

Олег Сидор Oleh Sydor

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМ України

Ph. D. in Art Studies, senior researcher at the Department of New Media Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: [lepilinasidor@gmail.com](mailto:lepilinasidor@gmail.com) <http://orcid.org/0000-0002-4777-1916>

## Родольфо Валентіно: парадокси сприйняття

## Rudolph Valentino: The Paradoxes of Perception

**Анотація.** Досліджено культурні, соціологічні та інші аспекти віддзеркалення образу класичного американського актора 1920-х Родольфо Валентіно в українській та зарубіжній літературі ХХ століття, від Ірини Вільде та Ярослава Галана до Олдоса Хакслі та Хуліо Кортасара. Вплив Валентіно на сучасне йому культурно-глядацьке довкілля був настільки потужним, що жодна офіційна радянська контрпропаганда не могла перешкодити його популярності. Проте вже наступні покоління, вимушено перервавши зв'язок із першоджерелом, сприймали образ Валентіно скарикуризовано, відчували до нього зневагу, змішану з відразою.

**Ключові слова:** легенда Голлівуду, творчість Родольфо Валентіно, кітч, мелодрама.

**Постановка проблеми.** Попри снобістичні сподівання, кінотвори за участі легендарного голлівудського актора не стали надбанням кіноархівів (пор.: «мало що зі спадку цього ідола натовпу витримало перевірку часом... більш, аніж до кіномистецтва, він належить до кінопромисловості, типовим продуктом якої він був» [24, с. 157]). Стрічки ці активно існують як у віртуально-мереживному вимірі, мають тисячі переглядів (наприклад, уривок із фільму «Чотири вершники Апокаліпсису» на YouTube на 12 травня 2019 року переглянули 405 254 глядачів), так і у форматі численних рефлексій, тлумачень, пародій тощо. Останнє саме і стало темою нашої розвідки — адже біографія і т. зв. творчість Валентіно більш-менш вивчена. Натомість гірше знаємо про його заактуалізованість у світі — з Україною включно, де образ Родольфо був добре відомий за ранньорадянських часів, про що свідчать, зокрема, твори Ірини Вільде та Ярослава Галана. Жодна офіційна контрпропаганда не могла перешкодити його популярності, яка — насмілюся стверджувати крамольне — якийсь час перевершувала славу Чарльза Спенсера Чапліна. Але вже наступні покоління, вимушено перервавши зв'язок із першоджерелом, сприймали образ Валентіно скарикуризовано, тож відчували до нього зневагу, змішану з відразою. І нехай власне творчий талант Валентіно був скромним, діапазон його виражальних засобів — украй обмеженим, а серед його фільмів не знайдемо безумовних шедеврів (з великою натяжкою до таких можемо зарахувати лише згадану стрічку Рекса Інгрема 1921 року,

хоч і не всі згодні вважати її шедевром, як-от Блез Сандрар, котрий назвав її типовим «шахрайством у кінематографі», зразком «агітки, любителів гриміти зброєю» [25, с. 57]), але вплив його на культурно-глядацьке довкілля не наважуся назвати однозначно негативним. В яких формах, інтонаціях, жанрах він реалізувався — і йдеться у нашій статті.

**Аналіз останніх досліджень.** Класичною, на свій копил неперевершеною лишається стаття Жоржа Садуля, написана у середині 1960-х; нам немає сенсу піддавати ревізії основну думку дослідника (у складі збірки «Зірки німого кіна» вона перевидається дотепер, щоразу з гіршими ілюстраціями). Унісонною йому лишається opinia болгарського соціолога Георгія Стоянова-Бігора [29]. Утім, про Валентіно в СРСР, частиною якого тоді була Україна, писали ще за недовгого життя актора, або ж одразу по його смерті. Так, 1926 роком датується невелика напіврекламна, напіввикривальна брошура Владислава Королевича [17], 1927-м — біографічний нарис у першому випуску міні-довідника «Американські кіно-актори», де постать актора окреслив відомий у майбутньому кінорежисер Ілля Трауберг [2]; надалі історики спираються на ці публікації — серед порівняно недавніх — нарис Ірини Звягінцевої [13, с. 62, 63], який не вносить нічого нового у валентініану. Слід згадати цікавий нарис Оксани Мусієнко на аналогічний темат [21]. Значним внеском у кінознавство є дослідження польського науковця Аркадіуша Левіцкі, який присвятив Валентіно окремий

розділ — «Нова модель “мужності”» у частині «Гендерні стереотипи мужності» [20]. Та, як було вже сказано, нас цікавить не персона Родольфо Валентіно як така — хоча ми попередньо переглянули більшість зі збережених за його участі стрічок (користатимемо здобутою інформацією лише принагідно, заради уточнення подробиць загальної картини) — а її віддзеркалення у літературі, періодиці, побутовому житті — передусім вітчизняному.

#### Викладення основного матеріалу дослідження.

Після усього сказаного і переглянутого персона Родольфо Валентіно якщо й не виростає у наших очах, то принаймні кардинально змінює фокус сприйняття. Уже в наступній — по славі митця — декаді раптом виринають наративи, де викладена фантастична версія його рятунку від хвороби — устами такого собі персонажа на прізвисько Ринцьо з драми Ярослава Галана «99%» (1930). Як відомо, Валентіно помер від наглого перитоніту — про що знає і наратор (мабуть, через те, що подія активно висвітлювалася на шпальтах газет), котрий здивує на берлінській вулиці «брюнета з демонічними очима», що скаржиться героєві на хворобу. Той же пропонує йому послуги свого друга, «відомого у світі хірурга» Фріца, з яким вони разом їдуть до Нью-Йорка, де той провадить операцію. Надмірне зволікання, на думку Ринцьо, і стає причиною трагічної смерті героя, котрий на смертному одрі звертається до нього жаргоном горьковської Насті, запеклої чительниці бульварної романістики: «А вмирав він!.. Як, пані добродійко, цей брюнет чудово вмирав! “Прощай, каже, симпатичний товариш Ринцьо. До смерті тебе не забуду!” Отакий, пані добродійко, був Валентіно» [10, с. 64].

