого історика кіно Джорджа Потоньє, висловлюючи ту саму думку про еволюцію стереоскопії до прекінематографа. Ба більше, відправна точка Базена для його формулювання ідеї тотального кіно дуже подібна до висловленої Баржавелем. Якщо Баржавель стверджує, що кіно ще не існує, Базен припускає, що «кіно ще не винайдено!» [1, с. 22]. Обидва автори вказують на те, що тип кіно, який домінував протягом перших десятиліть ХХ століття (німий, чорно-білий, художній фільм), був тимчасовим етапом еволюції кінематографа. Для Базена провідним мітом винаходу кіно було прагнення до ідеального відтворення реальності за допомогою звуку, кольору та об'єму. Баржавель стверджував, що технологічна еволюція кінематографа призведе до занурення глядача в кіно-світ і передбачив ряд технологічних нововведень, включаючи винахід DVD, телебачення з оплатою за перегляд і голографічний домашній проектор. Також він був одним із перших інтелектуалів, які розробили теоретичні рамки для розуміння авторства фільму та 3D-кіно [6].

Утім, ідея тотального кіно мала для цих авторів різні витоки і наслідки. Для Базена кінематограф – це винахід, породжений насамперед мітом, а для Баржавеля він є результатом наукових і технічних досягнень. І якщо для Базена документальна сила кіно означала, що воно має бути прив'язане до реальності, Баржавеля більше цікавив спосіб, у який тотальне кіно може бути застосоване до зображення фантастичних наративів.

Однак задовго до Базена і Баржавеля ілюзіоністський потенціал «кінематографа майбутнього» був «реалізований» у фантастичній літературі. Можна згадати тексти к. ХІХ – початку ХХ століть: «Єву майбутнього» (1886) Вільє де Ліль-Адана, в якому письменник приписує Едісону винахід кінетоскопа за два роки до його реального винаходу вченим, або «Замок у Карпатах» (1888; опубл. 1892) Жуля Верна – роман, який, за словами нідерландського кінознавця Антона Гаакмана, є яскравим «свідченням того, як люди уявляли собі кіно до його появи» [5, с. 39]; чи то оповідання «Окуляри Пігмаліона» (1935) американця Стенлі Вайнбаума, в якому описаний футуристичний мультисенсорний кінематографічний пристрій, який дозволяє глядачам взаємодіяти з героями фільмів. Література багата на подібні приклади, не кажучи вже про давні міти, з лона яких, як із печери Платона, вийшли у світ всі майбутні форми художньої репрезентації дійсності.

Один із яскравих прикладів художнього втілення ідеї тотального кіно в літературі становить повість «Винахід Мореля» видатного аргентинського письменника Адольфо Біої Касареса. Друг і співавтор Хорхе Луїса Борхеса, Касарес незаслужено перебував у тіні свого колеги. Кричуще несправедливим по відношенню до аргентинського письменника, «винахідника» тотального кіно (про що йтиметься далі), залишається й ганебне з боку творців кінематографічного шедевра «Минулого року в Марієнбаді» Алена Роб-Гріє та Алена Рене замовчування того факту, що вони надихалися ідеями Касаресового «Мореля» – твору, який вийшов у 1940 р., за 21 рік до виходу кінострічки Рене. Навіть на побіжний погляд вона виявляє інтертекстуальну спорідненість з «Морелем», про що красномовно свідчить назва чеського курорту Марієнбад, винесена у заголовок фільма – назва, яка з'являється на першій сторінці твору Касареса, не кажучи вже про касарівські алюзії, якими рясніє кіно-текст митців [7]. Небажання Роб-Гріє та Рене згадувати літературне джерело нагадує випадок із прихованим гіпотекстом Баржавеля у есе Базена. Але якщо позицію Базена можна пояснити полі-

тичним контекстом, в якому автора «Тотального кіно» піддали «культурі скасування», то позиція його молодших колег по відношенню до «натхненника» майбутнього «Марієнбада» залишається на їх совісті.

