

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА

# КІНОМИСТЕЦТВО

*Навчальний посібник для студентів  
вищих навчальних закладів*

Київ — Логос — 2011

ББК 85.37я73  
Б89

*Рекомендовано: рішенням Вченої Ради Національного університету  
«Києво-Могилянська академія»  
від 23 вересня 2010 року (протокол №7)*

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів  
за №1/11-43 від 5 січня 2011 року*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства **В.Л. Скуратівський**,  
доктор філософських наук **О.І. Оніщенко**

Посібник написано на основі курсу лекцій «Кіномистецтво»,  
що читається в Національному університеті  
«Києво-Могилянська академія»

### **Брюховецька Л.І.**

Б89 Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса  
Брюховецька.— К.: Логос, 2011.— 391 с.— Бібліогр.: с.385–389.  
ISBN 978-966-171-382-5.

Посібник складається з 14 розділів та бібліографії. В ньому подано розмаїту інформацію про кіномистецтво Франції, Німеччини, США, Великобританії, Данії, Швеції, Італії, Іспанії, Японії, Польщі, Чехії, Угорщини, СРСР та України, проаналізовано вершинні його твори і охарактеризовано найважливіші напрямки мистецтва кіно, що складають цілісну картину здобутків наймолодшого з мистецтв, історія якого нараховує усього 115 років. У вступному розділі дано найзагальніші відомості про феномен кіно, його специфіку і природу, основні теоретичні напрацювання в цій галузі. У підсумках — окреслено загальну ситуацію в кіно початку XXI століття.

ББК 85.37я73

ISBN 978-966-171-382-5

© Брюховецька Л.І., 2011

## ЗМІСТ

Феномен кіно: учора, сьогодні, завтра. ....	5
Кіно Франції .....	30
Кіно Німеччини .....	60
Кіно США .....	91
Кіно Великобританії .....	122
Кіно Данії .....	154
Кіно Швеції .....	164
Кіно Італії .....	188
Кіно Іспанії .....	234
Кіно Японії .....	263
Кіно країн Центральної Європи .....	290
Кіно СРСР. Творчість Андрія Тарковського .....	320
Кіно в Україні .....	341
Підсумки. Кіномистецтво початку XXI століття .....	377
Бібліографія .....	385
Додаток .....	390

Перед тим, як читати цю книжку, шановний читачу, спробуй дати відповідь на такі запитання:

- 1. Яка роль кіно в житті суспільства і у вашому особисто?*
- 2. Які внутрішні спонуки для перегляду фільму?*

А також:

- 1. Які фільми запам'яталися найбільше і чому?*
- 2. Творчість яких кінематографістів цікавить?*

До відповідей варто повернутися, прочитавши книжку і переглянувши рекомендовані класичні фільми.

# Феномен кіно: учора, сьогодні, завтра

---

*«Будь-який фільм дасть незмірно більший результат, аніж сотні промов, що виголошуються для мобілізації духу»*

**Акіра Івасаки**

## ПЛАН

1. Предмет курсу «Кіномистецтво»
2. Двоїста природа кіно
3. Передумови виникнення кіно і основні етапи розвитку
4. Кіно — мистецтво та індустрія
5. Специфіка: фіксація реальності в рухомих зображеннях
6. Використання досвіду і творчої бази давніх мистецтв
7. Види і жанри кіно
8. Колективна природа творчості і роль автора
9. Особливості сприйняття: інтерпретація, ідентифікація
10. Множинність функцій (комунікативна, естетична, ідеологічна тощо)
11. Реалістична і формотворча тенденції
12. Кіно в системі візуальних мистецтв та інформаційного простору
13. Теорія і теоретики кіно