Сам по собі описаний фантазм не становить особливої цінності, але влучно характеризує міщанське середовище Львова міжвоєнної доби — начебто і малоосвічене, але не байдуже до «світових трендів» (головне, в них посвячене), нехай і позавчорашнього дня, водночас спрямоване в умовне майбутнє, що доводить репліка ринцьової співрозмовниці: «А що ви... про Рамона Новарро скажете? Я вважаю, він не менш Валентіно солодкий...», на що той відповідає: «Еге ж, у нього надзвичайна фотогенічність, а його тітка, як мені казав один його свояк, має склеп з кокосами» [10, с. 64]. Усе перемішалось у цій дивній-предивній розмові, плітка з фактом, неправдиве з очевидним, горох із капустою. Напрочуд фото- (краще сказати: кіно-) генічний Новарро і справді виступив у ролі своєрідного наступника Валентіно в ампула «латинського коханця», хоч і не досяг рівня його популярності, а от щодо його родинних гешефтів, ще й з посиланням на галицькі терени — історія ні пари з вуст. Крім того, наратив невеликого рятунку американського актора кидає химерний пошук на самого автора п'єси, знаного нам винятково як занудного радянського пропагандиста, фейлетоніста, атеїста, а ще і як «жертва націоналістичного замаху». Як мінімум, кіно він за молодих літ цікавився — і хоча б у цьому був суголосний дійсному «ритму доби». Завороженість мортальною ситуативністю можна було би спекулятивно витлумачувати як передчуття власної долі (теж смерть від «гострого предмета»), але це радше вплив екранного кітчу

на твір специфічно сценічний. Власне, герой Валентіно навряд чи вмирав — на екрані — більш реалістично, вдаючись до низки апробованих штампів, аніж — опосередковано — у п'єсі Галана.

Інша згадка про актора у літературному документі цієї доби і цього культурно-географічного регіону міститься у класичному українському романі Ірини Вільде «Сестри Річинські» (1958–1964): «Помічник майстра, молодий хлопець з претензійно завитими кучерями і вусиками а ля Валентіно» [9, с. 315]. Остання деталь може спантеличити сучасного синефіла, який знайомий з актором за його титульними стрічками на кшталт «Шейха» та «Крові й піску», «Чотирьох вершників Апокаліпсису» та «Дами з камеліями», «Орла» та «Молодого раджі», де у кадрі раз по раз виринає чисто поголене лице актора, часом — з невеличкими бакенбардами; вуса йому і не пасують зовсім, це не його «фішка». (На ті роки — атрибут майже ексклюзивний, годний для мачо, втілюваного Дугласом Фербенксом, для літнього денді, у виконанні Адольфа Менжу; у ширвжитку вуса, здавалося б, навіки були поховані Максом Ліндером — якого, хоч як дивно, Валентіно пережив лише на один рік!) Невже ми маємо справу із фальсифікацією факту чи з прикладом швидкого забуття особливостей візуального іміджу?

Аж ніяк: не претендуючи на стовідсоткове знання валентінового кінодоробку, резюмуємо наявність згаданого тілесного атрибуту як мінімум у двох стрічках за його участі: це екранізація роману Оноре де Бальзака «Ежені Гранде» — фільм «Сила, що перемагає» Рекса Інгрема (1921) та менш відома стрічка «Острів кохання» (1922) — щось на кшталт колоніального мело, з купальницями на березі та напівбожевільним Великим Герцогом, якого збираються скинути інтригани, що їх викриває випускник коледжу Кліфф (почекайте, це ще не Валентіно), який, одягнувшись панянкою, сам втрапляє в смертельну пастку і сам крокує на місце страти, де його рятує естет і сноб, з моноклеєм у оці, важко — повірити: авіатор з дрібними вусиками Жак (нарешті — Валентіно!). Попри другорядність, роль його дуже важлива: він кидає бомби в охоронців, рятує свого друга і таки врятовує. Щодо першої стрічки, то тут ампула Валентіно нам більш знайома: це звабник героїні, її родич Шарль — утім, незлобивий та згідливий, тож кінець картини — гепі-ендовий. Уже в цій стрічці Валентіно хизується красивим профілем, вже тут у нього моноклі та м'який капелюх, але вусики (з борідкою!) з'являються лише наприкінці кінооповіді, в якому його присутність взагалі мінімальна: актор не ще став зіркою. Яку з цих двох стрічок могли бачити у себе вдома галанові галичани? Першу, швидше за все — і зважаючи на сюжет, запозичений у класика, ім'я котрого могло бути додатковою привабою в рекламі фільму.

Інші романи, цього разу — польських авторів, які описують повсякденну реальність новопосталої Польської держави, також не обходяться без образу вродливого звабника, красеня та джиґуна — тут уже градус порівняння суттєво підвищується, віртуальна реінкарнація голлівудського актора долає кілька щаблів угору

по соціальній драбині, щоправда, ініціатива порівняння йде з вуст представника нижчого стану, а саме банкірського кур'єра Ігната, який таким рипом вітає героя роману: «Ясновельможний пан президент сьогодні наче Валентіно... Усі жінки повмирають!» [11, с. 150]. На відміну від попередніх прикладів — ніби розлогіших, просторікуватіших — цей виходить за рамки алюзії, створюючи одне з дзеркал, які пророкують швидку кар'єру героєві, котрий, як і американський актор, користав підтримкою жінок (Валентіно — Аллі Назімової, втім, лише на початку творчого шляху), як і його попередник, мав у них шалений успіх, та досяг значнішого рангу в суспільному житті: Дизмі навіть пропонують пост прем'єр-міністра, та він відмовляється, вчасно згадавши, що не знає англійської мови — якою актор, звісно, володів, та явно недосконало, хоч це і не могло перешкодити його кар'єрі в кіно, де до приходу звуку лишалось кілька років. Тож не вмер би він від хвороби — швидко б «здувся» з приходом «нових технологій», як це сталося з Бастером Кітоном чи Джоном Гільбертом. Утім, Пола Негрі в своїх мемуарах згадує його «тихий, мелодійний, з ледь помітним акцентом голос» [36, с. 253], але хіба можна вимагати чіткого вирізнення акцентів від учорашньої емігрантки? Чи розраховував Тадеуш Доленга-Мостович на таку смислову глибинність свого натяку — невідомо. Можемо лише констатувати, що йому, одному із небагатьох авторів ХХ століття, вдалося розірвати зачароване коло естетики та практики кітчу (Валентіно і близько його не здолав) — автор цілком попсового роману «Знахар», на прикладі цитованого — іншого — твору довів, що йому приступна дошкульна сатира високого ґатунку.