Отже, «Винахід Мореля» – це перший твір аргентинського письменника, що дозволив йому заявити про себе як про самостійну письменницьку одиницю. По сей день він залишається візитівкою Касареса, йому присвячену велику кількість праць, зокрема, за іронією долі, і завдяки «Марієнбаду» Рене/Роб-Гріє. Та водночас повість Касареса – це знаковий текст, що засвідчив оновлення жанру фантастики в аргентинській літературі, жанру, започаткованого наприкінці XIX ст. Едуардо Гольмбергом [4]. Борхес, який написав передмову до нього, назвав роман досконалим і рідкісним прикладом твору обґрунтованої уяви, що «розгортає перед нами істинну Одиссею чудес, які можуть здаватися нам галюцинаціями або символом і які автор повністю розшифровує за допомогою фантастичного, але не надприродного постулату» [3, с. 3].

Зближення технічного винаходу і кінематографа з фантастичним у творі аргентинця не в останню чергу зумовлене захопленням аргентинського письменника мистецтвом кіно. Відомо, що Біой Касарес був великим кіноманом з дитинства, і кінематограф супроводжував його протягом усього життя. Ще у підлітковому віці він захоплювався жінками-зірками німого кіно, з поміж яких можна виділити Луїзу Брукс – актрису, яка послугувала прототипом героїні Фаустіни з «Винаходу Мореля».

Твір побудований у формі нотаток безіменного героя-оповідача, колишнього політичного в'язня, інтелектуала-письменника, який, переховуючись від поліції, знаходить притулок на острові, що став безлюдним з того часу, як на ньому були побудовані декілька споруд, схожих на вілли. Їхні мешканці пали жертвами невідомої хвороби, «яка починається ззовні і вбиває, проникаючи всередину» [3, с. 5]. Потрапивши на острів, утікач ледь виживає, харчується майже одними коренями. Одного разу він прокидається і виявляє на вершині пагорба людей, одягнених за модою кількарічної давнини. Вони «танцюють, прогулюються і плавають у басейні, ніби курортники, які вже не перший день відпочивають в Лос-Текесі чи Марієнбаді» [3, с. 5]. Ця раптова, незрозуміла поява на острові спершу наштовхує оповідача на думку, що це галюцинації, які виникли в його свідомості від виснаження. Однак реальність побаченого була такою

беззаперечною, що переконала його у тому, що це справжні люди, принаймні, такі ж справжні, як і він сам. Утікач починає підглядати та підслуховувати за «непрошеними гостями», але чим далі, тим більше усвідомлює, що спостерігати за ними доставляє йому певну насолоду, що уподібнює героя до вуаєра, який, за словами К. Метца, «постійно турбується про те, щоби зберегти розрив, порожній простір між об'єктом і оком, об'єктом і власним тілом: його погляд утримує об'єкт на відстані, подібно до того як кіноглядачі віддають перевагу знаходитися ні дуже далеко, ні дуже близько від екрана» [7, с. 60]. Його увагу привернула одна з жінок, що кожного вечора милується заходом сонця. Поступово він наближається до неї, але в якусь мить розуміє, що жінка дивиться на нього впритул і не бачить – і страх викриття поступається бажанню бути поміченим нею. Потім герой виявляє, що туристи танцюють просто неба у дощ, купуються у смердючому басейні, повному гадюк і жаб. Поступово він помічає певну повторюваність у їхніх діях, діалогах. Можливо, це поліція так підступно вимагало його зі схованки, а можливо, він божеволіє?