## ПРЕДМЕТ КУРСУ «КІНОМИСТЕЦТВО»

Предметом вивчення курсу є: кіно як мистецтво, творчість кіномитців, художні фільми й напрямки. Художні не в значенні ігрові (художніми можуть бути й документальні, й науково-просвітницькі), а такі, в яких ідеї перетворюються у художні образи. Це переважно фільми, які вже стали класикою. Їх невелика кількість, порівняно з обсягом усієї кінопродукції, випущеної за сто тринадцять років існування кіно. Однак для трьох місяців навчання це значний обсяг, адже йдеться про кіномистецтво більше 10 країн з найбільш розвинутим кіновиробництвом і зі значними мистецькими досягненнями, що здобули визнання у світі. Ми зупинимось на вивченні кіно таких країн, як Франція, Німеччина, США, Данія, Великобританія, Швеція, Італія, Іспанія, Японія, Чехія, Угорщина, Польща, СРСР та Україна. Кожна з них дала світові видатних кіномитців, чия творчість істотно вплинула на формування і розвиток кіномистецтва як такого (Ренуар, Клер, Віго, Карне, Брессон, Трюффо, Годар, Рене, Віне, Мурнау, Фасбіндер, Вендерс, Шльондорф,

Герцог, Гріффіт, Чаплін, Веллс, Дрейєр, Ларс фон Трієр, Бергман, Росселіні, Вісконті, Фелліні, Антоніоні, Пазоліні, Бунуель, Саура, Альмодовар, Куросава, Сіндо, Кітано, Сабо, Вайда, Кесльовський, Кустуриця, Тарковський, Довженко, Параджанов, Ілєнко, Осика, Миколайчук).

Завдання курсу — не тільки познайомити слухачів з класикою кіно світового та найвизначнішими його постатями, а й викликати інтерес до кіно як мистецтва, допомогти опанувати оціночними критеріями і дати поштовх для самостійних досліджень і відкриття етичних та естетичних істин.

## **ДВОЇСТА ПРИРОДА КІНО**

Важливо підкреслити, що як об'єкт дослідження кіно цікаве не тільки творами та персоналіями, його варто осмислювати під різним кутом зору: як феномен мистецький, психологічний, соціальний, комунікативний. Його можна розглядати і як явище, довкола якого обертаються інтереси вчених, винахідників-техніків, ділків, бізнесменів, митців. Інтерпретатори по черзі або одночасно змагаються за кіно, з одного боку обожнюючи його як мистецтво з необмеженими можливостями, з другого — зневажаючи за те, що воно повинне задовольняти невибагливі запити.

Взагалі, кіно — з якої точки зору ми його не розглядали б — явище двоїсте. Його двоїста природа витікає з тієї обставини, що це творчість і виробництво одночасно. Виробництво, тому що фільм не може бути створеним без кінотехніки, кіноплівки, кіноосвітлювальної, звукозаписувальної та монтажно-апаратури, без обладнання для друку копій — і це далеко не повний перелік того, що необхідне. Отже, кіногалузь — це індустрія, яка вимагає великих затрат (додаймо сюди оплату праці творцям). Вкладання у кіновиробництво коштів передбачає їх повернення, а ще краще — прибутки, тобто кіногалузь працює і розвивається завдяки продажу готового товару. Тому фільм є водночас твором мистецтва і товаром, що фігурує на ринку й інтерес до якого стимулюється рекламою.

Відтак історично склався умовний (але водночас суттєвий) поділ фільмів на дві категорії: перша — твори мистецтва, метою яких є насамперед інтелектуальне, духовне й естетичне збагачення глядача, друга — комерційні, що мають розважати глядача й окупитися, а ще краще принести прибуток. Цей поділ умовний: історія кіно знає фільми високого художнього рівня, звернені до всіх категорій публіки (чи не найвідоміший приклад — український фільм «Тіні забутих предків» — за два роки він здобув 9 золотих медалей і 16 дипломів і був визнаний одним з кращих творів світового кіно, й водночас Радянський Союз продав його багатьом країнам). Останні десятиріччя постмодернізм відчутно зруйнував цей поділ, змішавши кіно масове й

інтелектуальне, комерцію й елітарність (прикладом може бути фільм К. Тарантіно «Кримінальне читиво», адресований глядачам усіх типів: масовий — насолоджуватиметься перипетіями сюжету, елітарний смакуватиме інтертексти і гіпертексти). Предметом нашого курсу, повторюю, є фільми, належність до мистецтва яких вивірена часом.