Небайдужою до валентінівських стрічок лишалася і політико-культурна українська еміграція. Заклопотаний побутом, марними надіями на повернення у Велику Політику, Володимир Винниченко знайшов час на маскультівський синемаграф — і на подальші рефлексії з відвідин його. У щоденниковому записі від 19 грудня 1926 року йдеться: «І несподівано трошки наблизився до загадки жіночої скорботи з приводу смерті Валентіно. Фільм немудрий, "Син шеїха", казочка з "орієнтального" життя. Але краса Валентіно в ній, дійсно, чарівна: проста, дитяча, повна наївної теплоти. Він — не фат, і це вабить. Він носить свою красу легко і природно, і це підкупає. І, можливо, що гра його партнерші Вельми Блянкі (?) була через те теж природна, щира» [8, с. 251]. Попри «косметичну» помилку в іменні акторки — насправді, *Vilma Banku*, яке звично транскрибують як Вільма Банкі, український письменник завдяки загалом нікчемному фільму 1921 року Джорджа Мелфорда впритул наближається до томас-маннових роздумів про владу природної фізичної краси у підтексті: протиставленої марнотному та хворому інтелекту, з носієм якого небезпідставно ототожнював себе наш автор. Цікаво, що синемаграф Винниченко відвідав у компанії свого ідеологічного співбесідника, російського письменника та члена партії лівих есерів Олександра Шрайдера, у «Щоденнику» введеного під прізвиськом Шашка).

Натомість, на іншій, підрадянській частині України, панували інші настрої, узагальнені в суто кінематографічній книзі нарисів — російськомовній, перекладеній українською, спорядженій футуристичною обкладинкою Михайля Семенка. В розділі під красномовною назвою «Український Голлівуд» американський актор (увага: шість років по смерті!) усвідомлюється як фактор ідеологічної небезпеки — вже подоланої, але непересічної за розмірами: «Культурна революція зробила перші кроки в маси. На екрані панував небіжчик Рудольф Валентіно. Це була веремія пошести кіноманії. Режисери щодня одержували тисячі листів. Майбутній історик навряд чи пожаліє, що їх не зберегли. Вони б не сказали йому нічого про велику епоху» [28, с. 58, 59]. Зауважмо, що сторінкою раніше йшлося про творчість українських митців Дзиги Вертова та Олександра Довженка, твори яких Семенко порівнював із «віршами улюбленого поета», тож бачимо спроби вибудувати національну кінематографічну альтернативу — голлівудській, розважальній. Порівняння, утім, лишається ефемерним («кіно режисерське» проти «кіна акторського», себто зіркового) і, як знаємо, з подальшої історії десятої музи, приречене на невдачу: попри незрівнянно більший внесок у скарбницю кіномистецтва двох українських авторів, визнаних і за океаном, перемога лишилася не за ними. Адаже другий із них (у переліку, не за значенням) після спірання на типажність виконавців (не всюди і не завжди) вже за кілька років змушений був безумовно повернутися до радянської «системи зірок» (і саме вони були найбільш запитані публікою, як-от «Щорс» чи «Аероград»), а перший, за специфікою документального жанру, просто не міг нею користатися.

Українська проза «розстріляного Відродження» не могла не помітити ядучої квітки на ймення Родольфо Валентіно і відреагувала на її буянню відповідно — іронією та сарказмом. У романі Гео Шкурупія «Міс Адрієна» (1934), дія якого розгортається на туманних капіталістично-закордонних теренах, голлівудський актор перевілюється на пересічного працівника сфери масового обслуговування; красне місце йому — епізод, який не знаходить якогось продовження у наративі: «Молодий красень-перукар з обличчям Рудольфа Валентіно, ввічливо посміхаючись, підійшов до неї з сліпучо-білим простиралом у руках» [35, с. 648]. Давня, не надто почесна семантика циркульницького фаху, яка всотала у себе міфологеми добродійного інтригана (П'єр Бомарше) та шлюбного афериста (Михайло Старицький), у першій третині ХХ століття редукувала цей образ до суто декоративного, без найменшого натяку на демонічну вигадливість, але зі знайомим присмаком (не без фахових асоціацій, замішаних на ольфакторних враженнях, відсутніх у професіях, які з цією «римуються», як-от прикажчика чи писаря) солодкавості. Перукар, як і Валентіно — зайвий в оповіді про боротьбу західноєвропейського робітничого класу за свої права (а також про обмін передовим досвідом із побратимами з-за кордону), байдуже, що на ділі представники, а особливо — представниці пролетаріату залюбки відвідували фільми з валентіновою участю — як у нас,

так і в Європі/Америці, а популярність «Панцерника „Потьомкін”», попри запевнення офіційної пропаганди, ніколи не сягала захмарної популярності «Шейха».

Складніша, але й показовіша справа з Валер'яном Підмогилянним. У своєму найкращому романі «Місто» (1928) він ніби уникає прямого називання імені актора, але воно легко прочитується, особливо з огляду на масову посвяченість його сучасника в реалії тодішнього маскульту. Та й наш сучасник, хоча би побіжно знайомий з історією кіна, легко розгадає ось таку літературну шараду, сфокусовану на «артисті... у фраківі без чалми, у фраківі з чалмою, у шатах раджі, пішки й на баскому коні» [23, с. 70]. Свого часу автор цього дослідження, зі схожого приводу цитуючи ці самі рядки, припустив, що йдеться про валентінові фільми «Шейх» та «Син шейха» [26, с. 93]. Нині доведеться скоригувати власну опінію, доповнивши її посиланням на стічку Філа Россена «Молодий раджа» (1922), де Валентіно знявся майже нагим, своєю безсоромністю вразивши французького критика-сюрреаліста, котрий мав би взагалі-то нічим не вражатися [24, с. 154]. Щодо романного пасажу, то його — ще відвертіша, аніж у Шкурупія, сатирична загостреність рішуче нівелює саме кінематографічний аспект, наочно демонструючи жалюгідний щабель культурної репрезентації, на який опустилася естрадна, популярна версія (і без того надмірно популярного) валентінового образу, точніше, попури кількох ролей, всуціль орієнтальних; мимоволі спадає на думку знаний аферист Остап Бендер, котрий у своїх театральних антрепризах теж користав орієнтальною атрибутикою. Але пост-образ цей настільки віддалився од свого першоджерела, що генеалогія його вгадується не одразу і не є надто суттєвою, навіть очевидною, скоріш, гіпотетичною.