Як відомо, фантоми, привиди не є чимось новим у фантастичній літературі. Насправді, це фундаментальний аспект, позаяк фантастичне, як правило, артикулюється навколо спектральних зображень [4]. Твір Касареса в цьому сенсі відходить від класичних звернень жанру до дзеркал, відображень або спотворених видін, фантоми новітньої літератури виявляються просто технічними створіннями. В одній із споруд, яку оповідач називає музеєм, знаходяться машини; їх функція не зрозуміла наратору, але згодом він збагнув, що вони живляться енергією припливів та відпливів. Загадка відкривається, коли він наважується проникнути у залу цього «музею» під час промови чоловіка на ім'я Морель – алюзія на Веллсового героя, «синівська данина поваги іншому винахіднику острова: Моро», за словами Борхеса [3, с. 4]; а також на автора «Утопії» Томаса Мора; а враховуючи те, що герой Касареса француз, можна припустити, що в ньому також втілено збірний образ божевільного вченого з фантастичної літератури та європейського кіноавангарду. Морель зізнається всій компанії, що сфотографував їх без їхнього дозволу. Точніше, зафільтрував на кіноплівку, ба більше – зробив загальний зліпок, тотальне зображення, копію, яку не відрізнити від оригіналу.

Очевидно, що машина, винайдена в романі, досягає більшої можливості репрезентації, ніж у кінематографі: це голографічний технічний пристрій, який фіксує всі органи чуття у три-

вимірній проєкції, яка співіснує за зовнішнім виглядом з простором реального, а також створює ефект правдоподібності, що стирає межі між вигадкою та реальністю. Касарес створив образ божевільного мрійника, чий винахід випереджає і навіть перевершує саму ідею «тотального кіно» Рене Баржавеля: те, що французький теоретик допускав як «можливе» для кінематографа майбутнього, інший француз, Морель, ще до нього реалізував на практиці.

Морель побудував утопію вічності для себе і друзів, щоби назавжди залишитися поруч із Фаустіною, до якої він відчуває, як і оповідач, нерозділене кохання: «Із романтичної фантазії я зробив вічну реальність» [3, с. 28]. Але у ході тестування винаходу Морель збагнув, що машина знищує свій об'єкт у процесі фільмування: двоє його помічників померли після того, як він записав їх на плівку. Морель виправдовував свій злочин тим, що, аби вдихнути життя у довершену копію, він вимушений забрати життя в оригінала – адже йому не дано творити життя з нічого, це прерогатива Бога. Відтак, вічне життя стає можливим лише завдяки смерті увічнених. Це і є та таємнича хвороба, яка полягає у поступовому відмиранні тіла ззовні всередину, що у свою чергу підтверджує давній страх перед портретом, який краде душу.

Морель прирік себе і друзів на загибель заради вічного життя, і використав свою і їхню смерть, щоби підтвердити чутки про хворобу, що розповзається з острова для захисту своєї машини і свого безсмертя. За допомогою свого винаходу Морель прагнув перетворити острів на музей ідеальних зображень. Вічність, про яку говорить Морель, знайшла свій простір і свою проєкцію, але цього недостатньо: цій вічності не вистачало погляду. Погляд відтворює утопію і підтверджує її існування словами рукопису наратора. Без оповіді острів був би утопією без пам'яті, понівеченим та невидимим простором. Оповідач є свідком творіння, він є глядачем, перед яким проєктуються тіні: йому дарується інвеститура священика, який, проводячи ритуал, передасть його нащадкам.

Водночас, позиція оповідача як глядача відтворює ситуацію «кінематографічної партисипації» за Едгаром Мореном. У своїй книзі «Кіно, або уявна людина» філософ і соціолог (також француз) зазначає, що фігури на екрані живуть завдяки нерухомості глядача: «Кінестезія видо-вища поглинається суб'єктивністю глядача і тягне за собою проєкцію-ідентифікацію. Відсутність практичної участі обумовлює інтенсивну афективну участь: між душею глядача і видовищем на

екрані відбуваються реальні зміщення» [8, с. 101]. Тому пасивний глядач одночасно й активний; він створює фільм так само, як і його автори. Отже, погляд глядача в кінотеатрі Мореля є необхідним, саме він забезпечує реальність ілюзії, без нього фільм є нічим іншим, як нерозбірливою послідовністю зображень.