Кінематограф існує в різних країнах, та хоч він і розділений кордонами, хоч і має виразні національні особливості, його можна назвати єдиним мистецьким організмом, оскільки інструментарій кінематографістів (матеріально-технічна база) однаковий: яскравий приклад 2000-х років — знімальні крани, винайдені українцем Анатолієм Кокущем і його фірмою «Фільмотехнік», використовуються на зйомках фільмів у США та в Європі. Кінематографісти різних країн об'єднані спільними проблемами та пошуками, теми і творчі ідеї виникають одночасно й результати пошуків часто бувають синхронні й незалежні одні від одних (наприклад, наприкінці 1990-х в Росії було створено серіал «Бандитський Петербург», режисер В. Бортко та інші, а 2002 року в США вийшов фільм Мартіна Скорсезе «Бандити Нью Йорка»).

Фільми демонструються не лише для масового глядача — в прокатній мережі, по телебаченню, продаються на відеокасетах і DVD. Вони активно циркулюють у професійних колах завдяки розгалуженій та інтенсивно діючій мережі кінофестивалів, при яких, як правило, працюють кіноринки.

## **ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КІНО І ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ**

Мистецькі форми, які домінували у ХХ столітті, народились у ХІХ столітті завдяки розвитку машин, появі рухомого зображення, оптичній ілюзії і публічній демонстрації (entertainment). Кіно — це зображення. Але, на відміну від живопису і фотографії, воно рухоме. Спроби змусити зображення рухатися робилися віддавна. У цьому сенсі попередниками кіно були: «камера-обскура», «чарівний ліхтар» (латерна магіка ХVІІ століття), «наукові» іграшки (фоліоскоп) тощо.

Кіно народилось в атмосфері філософського, технічного, художнього і наукового піднесення кінця ХІХ — початку ХХ століття: поява теорії відносності і квантової фізики, засобів масової комунікації, залізничного та авіаційного транспорту (1857 року вперше здійснено політ на планері, а 1890 року французький інженер К. Адер злетів на винайденому ним літаку з паровим двигуном), грамофонних записів, радіо, телефону. Всі ці відкриття зумовили якісний стрибок у розвитку людської цивілізації, під дією якого свідомість динамізувалася й існуючі мистецтва уже не могли повністю задовольнити людину, навіть за наявності художньої практики модернізму, яка розкріпачувала мистецьку думку і підривала усталені форми.

Отже, кіно і стало тим мистецтвом, яке виразило свідомість людини ХХ століття — часу прискорених життєвих ритмів і колосального науково-технічного поступу. Народжене наприкінці ХІХ століття, а точніше — 28 грудня 1895 року, воно стоїть в одному ряду з великими відкриттями століття. Насамперед винаходу фотографії: Луї Жак Манде Дагер 1839 року зафіксував на світлочутливій плівці зображення у камері-обскури — це і стало датою її винаходу. До речі, дослідники вважають, що саме реалістична фотографія сприяла розвитку абстракціонізму. Фотографія осучаснила наш зір, спонукала художників відмовитись від образотворчих шаблонів.

Перелік науково-технічних відкриттів можна продовжувати і хоча не кожне з них має безпосередній стосунок до кінематографа, всі вони підтверджують, що поява кіно стала можливою завдяки розвитку таких наук, як фізика, хімія, механіка.

Фільм неможливо створити і показати без кілотехніки, насамперед кінокамери та кінопроекційного апарату. Техніка є інструментом кінематографістів від стадії знімання до демонстрування фільму, а невпинне технічне вдосконалення відчутно впливає на естетику кінематографа. Це і є специфікою кіно, якщо розглядати його в контексті інших мистецтв, де інструментарій є стабільним.

Основні етапи розвитку кіно: дозвукове (німе) і звукове.