І якщо, на відміну від письменників, серйозні режисери — особливо нового покоління, як-то брати Васильєви, від цієї пошесті відмахувалися, зневажливо натякаючи на «скандали з приводу переробки німецької картини „Метрополіс” та ін. в Угорщині, „Парижанки” в Чехословаччині, „Шейх” в Італії» [7, с. 230], це слід було занести в малопочесну графу «гримас капіталізму» — бо дві перші з названих тут картин (де-факто — шедеври кіномистецтва, зняті відповідно Фріцем Лангом та Чарльзом Чапліним) не йдуть у жодне порівняння з орієнтальною мелодрамою, тож рівність їх — принизлива. А простий глядач думав інакше, відтак «голосував ногами», а потім ще якийсь час зберігав вірність своєму кумирові. Офіційний дискурс інкримінував Валентіно... потурання криміналу, бо в ті роки непоодинокими були пограбування в кінотеатрах, природно — на аншлагових кінопоказах, звідси — свідчення Володимира Беляєва про звичай Харкова 1920-х: «Микита... весь час невгамовно нас попереджував: „Дивіться, хлопці, не захоплюйтеся Дугласами Фербенксами та Рудольфами Валентіно — це отрута, яку виробляє американська буржуазія. Ці фільми — школа бандитизму. До добра вони не доведуть!»» [5, с. 447]. Розчулює авторський хтонізм у висвітленні «потворностей» суспільного смаку, в якому

ми — без особливого, втім, зусилля — розділяємо суто чоловічу (Фербенкс) та жіночу (Валентіно) авдиторії, хоч формально герой звертається лише до першої, вважаючи її відповідальною за легковажність у виборі фільмового артефакту. Сьогодні таку позицію затаврували б як сексистську, насправді ж вона є приховано-патріархальною (основні герої роману письменника-«в цивільному» таки чоловічої статі, дівчата їм лише принагідно акомпанують).

Але журналістика того часу в цьому питанні була прозорливішою, чіткіше атрибутуючи стаття та соціальний прошарок реципієнтів — у цьому випадку реципієнток. В анонімному фейлетоні «Адель та її друзі», який датується 1928 роком, як і у зацитованому вище джерелі, йдеться про мистецькі вподобання певної, не найбільш вшанованої повагою частини радянсько-українського суспільства, скажімо так: міщанства, манірні хизування якого дуже нагадують вибрики радянських стиляг 1950-х. Титульна героїня не обмежується екранною музою, вона прозирає глибше: «Її кіноулюбленець — Руді Валентіно. Її оперето-улюбленець — Бравін Душка... Вони так кохають, так стискають в обіймах на сцені...» [16, с. 2]. Ми не в змозі розшифрувати персону фаворита театральних смаків, тож припускаємо його типологічну спорідненість з фаворитом екранним, звісно, з поправкою на мистецьку специфіку, тут — щось круто змішане на «жорстокому романсі», мабуть, з домішкою віденських — чи середземноморських? — прянощів. (Не випадково серед кіноштампів 1920-х українська кіногазета 1927 року називає поруч із «пісками „Атлантиди” і „Шейха»», здавалося би, трохи призабуту «Кабірію», традиційно приписувану д'Аннунціо [32, с. 3]). І увага: культ Валентіно — за інерцією? — триває, хай би як шаманили представники офіційного дискурсу: «Радянській Росії фільми Валентіно не страшні: жінка, створена дев'ятьма роками революції пройде повз романів у жовтих обкладинках, а жаліти забутих роками психопаток не доводиться» [16, с. 15]. На жаль, практика довела, що остання категорія була численнішою, аніж це можна було передбачити, а ще й у перше, «непівське» десятиріччя існування радянської влади її верховодам доводилося зважати на вимоги ринку, який щедро і небезкорисливо обслуговував «психопаток».

Ще один приклад цього — активна видавнича діяльність в СРСР та за її межами, яка чутливо реагувала на запити маси глядачів, даючи їм змогу потішити свою візію не лише в кінозалі, а й у себе у власному помешканні (інтер'єри молодих людей вряди-годи прикрашали лики кумирів, в чому впевнюємося на прикладі німецької кінокартини Біллі Вайлдера «Недільні люди» 1930 року — де, на підтвердження нашої гендерної теорії розподілу смаків, чоловік та жінка, посварившись між собою, шматують фотокартки улюбленців свого візаві). Кількість валентінових ликов достоту рекордна: нам вдалося нарахувати аж вісім зображень. (Частину їх опубліковано як ілюстративний матеріал до нашої статті про старі листівки — див.: [27, с. 50]). З них — лише одне випущене французькою фірмою «Макі» в наші часи, біля 2001 року, як репродукція

старої афіші кінофільму «Орел», що був екранізацією повісті Олександра Пушкіна «Дубровський» 1925 року Клааренсом Брауном. Інші — за життя Родольфо Валентіно, в тому числі лише дві за кордоном — у Німеччині, фірмою «Ross» (актор у строях тореадора, ймовірно, у фільмі «Кров та пісок» Фреда Нібло 1922 року) та у Франції, з фривольним постскриптумом на звороті від якогось месє Данце (кадр з фільму «Син шейха» 1926 року Джона Фіцморіса, загалом планувалося аж 32 репродукції такого штибу). П'ять наступних — і останніх — вийшли у світ в Радянському Союзі, три — в Росії в агенції «Кинопечать», накладом у 25, 15 та 10 тисяч примірників (Валентіно анфас та у профіль; без ролевої адресації, у вільній блузі та в білій сорочці з краваткою-«метеликом», перша — найвиразніша: автор з орієнтально примруженими очима-маслинами, які наче гіпнотизують глядача; на решті, Валентіно у доволі дивній компанії колег: Дугласа Фербенкса та «чудо-кіндера» Джекі Кугана, зірки чаплінського «Малюка», Валентіно — у светрі з галстуком та найменш атрактивний із трьох тут присутніх). Дві — в Радянській Україні Укртеакіновидавком, накладом в 12 та 15 тисяч примірників (одна з Валентіно у знайомій вже нам ролі Шейха, інша, де він у «пристойному костюмі» зі смугастою краваткою). Усі перелічені радянські листівки коштували 10 копійок. Треба гадати, описане нами — лише частина неозорого айсберга, але домінанта цього імені — достоту репрезентативна.