З іншого боку, завдяки введенню любовної лінії оповідача до Фаустіни (прототипом якої, як вже було зазначено, стала улюблена актриса юного Касареса), твір стає роздумом про наші стосунки з мистецтвом кіно, про дарування зіркам удаваного безсмертя та діалектику власної самореалізації. Навіть якщо кіноекран умовний, як у «тотальному кіно» Мореля, він непроникний: голографічна Фаустіна (чисе ім'я натякає на диявольський договір, який мистецтво укладає з природою) залишається недосяжною, що наштовхує оповідача на думку, що він мрець, привид, що стежить за живими. В інший момент йому здається, що все навпаки: він, живий, спостерігає за привидами. Прагненню героя реалізувати своє еротичне бажання до віртуальної Фаустіни весь час протистоїть гірке усвідомлення марності зусиль: «Мене лякає думка, що я невидимка; [...] що Фаустіна, така близька, живе на іншій планеті; але я мертвий, я перебуваю в іншому вимірі (і я побачу Фаустіну, побачу, як вона піде, не помітивши мене)» [3, с. 23] – цитата, яка чудово передає почуття глядачів, закоханих у конструкції масової культури.

Якою б повною не була ілюзія, глядач не може у неї втрутитися; у кращому випадку він сам створить ілюзію, в якій зіграє роль за задалегідь продуманим та відпрацьованим сценарієм, зробивши свою смерть гарантією вічного споглядання Фаустіни: «Коли я відчув, що готовий, я включив приймачі синхронної дії [...] Я добре зіграв свою роль: неупереджений глядач не подумає, що я втрутився збоку [...]. Я вивчав, що говорить Фаустіна, її запитання та відповіді; часто я спритно вставляю фразу і здається, ніби мені відповідає Фаустіна. [...] я увійшов у цей світ [...]» [3, с. 42–43]. Але до того, як герой досягне цього, йому, глядачу на сеансі Мореля, доведеться розшифрувати механізми роботи складного технологічного «дива».

Ключем до розгадки «таємниці» винаходу божевільного генія стають його записи, які у перший же день відвідування «музею» потрапляють до рук оповідача. Цікаво, для чого залишив їх там Морель, що так прагнув захистити свій винахід. Чи не для того, щоби передати свої знання, приміром, якомусь інтелектуалу-втікачу, такому ж відчайдушному мрійнику, як і він сам, який, мож-

ливо, зможе продовжити його справу? Тотальне кіно на кшталт винаходу Мореля залишається спокусливою кінцевою станцією, і навіть не кінцевою, позаяк цей винахід, як виявляється, не зовсім усуває, а лише зміщає творче начало, пропонуючи достатньо можливостей для творчості – навіть глядачеві.

Учнівство завершується, коли в кінці роману оповідач і сам прагне стати винахідником, уявляючи новий винахід як машину, яка окрім п'яти чуттів у тривимірній проєкції також зможе відтворювати свідомість. Ба більше, він мріє про створення більш досконалого апарату, в якому «все, що людина думала і відчувала у житті – або під час запису – стане схожим на алфавіт, за допомогою якого зображення продовжать все розуміти [...]». Але і тоді образ не оживе: він не зможе сприйняти нічого нового, а буде знати лише те, що уже думав і відчував. А неможливість розуміння поза простором і часом змушує припустити: наше життя не надто відрізняється від посмертного існування, якого можна досягти за допомогою цього апарату» [3, с. 35].

Оповідач на практиці розбирається з механізмами роботи монструозних машин. Йому вдається їх запустити, але під об'єктив камери потрапляє його ліва рука, зображення якої з'явилось після того, як він увімкнув проєктор. Ця необачність «дослідника» у прямому та метафоричному сенсах запустила процес, який завершиться переходом героя у світ тотального кіно Мореля.

У останніх рядках герой звертається до потенційного наступника, того, хто на основі його нотаток винайде машину, здатну реконструювати ціле з розрізнених елементів: «Най він знайде Фаустину і мене, най дозволить мені проникнути в небесний світ її свідомості» [3, с. 44], – остання надія й остання утопія закоханого мрійника перед переходом у вічність.