Разом з тим історія кіно поділяється на окремі періоди, пов'язані з виникненням різних мистецьких течій і напрямків, зумовлених як особливістю суспільних ситуацій, так і спонуканими творчого порядку:

- 1) 1895 — 1911 — винахід, становлення, перевірка можливостей;
- 2) 1911 — 1920 — відкриття, які роблять кіно мистецтвом (Девід Уорк Гріффіт, Чарлі Чаплін, історичне кіно в Італії, Абель Ганс);
- 3) 1920 — 1928 — формування перших шкіл кіно: шведської (психологічна), французької (авангард), німецької (експресіонізм), російської (монтажне кіно);
- 4) 1928 — 1932 — Посилення реалістичних тенденцій, урбаністичні мотиви (Дзига Вертов, Вальтер Рутман), епічні твори (Олександр Довженко), документалізм (Роберт Флаєрти, англійська школа). Виникнення і становлення звукового кіно (американські мюзикли);
- 5) 1932 — 1941 — поетичний реалізм у Франції і фатальна приреченість героїв, реалізм у кіно США, новаторство Орсона Веллса;
- 6) 1941 — 1955 — реалістичні фільми у Великобританії, неореалізм в Італії, поява авторського кіно (Акіра Куросава, Інґмар Берґман, Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті);
- 7) 1956 — 1968 — теоретичне обґрунтування авторського кіно і «нова хвиля» (Франція), осмислення уроків війни і польська школа (Анджей Вайда), проблема самотності у фільмах Мікеланджело Антоніоні (Італія), молоде німецьке кіно і боротьба з рутиною, Акіра Куросава й етичні проблеми у фільмах про сучасність та історію, Інґмар Берґман



і філософські метафори, гротеск і самовираження життя у Федеріко Фелліні, взаємозв'язок індивіда і соціуму у фільмах Лукіно Вісконті, «чеське диво», історія Росії очима Андрія Тарковського, новизна і своєрідність українського поетичного кіно;

8) 1970-і — історичні колоси (США, Великобританія — Девід Лін, Річард Аттенборо), звертання до історії союзних республік СРСР («Захар Беркут» Леоніда Осики);

9) 1980 — 1990-і — умовність і національні традиції у фільмах Еміра Кустуриці, постмодернізм (Пітер Гринуей, Педро Альмодовар), акцентація естетики зображення (Такесі Кітано, Вонг Кар-Вай, Медем), проблема реалізму (Ларс фон Трієр і «Догма»), азіатський «вибух» (Південна Корея, Гонг-Конг, Китай).

Перші сто років змінювалися естетичні орієнтири кіно, розвивалась мова, розширювався діапазон можливостей. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть кінематограф переживає переломний момент. Нові технології (відео, комп'ютер, цифрові технології) докорінно змінюють його. Щоб проілюструвати зміни, яких він зазнав за останні 20 років, нагадаємо: з початком знімання відеокамерою, кіно охопила естетика аматорського кіно, режисери нерідко почали підкреслювати особливості зйомки ручною камерою, перетворюючи негативні ефекти такого знімання (дрижання камери) у спецефект, навіть підводячи під це теоретичну базу (постулати «Догми», від яких її автори досить швидко відмовились). Вплив на естетику кіно телевізійного феномену.

## **КІНО — МИСТЕЦТВО ТА ІНДУСТРІЯ**

Уже йшлося про те, що кіно поєднує два, на перший погляд, взаємовиключні начала: воно створюється і реалізується як твір мистецтва і як продукт індустрії. Відокремити одне від другого неможливо: творчі зусилля нічого не дадуть без відповідної інфраструктури. Її складають такі виробничі підрозділи, як кіностудія з павільйонами та цехами, де виготовляють костюми та реквізит, тобто справжні й бутафорські речі, необхідні для створення образного середовища у фільмі (предмети побуту, начиння, доповнення до костюмів, зброя, їжа, напої, квіти тощо), фабрика з виробництва плівки, фабрика кінотехніки, кінокопіювальна фабрика, а також супутні, але надзвичайно важливі її елементи: навчальні заклади, де готують фахівців, архів, рекламно-видавничі структури. Зрозуміло, що виробництво фільму потребує значно більших фінансових затрат, аніж будь-яке інше мистецтво. Ця обставина відчутно впливає на характер і художню якість фільмів: адже характер та художня якість залежать від смаку і запитів грошедавців. З другого боку, найдосконаліша виробнича база без творчих зусиль так само нічого не значить.