Прикметно, але в наступні десятиріччя по Україні, як і по всьому Радянському Союзу нами зафіксовано мінімум творчих рефлексій з приводу кінодоробку Родольфо Валентіно, образ якого мігрує у виключно історичний, викривально-ретроспективний вимір. (Актуальність актора зберігається хіба на Далекому Сході, в Харбіні, де «хлопці причесувалися а ля Рудольфо Валентіно» [15, с. 32]. Чи на іншій півкулі, на іншому континенті — в аргентинському місті, де місцева панія питає свого співрозмовника: «Що він думає про Рудольфо Валентіно?.. вона ж упевнена, що він живий і мандрує інкогніто Південною Америкою і їй навіть здалося, що вона зустріла його, побачивши, як він походить вулицею» [3, с. 192]. Далі — апогей кіношаленства: «Якийсь час вона була закохана у Валентіно... наш дім заповнили портрети цього наркомана... я зачиняв двері на ключ, аби не пустити дружину на фільм з ним... та вона... перелізала через стіну до сусідів і однаково йшла в кіно», скаржиться чоловік валентінової фанатки [3, с. 299]). Інакше на Заході, де його споглядають у викривленому, але вкрай небайдужому ракурсі — щораз інакше, без будь-якої спроби об'єктивізму, але нерідко вустами найповажніших артистичних персон, часом — найпершого рангу. Зрозуміло, що цензурні упередження не могли тут проявити себе так, як вони проявилися на «шостій частині земної кулі», але не можна сказати, що їх там не існувало зовсім. Хай там як, але образ Валентіно плавно земігрував до якоїсь «території кур'йозу», де його художні вартості теж анічого не вартували, але публіці принаймні не доводилося розтлумачувати, хто це такий та з чим його їдять.

Почнімо зі різномастих представників «втраченого покоління», яким довелося бути сучасниками Валентіно. (Тільки тепер спадає на думку, що з огляду на ранню смерть і досить неолодне життя, до цього терміна можна було б формально допасувати й нашого героя, коли б у нього спостерігався хоча би низовий рівень саморефлексії і, звісно, фронтний досвід, хоча на останній зроблено натяк у «Чотирьох вершниках Апокаліпсису»). Усі відгуки — зроблені з певної часової дистанції, що підвищує їхню вартість. Наприклад, у створенні ментально-ефемерного оксюмору — в біографії вітчизняного неоромантика: «Якимось чином з невеликою поміччю друзів Стівенсону вдалося стати літературним попередником усіх наступних улюбленців публіки — таким собі мазунчиком, Родольфо Валентіно на літературному Парнасі» [22, с. 55]. Метафора швидко з'являється і так само швидко зникає, гасне, блякне, розкидаючи в усі боки конфетти, розтріпуючи святковий серпантин, вражаючи розбіжністю та майже блюзнірством порівняння. Але враховуючи, що Річард Олдінгтон відомий передусім як автор роману «Смерть героя» (1929), що був написаний майже за три десятиріччя до зацитованого нами опусу, так само сміливо трансплантуємо головний слоган-назву роману і на долю актора (з інших улюбленців письменника на таку долю не можуть претендувати ні Девід Герберт Лоуренс, ні Вольтер, ні Казанова; жодному з них не пасує титл «пропащої душі», а от Валентіно тут якраз на своєму місці).

Натомість Френсіс Скотт Фіцджеральд — митець, який фахово знався на кіномистецтві, сам працював у Голлівуді як сценарист, згодом відчув на собі вагу екранізацій, та переважно вагу посмертну — у творі «Ніч лагідна» (1934) полишив по собі майже документальний, водночас — різко-сатиричний опис підготовки до знімання чергового пеплума на теренах Європи, де «один з численних кандидатів у ролі Валентіно... хвацько походжав перед десятками "полонянок", що не зводили з нього меланхолійних, страхітливо підчорнених очей» [34, с. 362]. Позаяк дія епізоду згодом відбувається близько 1928 року, то це період «без короля» (екрану), якому гарячково шукали заміну, не розуміючи, що саме ампула його давно вичерпано, та й у жанрі пеплума, здається, Валентіно не знімався. Роман Фіцджеральда — не лише любовно-психологічний, але й професійно-кіноматографічний, густо просякнутий іменами та тінями зірок, не кажучи про фахові моменти зйомок. Дізнаємося, наприклад, про давню справу Фатті-Аракля; про участь у рекламі Констанції Толмедж, про візит на курорт співачки та акторки Містінгет тощо. Але безумовним є відсилання процитованого вище епізоду до фільмів «Шейх» чи «Син шейха» (для сюжету яких ролі рабинь є більш аніж доречні). Поступова деградація чоловічого героя роману мовчазно перегукується із долею актора (хоча контраст із долею Ніколь, його підопічної, ставлення якої до нього було аналогічним, як в отих самих «полонянок», радше переадресовує нас до іншого, пізнішого голлівудського нарративу, який зумів реінкарнуватися у трьох версіях — до мюзиклу «Зірка народилася»).

Але порівняння може набувати й ширшого розмаху: трагічне життя Діка Дайвера є почасти жертвою кінематографічної облуди, фальшивої ейфорії штучного життя, яка відчутно стриміла чи не з усіх стрічок Родольфо Валентіно (що, за іронією долі, не був ні алкоголіком, ані наркоманом, бо мав слабке здоров'я). Для самого Фіцджеральда роман є також прощанням з добою, яку зазвичай називають «епохою Джазу», але це можна було б засоціювати і з епохою Великого Німого. (Ще один парадокс: і ця назва пасує до персони актора, якому справді «нічого було сказати».) Її курйози та кумири, сподобання та намагання, успіхи та прорахунки — усе це вже в минулому. Двійник Валентіно — один із численного шереху симулякрів, котрі мережать тло роману, контрастуючи із проявами простих людських чуттів та елементарним могуттям природи Рів'єри, яка спростовує — натяк вже на твір автора наступного! — «блазеньський танок» кінотіней.

Необхідний екскурс у нещодавнє минуле, який почасти виламується зі схеми — а почасти її підтверджує. Класик пізньовікторіанської доби, знаний фантаст, доробок якого нині перекидають на дітей та підлітків, для яких він свідомо не писав, — Герберт Веллс не оминув спокус десятої музи. В романі «Необхідна обережність» — з півдесятка знакових кіноімен епохи, але окрему увагу приділено саме Родольфо Валентіно. Несподіванкою для нас є дискусія не щодо його естетичної чи етичної значущості, а щодо... його національної належності та наскільки остання є доречною в англосаксонському світі. «Вони трохи посварилися з питання чар Родольфо Валентіно, та помирилися після того, як вона визнала слушною заувагу Едварда-Альберта, що в Родольфі є щось неанглійське і заявила, що їй геть невтямки, як англійка може “щось” відчувати до іноземця. — Для мене це однаково, як з китайцем» [33, с. 67]. Характерно, що всі інші актори — особливо англійці за походженням, як Чаплін, та навіть оскандалений, ославлений Фатті, у цьому контексті фігурують без нищівних коментарів, лише образ Валентіно вдостояється расистського витрактування, хоча його носій є представником західного, а не орієнтального універсуму, з яким — із Заходом, з Європою, — Англію та Америку зазвичай солідаризують. У цьому сенсі популярність Валентіно треба визнати революційною як таку, що долала расові упередження, водночас — тишком-нишком їх цементувала, закріплюючи за актором-італійцем ампулу, на той час надто специфічне для англосакса. Кумедно, що в подальші роки ситуація вже не повторюватиметься — аж до 1990-х, коли певний успіх, не порівнюваний за масштабом з успіхом Валентіно — випаде в Голлівуді на долю іспанця Антоніо Бандераса, тоді як попередні зірки з «жагучих країн» на кшталт Педро Армендаріса чи Омара Шаріфа слухняно кіно-існуюватимуть на почесному маргінесі.