Отже, як демонструє нам твір Біоя Касареса, ідея «тотального кіно», з одного боку, все ще залишається омріяним, але недосяжним ідеалом, а з іншого, начебто випереджає думку Базена про те, що всі технічні винаходи, як близько вони б не підійшли до повної репрезентації дійсності, насправді лише повертають кінематограф до його справжніх витоків, що лежать у площині уявного, у міті: «Щоби спуститися з Платонових небес, міту про Ікара довелося чекати появи двигуна

внутрішнього згорання. Але у людській свідомості він живе з того моменту, коли людина побачила птаха» [1, с. 22]. Перефразовуючи Базена, принагідно твору Касареса можна сказати: «Натхненний мітом про Ікара, «учень» Дедала, Морель створив «тотальне кіно» як реалізацію мрії дістатися Платонових небес». Але міт про Ікара – це ще й історія про бездумність, яка не залишається безкарною: на Ікара неодмінно чекає падіння; платонівський в'язень спіпне, коли виходить на сонце; а Морелю, заради втілення своєї мрії, довелося порушити закони природи, принісши в жертву людей і самого себе. Адже «Платонові небеса» Мореля – всього лише ілюзія, вічно повторювана штучна копія фрагменту життя, нехай і досконала.

Сьогодні, в епоху гіперреальності, коли «міт про тотальне кіно» як ніколи наблизився до життя, що сам світ перетворився на «тотальну і повну репрезентацію дійсності», твір Біоя Касареса стає певною пересторогою і попередженням про зрощення штучного і реального, він намагається донести нам, що нерозумно віддавати перевагу штучності над природою. Інакше, життю загрожує стати вигадкою (тотальним кіно), а людині – безіменним персонажем, що вічно блукає у кінематографічному царстві тіней. Справжнє мистецтво, як показує нам Касарес, має залишатися царством уявного, а не підміняти собою життя.

Висновки. У результаті здійсненого аналізу встановлено, що повість Адольфо Біоя Касареса «Винахід Мореля» не лише художньо випереджає ідеї Андре Базена та Рене Баржавеля, а й надає їм екзистенційного виміру, перетворюючи концепт «тотального кіно» на художній міт про уявну вічність і неможливість істинного буття. Твір постає як витончена літературна алегорія, що виводить технічну ідею на рівень універсальної філософської проблеми – меж ілюзорності, пам'яті, ідентичності.

Таким чином, дослідження не лише актуалізує нове прочитання «Винаходу Мореля», а й відкриває перспективу для ширших розвідок на перетині літературознавства, естетики і медіатеорії. Зокрема, перспективними є подальші студії взаємодії літератури та новітніх візуальних медіа, художніх стратегій і симулятивних форм, що моделюють досвід реальності і віддзеркалюють глибокі культурні тривоги сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bazin A. The Myth of Total Cinema. *What Is Cinema?* / translated by Hugh Gray. University of California Press. 1967, 2005 by the Regents of the University of California. Vol. 1. P. 17–23.
2. Beltzer Th. “Last Year at Marienbad”: An Intertextual Meditation. *Senses of cinema. Novel and film*. 2018. Vol.10. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad/> (дата звернення: 01.11.2023)
3. Bioy Casares A. La invención de Morel. Grupo Editorial Norma. 1996. URL: <https://cortazar.com.ar/wp-content/uploads/2024/08/Adolfo-Bioy-Casares-La-invencion-de-Morel.pdf>
4. Dámaso Martínez C. “La invención de Morel”: la renovación fantástica y la influencia del cine. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25n5> (дата звернення: 06.11.2023)
5. Haakman A. Achter de spiegel: Film en fictie. Amsterdam: De Bezige Bij. 1996. 320 p.
6. Leotta A. Total cinema: René Barjavel and the future forms of film. *Screen*. Issue 3. Autumn 2018. Vol. 59, P. 372–380. DOI:10.1093/screen/hjy039.
7. Metz Ch. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema / Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan, 1982. 327 p.
8. Morin E. Le cinéma ou l’homme imaginaire. Collection Arguments, réédition, avec une nouvelle préface de l’auteur, 1978. 272 p.