Виробничий характер творення фільмів суттєво впливає на кіно. Низький художній рівень фільмів часто зумовлений низьким рівнем

інфраструктури. З другого боку, високий розвиток останньої також не гарантує належного художнього рівня. Навіть може статися навпаки — високий рівень виробничої бази приводить до диктату технологій, комерційної доцільності виробництва. В такому разі тільки сильна особистість може протистояти цьому диктату.

Творення фільму є технологічно складним процесом. Намагання удосконалити і зробити цей процес зручнішим у користуванні, хоч як це парадоксально, призводить до уніфікації творчості, до конвейеризації, що утруднює, а то й робить неможливим вираження авторської індивідуальності.

Роботу в кіно не можна зводити до конвейерного виробництва, навіть якщо обмежитися тільки виробничим аспектом. Процеси створення фільму є надзвичайно складні й кожного разу вимагають індивідуального підходу, вигадки. Від режисера воно вимагає підпорядкувати своїй волі громіздкий процес: підготовка — знімання — монтаж — озвучення — тонування. «Я працював в кіно більше сорока років. Це дуже важка професія. Вісімдесят — сто днів, без перерви ти перебуваєш в напруженні — повинен кожного дня зняти те, що потім перетвориться у три хвилини фільму, і щоб це було на найвищому рівні. Ніяких хвороб, жодних особистих проблем. Стаєш частиною фільму, і фільм стає частиною тебе, найважливішою справою твого життя. Це найжорстокіша професія, яку тільки можна собі уявити», — так писав про роботу в кіно один з найвідоміших режисерів Інґмар Бергман.

### **СПЕЦИФІКА: ФІКСАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ В РУХОМИХ ЗОБРАЖЕННЯХ**

До кінематографа жоден з видів мистецтва не виникав в результаті технологічного винаходу. Але на самому початку існування кіно ніхто і не вважав мистецтвом — його сприймали не інакше, як трюк. Перші кінематографісти багато запозичували у видовищ, чию публіку вони збиралися переманити, а саме: в цирку, ярмаркових балаганів, які дали кінематографу, зокрема першим комічним фільмам, і специфічну техніку, і виконавців. І тільки поступово, десь років через 15–20, воно набуло статусу мистецтва.

Специфіка кіно — у фіксації рухомого зображення. Кіно є мистецтвом часовим і просторовим. Але так само просторовим є й театральне мистецтво. Актори рухаються, впродовж вистави розгортаються певні події. У чому ж відмінність кіно?

У тому, що кінематограф має можливість фіксувати реальність — чи безпосередню, чи зімітовану (зіграну перед камерою). Ілюзія реальності в кіно абсолютна, звідси — одна з його первинних назв — «ілюзіон». З появою звуку — кінець 1920-х — ілюзія реальності стала

ще повнішою, але на той час візуальне виховання глядача досягло тієї міри, коли фільм сприймався як художній вимисел, художня умовність і таким чином кіно зайняло своє місце серед інших мистецтв. Реальність, яку ми бачимо на екрані, суб'єктивно змінена.

Про цю властивість змінювати реальність, навіть коли йдеться про кіно документальне, багато написано. Річ у тім, що кіно може свідомо йти на зміни заради тої чи іншої мети — ідеологічної, комерційної чи ще якоїсь. «Специфіка кіно» проявляється в тому, що кінематограф — за своєю природою, за властивими йому образними структурами — надзвичайно схильний до міфологізації, до розробки і втілення міфологічних змістовно-образних моделей. Міф загалом сприймається як вигадка, але він по-своєму кристалізує реальну дійсність. Скажімо, давні міфи сприймаються як казки, але все одно в них закладено багато інформації, важливої для розуміння життя народів, які ці міфи творили. Кінематограф, особливо той, що перебуває в залежності від всесильного замовника, продукує міфи, потрібні цьому замовнику. Зокрема, в часи СРСР кінематограф співвідносився з дійсністю тільки через сукупність державно-політичних ідеологем. Звичайно, за незначними винятками, як фільм О. Довженка «Земля», поставлений 1930 року, який Євген Марголіт назвав «найзагадковішим із творінь». «Одна із головних загадок картини — як фільм, що відстоював справу, яка обернулася катастрофою в історії народів СРСР, став одним з шедеврів мистецтва ХХ століття. (...) Світ «Землі» — не просто те, що оточує людину в повсякденності її. А те, що напряду пов'язане з її долею, дає їй життя. Тому все тут має крім побутового призначення ще й магічне, священне»<sup>1</sup>.