І далі вже нас ніщо не повинно вражати — як, наприклад, «надгробок Родольфо Валентіно», що з'являється у досяжному майбутті в антиутопії Олдоса Хакслі «Мавпа і сутність» [31, с. 601], митця виразно антигалітарного, на відміну від названих вище двох його сучасників,

тож і налаштованого щодо Валентіно дуже саркастично. Хоч як дивно, саме тому він пророкує посмертну шану акторові — який, вочевидь уособлює для нього масовий, міщанський смак. Таку позицію мимоволі поділяє письменник вже іншої хвилі, іншої країни — Арман Лану. В одному зі своїх оповідань — «Бал на вулиці Гренє-о-Бель», один із персонажів ось так реагує на «безглузду» репліку співрозмовника: «Я благаю тебе, Валентіно! Про смаки не сперечаються!» [19, с. 105], — але тут репліка лишається лише реплікою, навіть не алюзією, в жодному разі — символом, алегорією, бодай натяком, хоча Лану, як і Олдінгтон, ба, навіть більшою мірою, уславився біографіями славетних (в тому числі, сучасників Стівенсона — в особі Мопассана) і добре знав ціну історичного факту, але час вже був інший. Цілоком суголосний Лану класик «жорсткого детективу» Раймонд Чандлер, персонаж якого — у романі «Довге прощання» (1953) — посиленням на кінематограф — ставить на місце напівбожевільного пацієнта, вдягненого як ковбой: «Що з вашим другом, Ерлі? ... Вирішив, що він Родольфо Валентіно?» [1, с. 72]. Йому мимоволі підспівує сучасний нам майстер хорорів Стівен Кінг, який так само робить із актора привід для епізодичного порівняння, звісно, зневажливого, побіжно змалювавши «неймовірно високу жінку, схожу на Родольфо Валентіно» [14, с. 76]. Жанровий кінгів попередник Роберт Блох трохи філософічніше каже про зміну поколінь, відповідно — їхніх смаків та перевтілень культурних героїв: «Костюмні фільми залишилися в минулому, унеможливлені фінансовими катаклізмами. Сьогодні шейх Валентіно — це опецькуватий нафтовий магнат у діловому костюмі, сонцезахисних окулярах і зашморганій кувії» [6, с. 100], та висновок тут такий самий: до минулого немає вороття, а його перезавантаження — сміховинне). Байдуже, що актор жодного разу не грав у чистих вестернах — хоча і виконав своє славнозвісне — перше, а не останнє — танго у вже наведеному фільму Рекса Інгрема «Чотири вершники Апокаліпсису»: енергія зневаги вартує більше, ніж хронологія пам'яті. З Валентіно справді «попрощалися надовго», здавалося, назавжди.

До речі, танголезний мотив — не єдиний, до якого звувився спогадовий імідж кіноактора — що далося взнаки у романі сучасного боснійського письменника Мілана Єрговича «Іншалаа, Мадонно, іншалаа» — пор. «можливо, найфатальнішу роль в цій історії відіграв актор, безсмертний Рудольф Валентіно» [12, с. 108]; не сумнівайтеся: історія тут — історія танго, не більше. І цій ролевій геттоізації (утім, дія роману відбувається у минулому, а не сьогодні) не перешкодив фільм Курта Рассела «Валентіно», який начебто оживив увагу до пригаслої зірки 1920-х, але вивести її на орбіту колишньої уваги не зміг, бо й сам потребував терплячої уваги внаслідок ускладненої мови сюжетного викладу. На думку українського кінознавця Юрія В. Германа, режисер «досить вільно скористався історичними фактами, що викликало велике невдоволення американців. Їм також не засмакував в ролі Валентіно відомий танцюрист Рудольф Нурієв» [30, с. 64].

І в попередні десятиріччя — митець не забутий, але кажуть про нього якось побіжно, з приводу, між іншим. Варто Роланові Барту згадати Грету Гарбо, як на думку мимохідь спадає наш герой, але тільки на кілька рядків, у міфологізованому образі «доведення до самогубства» (есеї «Лице Грети Гарбо» зі збірки 1955 року «Міфології» [4, с. 113]), утім, без фрекен Густафсон і мови про нього не було би. Так само «акторок минулого» перебирає у своїй пам'яті герой роману Хуліо Кортасара «Гра в класики» (1963) Орасіо Олівейра — серед них — Ніту Нальді (родольфову партнерку за фільмом «Кров і пісок» 1922 року, знятим Фредом Нібло), «і, звичайно, Вільму Банкі» [18, с. 360]. Ім'я Валентіно не назване, та воно міститься в інтелектуально насиченому підтексті, можливо, складаючи його найодіозніший шар, якого справжнім інтелектуалам бажано не артикулювати. Тож і тупцюють вони несміливо довкола персони, яка менш аніж століття тому блокбастерно витискає усіх інших з орбіти уваги — мова, звісно, про його фільми, а не про достеменну діяльність Валентіно поза екраном. В житті він тим часом вирізнявся боязким характером і церемонністю, заробив репутацію заледве не слинька та сором'язливого невдахи, що для Голлівуду — смертельний гріх.

Але чи був насправді таким узурпатором спогадів опіній не надто талановитий (швидше, навпаки) голлівудський актор 1920-х? Чи єдиний він символізує собою американське кіно тієї доби? Аж ніяк. Наприклад, для Альбера Камю — в спогадах себе як підлітка — таку

роль виконує Дуглас Фербенкс, для Анатолія Рібакова — Мері Пікфорд, а Джон Стейнек вподобав Перл Вайт (відповідно — романи: «Щаслива смерть», «Бронзовий птах», «На схід від Едему»). Але усі перелічені митці, та й багато інших, несли в собі хоч маленьку частку дару Божого, якусь випадкову вмільсть, інтуїтивну спроможність відтворення, елементарного мімесису. Їхні випадки — дещо складніші, але загалом вони не виїмкуються із окресленої схеми Актор / Глядач, Володар дум / Раб смаків.