Отже, кіно своєю природою покликане фіксувати реальність. Але якою бути і як виглядати на екрані цій реальності — вирішувати авторові. Є погляд на природу кіно протилежний — і тоді кажуть: воно не відображає реальності, а створює свою. Аргументується це тим, що кіно є у край парадоксальним і суперечливим видом мистецтва з огляду на глобальну проблему — розмежування тексту і реальності (іншими словами: з огляду відношення мистецтва до дійсності). Справді, як жодне інше мистецтво, кіно може задокументувати реальність, але цей документ може бути фальсифікацією, яка виглядає як вірогідний документ. Звідси — така прискіпливість у ставленні до документів на екрані, прагнення архівістів до максимального упорядкування історичної кінохроніки.

Неповторний характер мистецтва формується сукупністю засобів, прийомів, можливостей, які є його власним і абсолютним набутком. Як від живопису ми вимагаємо, щоб він був насамперед живописним, так само від кіно ми вимагаємо, щоб було воно кінематографічним. Кіно має свої мистецькі засоби, які освоювались з його розвитком. До них належать: монтаж, вибір точки знімання (ракурс, кінемато-

графічний план — великий, середній, загальний), характер освітлення тощо. Монтаж — це передача змісту, який не є в самих кадрах, а виникає лише в їх зіставленнях. Зміст не в самому кадрі,— він виникає як результат монтажної проекції<sup>2</sup>.

Спрощена дефініція: монтаж — це з'єднання в необхідному ритмі окремих шматків-епізодів стрічки. Як пояснює кінословник, цей термін має кілька значень: 1) система специфічних виражальних засобів екрану, які створюють кінематографічну образність, 2) принцип і закономірності побудови художнього образу (загальний монтажний принцип у мистецтві), 3) технологічний і творчий процес з'єднання окремо взятих кадрів в єдине ідейно-художнє ціле — фільм<sup>3</sup>. До речі, монтаж як характерну рису часу з філософської точки зору визначив мовознавець і літературознавець Юрій Шевельов: «Куски дійсності розрізаються і потім складаються, але вже не в їх первісній послідовності, а в їх внутрішній зумовленості, зв'язку й співвідносності. В кінематографії і в інженерії взагалі це називається монтаж. І хіба не в монтажі суть людського втручання в світ, суть людського діяння в світі взагалі? Порушити інерцію природних явищ, від рядоположення явищ перейти до організації їх,— насвітлюючи наперед плян цього своїм творчим духом, своїм людським передбаченням — така суть діяльності людини в світі. (...) Суть не в тому, що ми матерію зануримо в дух, а в тому, що визволяємося від тягаря матерії, й духу, від дуалізму світосприймання. Світ стає єдиним. Монтажність виступає не як механічний засіб, а як засіб відтворити єдність світу»<sup>4</sup>. Однак вже на початку 1950-х дослідники кіно писали про волюнтаризм монтажу, що змушує глядача «йти за гідом-режисером, який здійснює вибір за нього і зводить до мінімуму його особисту активність»<sup>5</sup>.

Ракурс — визначення точки знімання — дозволяє ніби суміщати точку зйомки оператора з точкою зору глядача, виражати авторську ідею, підкреслювати динаміку дії. Останнє допомагають досягти знімання з операторських кранів, з вертольотів тощо. Оскільки суть (природа, специфіка) кіно, яка відрізняє його від інших мистецтв,— це рухоме зображення, то велика роль належить ритмові, з цим пов'язана ще й така дефініція: кіно — це оркестровка образів і ритмів. Ритм відіграв особливо важливе значення в період німого кіно.

## **ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ І ТВОРЧОЇ БАЗИ ДАВНІХ МИСТЕЦТВ**

І літературна основа, і творчість режисера, акторів, художника, композитора ніби не є суто кінематографічною, бо має місце і в театрі. Проте, на відміну від театру, можливість перекидати дію в часі і просторі у кіно необмежена. До того ж у кіно рухоме зображення фіксується на плівку, яку можна тиражувати в багатьох копіях, а з другої

половини ХХ століття також на різних носіях. Відповідно фільм може побачити набагато більше глядачів, ніж театральну виставу.