**Висновки.** Всупереч своїй якісній значущості, яка начебто мала би спричинити його повне забуття, образ Родольфо Валентіно проявляється в усіх сферах суспільно-культурної свідомості впродовж багатьох десятиріч середини — другої половини ХХ століття. На останній стадії — у пародійно-іронічному витлумаченні, або/та епізодично, мовби випадково. І саме тоді на нього звертають увагу митці класичного рівня. Кітч, аби сприйнятися серйозно, мусить згинутися — у своєму розквіті він надто одіозний, аби за нього бралися корифеї — якщо це тільки не чергові відвідини кінотеатру. Віддзеркалення часом цікавіші за першоджерело — і що більшим є кут викривлення, то краще, то більше мух-думок роїться в мізках, тим глибші шари сенсів відкриваються нам під поверхнею такого безнадійного, ялового, здавалося би, кітчу. Хай Валентіно й був сам по собі естетичним нікчемом, але привід для феєрверків довкола він створив, навіть про це й не здогадуючись.

### Література

1. Американский детектив: Сб. / пер. с англ. Москва: Огонек-Вариант, 1990. 414 с.
2. Американское кино-актеры / Сост. Ю. Мещанинов. Ленинград: Academia, 1927. [Т. I]: Адоре-Гриффит. 64 с.
3. Арлт Р. Злая игрушка. Колдовство любви. Рассказы. Ленинград: Художественная литература, 1984. 392 с.
4. Барт Р. Мифологии / пер. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
5. Беляев В. Старая крепость. Москва: Молодая гвардия, 1982. 800 с.
6. Блох Р. Психоз 2 / пер. И. Богданова. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. 288 с.
7. Васильевы, братья. Собрание сочинений: В 3 т. Москва: Искусство, 1981. Т. 3. 574 с.
8. Винниченко В. Щоденник. Київ; Едмонтон; Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. Т. 3. 624 с.
9. Вільде І. Сестри Річинські. Київ: Дніпро, 1977. Т. 1. 496 с.
10. Галан Я. Художня творчість. Художня проза. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1987. 592 с.
11. Доленга-Мостович Т. Кар'єра Никодима Дизми / пер. с пол. Київ: Радянський письменник, 1964. 300 с.
12. Єргович М. Іншала, Мадонно, іншала. Львів: Вид-во Старого Лева, 2018. 528 с.
13. Звезды Голливуда. Москва: ТЕРРА, 1996. 440 с.
14. Кинг С. Коллекция скелетов. Москва: АСТ, 2004. 672 с.
15. Клуге К. Соль земли. Москва: Искусство, 1992. 207 с.

### References

1. Amerikanskiy detektiv: Sbornik [American noir: Collection of novels]. Moskva: Ogoniyk-Variant, 1990. 414 s.
2. Amerikanskoe kinoaktery: Adore-Griffit [American actors Adore-Griffitt]. Sost. Y. Meschaninov. Leningrad: Academia, 1927. 64 s.
3. Arlt R. Zlaya igrushka. Koldovstvo lyubvi. Rasskazy [Wicked toy. Magic of love. Stories]. Leningrad Hudozhestvennaya literature, 1984. 392 s.
4. Bart R. Mifologii [Barthes R. Mithologies] Per. S. Zenkina. Moskva Izdatelstvo im. Sabashnikovyh, 1996. 312 s.
5. Belyaev V. Staraya krepost [Belyaev V. The Old castle]. Moskva Molodaya gvardiya 1982. 800 s.
6. Bloh R. Psihoz 2 [Bloch R. Psycho II] Per. I. Bogdanova. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2009. 288 s.
7. Vasilyevy, bratya. Sbranie sochineniy v 3 t [Vasilevy brothers. Complete works in 3 vol]. Moskva: Iskusstvo, 1981. T. 3. 574 s.
8. Vy`nny`chenko V. Schodenny`k [Vynnychenko V. Diary]. Ky`yv — Edmonton — N`yu-York: Smolosky`p, 2010. T. 3: 1926–1928. 624 s.
9. Vilde I. Sestry Richy`ns`ki [Vilde I. Ricinsky sisters]. Ky`yv: Dnipro, 1977. 496 s.
10. Galan Y. Hudozhnya tvorchist`. Hudozhnya proza. Publitsy`sty`ka [Galan Y. Artworks. Prose. Publicistic works]. Ky`yv Naukova dumka, 1987. 592 s.
11. Dolenga-Mostovy`ch. Kar`year Ny`kody`ma Dy`zmy [Career of Nicodem Dizma]. Ky`yv Radians`ky`j py`s`menny`k, 1964 300 s.
12. Ergovich M. Snshalla, Madonno, inshalla [Inshalla, Virgin Mary, Inshalla]. L`viv Vy`davny`tstvo Starogo Leva, 2018. 528 s.

16. Комсомолец України. 1928. Ч. 125. С. 2.
17. Королевич В. Рудольф Валентино. Москва: Кинопечат, 1926. 16 с.
18. Кортасар Х. Игра в классики / пер. А. Синянский. Москва: Художественная литература, 1986. 574 с.
19. Лану А. Песочные замки. Москва: Известия, 1982. 112 с.
20. Левицки А. Десятая муза / пер. с польск. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 576 с.
21. Мусієнко О. Рудольф Валентино // Новини кіноекрану. 1980. № 13. С. 13.
22. Олдингтон Р. Портрет бунтаря: Стивенсон. Москва: Книга, 1985. 272 с.
23. Підмогильний В. Місто. Київ: Молодь, 1989. 448 с.
24. Садуль Ж. Рудольф Валентино // Актеры немого кино. Москва: Искусство, 1968. С. 142–157.
25. Сандрар Б. Когда художник открывает глаза ... Заметки о живописи и кино / пер. С. Дубина. Москва: Grundrisse, 2016. 204 с.
26. Сидор-Гібелінда О. «Зоря екрану скаче з вікна»: Кінематограф в українському письменстві 1920 — початку 1930-х рр. // Кіно-Коло. 2003. Літо (№ 18). С. 89–96.
27. Сидор-Гібелінда О. Лепестки Времени // Антиквар. 2009. № 11. С. 46–53.
28. Сидоров М., Шкневський Д. Київ (Художні начерки) / пер. з рос. Д. Гуменної. Харків; Київ: Література і мистецтва, 1932. 142 с.
29. Стоянов-Бигор Г. Звезды и поклонники. Киев: Мистецтво, 1978. 129 с.
30. Спутник киномана: Справочник-каталог зарубежного кино / Авт.-сост. Ю. Герман. Винница: Континент-ПРИМ; Минск: Крассико-Принт, 1996. 896 с.
31. Утопия и антиутопия в XX в. Москва: Прогресс, 1990. Вып. 1. 640 с.
32. Ушаков М. Війна зі штампом // Кінотиждень. 1927. № 16. С. 3.
33. Уэллс Г. Собрание сочинений: В 15 т. Москва: Правда, 1964. Т. 15. 464 с.
34. Фіцджеральд Ф. С. Великий Гетсбі. Ніч лагідна. Київ: Дніпро, 1975. 472 с.
35. Шкурупій Г. Вибрані твори / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ: Смолоскип, 2013. 872 с.
36. Negri P. Pamietnik gwiazdy. Warszawa: Czytelnik, 1976. 480 s.
13. Zvezdy Gollivuda [Hollywood's Stars]. Moskva: TERRA, 1996. 440 s.
14. King S. Kolleksiya skeletov [King S. Collection of a skeletons]. Moskva Act, 2004. 672 s.
15. Kluge K. Sol zemli [Kluge K. Salt of the Earth]. Moskva: Iskusstvo, 1992. s.
16. Komsomolets Ukrainy' [Comsomol member of Ukraine]. 1928. Ch. 125. S. 2.
17. Korolevich V. Rudolf Valentino [Korolevich V. Rudolph Valentino]. Moskva: Kinopechat, 1926. 16 s.
18. Kortasar H. Igra v klassiki [Kortazar J. Rayuela]. Moskva Hudozhestvennaya literature, 1986. 574 s.
19. Lanu A. Pesochnie zamki [Lanoux A. Sand's castles]. Moskva: Izvestiya, 1982. 112 s.
20. Musienko O. Rudol'f Valenty'no [Musienko O. Rudolph Valentino] // Novy'ny kinoekranu. 1980. # 8. S. 13.
21. Levitsky A. Desyataya muza [Lewicki A. Tenth muse]. Per. s polsk. Harkov: Gumanitarniy Tsent, 2017. 576 s.
22. Oldington R. Portret buntarya: Stivenson [Aldington R. Portait of a rebel. Stevenson]. Moskva: Kniga, 1985. 272 s.
23. Pidmogil'ny'j V. Misto [Pidmogilny V. A City]. Ky'yv: Molod', 1989. 448 s.
24. Sadul Zh. Pudolf Valentino [Sadoul G. RudolphValentino] // Aktery nemogo kino. Moskva: Iskusstvo, 1968. S. 142–157.
25. Sandrar B. Kogda hudozhnik otkryvaet glaza ... Zаметki o zhivopisi i kino/ 1923–1944 [When a painter open yours eyes. Essays about pictures and movie]. Per. S. Dubina. Moskva: Grundrisse, 2016. 204 s.
26. Sidor-Gibelinda O. «Zorya ekranu skache z vikna»: Kinematograf v ukraiyin's'komu py's'menstvi 1920 — pochatku 1930-h rr. [Sidor-Gibelynda O. «Dawn of screen jumpout from a window»: Movie art in Ukrainian literature from 1920<sup>th</sup> to beginning of 1930<sup>th</sup> years] // Kino-Kolo. 2003. Lito (# 18). S. 89–96.
27. Sidor-Gibelinda O. Lepestky Vreneni [Sidor-Gibelynda O. Petals of a Time] // Antikvar. 2009. # 11. S. 46–52.
28. Sy'dorov M., Sknevs'ky'y D. Ky'yv (Hudozhni nacherky) [Sidoroff M., Sknevsky D. Kyiv (Art sketch)]. Harkiv, Ky'yv: Literatura i my'stetstvo, 1932. 142 s.
29. Sputnik kinomana: Spravochnik-katalog zaruezhnogo kino. Avtor-sost. Y. German [Companion of a Film-goer: Handbook-catalogue of foreign movie. Ed. Y. German]. Vinnitsa: Kontinenet-PRIM, Minsk: Krasiko-Print, 1996. 896 s.
30. Stoyanov-Bigor G. Zvezdy I poklonniki [Stoyanof-Bigor G. Stars and admirers]. Kiev: Mystetstvo, 1978. 129 s.
31. Utopiya i antiutopiya v XX v [Utopia and anti-utopia in XX c]. Moskva Progress, 1990. 640 s.
32. Ushakov M. Vijna zi shtampom [Ushakof M. War against stereotype] // Kinoty'zhden'. 1927. # 16. S. 3.
33. Uells G. Sobraniye sochineniy v 15 t [Wells H. Complete works in 15 vol]. Moskva: Pravda, 1964. 464 s.
34. Fitzhdzheral'd F. S. Vely'ky'j Getsby. Nich lagidna [Fitzgerald F. S. The Great Gatsby. Tender is the Night]. Ky'yv: Dnipro, 1975. 472 s.
35. Shkurupij G. Vy'brani tvory'. [Shkuroopiy G. Selected stories]. Upor. O. Punina, O. Solovej. Ky'y'v: Smolosky'p, 2013. 872 s.
36. Negri P. Pamentnik gvyazdy [Negri P. Memoirs of a Star]. Varshava: Chitelnik, 1976. 480 s.



**Sidor O.**

**Rudolph Valentino: The Paradoxes of Perception**

**Abstract.** The article explores the cultural, sociological etc. aspects of reflections of the image of Rodolfo Valentino, legendary American actor of the 1920 s., in Ukrainian and foreign literature of the 20<sup>th</sup> century, from Irina Vilde and Yaroslav Galan to Aldous Huxley and Julio Cortazar. Velentino's influence on the viewers and culture in general was so profound during his lifetime that even official Soviet propaganda could not diminish his popularity. Yet, the following generations developed rather ludicrous image of Valentino, treating him with depreciation and distaste.

*Keywords:* Hollywood legend, Rudolph Valentino's legacy, kitsch, melodrama.

**Сидор О. В.**

**Родольфо Валентино: Парадоксы восприятия**

**Аннотация.** Исследуются культурные, социологические и прочие аспекты отражения образа классического американского актера 1920-х Родольфо Валентино в украинской и зарубежной литературе XX века, от Ирины Вильде и Ярослава Галана до Олдоса Хаксли и Хулио Кортасара. Влияние Валентино на современное ему культурно-зрительское окружение было настолько сильным, что никакая официальная советская пропаганда не могла повредить его популярности. Впрочем, уже следующие поколения воспринимали образ Валентино карикатуризованно, чувствовали к нему презрение, смешанное с отвращением.

*Ключевые слова:* легенда Голливуда, творчество Родольфо Валентино, китч, мелодрама.