Якщо ж зрівнювати кіно і театр, то це два психологічні різновиди видовища. Театр будується на тому, що глядач і актор усвідомлюють присутність одне одного, роблячи це в інтересах гри. Театр впливає на нас, викликаючи ігрову співучасть в дії. Навпаки, в кіно ми перебуваємо на самотині і спостерігаємо за видовищем, яке нас ігнорує.

Кіно спирається на інші види мистецтва — літературу, театр, живопис, музику, акумулюючи в собі їхні можливості. Але воно якісно інше, бо має власні, притаманні лише йому засоби: наявність планів, можливість застосування ракурсів, можливість змінювати характер знімання (прискорене, уповільнене, стоп-кадр), застосування гри світла і тіні, особливо в чорно-білому зображенні, монтаж (звичайний, асоціативний, паралельний тощо), темпоритм. Усі ці художні й водночас технічні засоби засвоювались і осмислювались не відразу: потрібно було кілька десятиліть, щоб кіно остаточно ствердилось як окреме мистецтво. А головним, що вирізняє кіно серед інших мистецтв, — це масштаби поширення завдяки кіномережі кінотеатрів, завдяки демонструванню по телебаченню, розповсюдженню за допомогою носіїв (на відео, DVD та в інтернеті).

Разом з тим кінематограф продовжує перебувати в колі давніх муз, жити їхніми багатвіковими надбаннями. Якщо говорити про літературу, то вона для кіно є джерелом ідей, сюжетів, інтелектуальної, духовної, психологічної наповненості. Як відомо, в основі фільму має бути сценарій, на основі якого і вибудовується виробничий план знімання, тобто режисерський сценарій, і відповідно на цій підставі складається кошторис фільму. Існує два види сценаріїв: оригінальні, тобто, ті, що безпосередньо придумані для екрану, і ті, що є інтерпретацією (адаптацією) п'єс чи прозових творів. Література впливає на кінематограф і на рівні форми, наприклад, як вважають дослідники, такий кіношедевр, як «Громадянин Кейн» Орсона Веллса не з'явився би без творів Дос Пассоса.

У взаєминах між літераторами (сценаристами) та постановниками фільмів існує суперечність, закладена в самій відмінності природи цих мистецтв. «Основна відмінність між кіно і літературою, — писав А. Тарковський, — витікає з принципової різниці між словом і екранним зображенням. І основна відмінність в тому, що література описує світ за допомогою мови, а кіно мови немає. Воно безпосередньо демонструє нам саме себе»<sup>6</sup>.

З цим твердженням перегукується думка Федеріко Фелліні про те, що кіно не потребує літератури, а потребує тільки кінематографічних авторів, тобто людей, які себе художньо виражають за допомогою ритмів, акцентів, притаманних тільки кіно. Кіно — самостійне мистецтво, але не потребує «перенесень», які в кращому разі будуть лише ілю-

стративними. ...Літературна інтерпретація фактів немає нічого спільного з кінематографічною інтерпретацією тих самих фактів. Це два зовсім різні способи художнього виразу. Таке твердження доречно, якщо йдеться про авторів у кіно. Що це означає — трохи згодом.

Мистецтво кіно не обмежується тільки літературною основою — воно залучає широкий ареал мистецтва, культури, побуту. Оператори і художники кіно озброюються знаннями тонкощів образотворчого мистецтва, знаннями з композиції, колориту та інших його секретів. Цього вимагає культура зображення в кіно. Звичайно, законів образотворчого мистецтва не можна механічно переносити в кіно — вкотре слід нагадати про те, що в кіно зображення є рухомим. А це формує інший характер творчого мислення, яке враховує всі моменти, щоб надати творові необхідного настрою, дихання, ритму, стилістичної завершеності. Кращі твори кіномистецтва змушували говорити про таку річ як драматургія кольору.

На жаль, аналізуючи фільми, їх рідко розглядають як продукт культури, пов'язаний тисячами ниток з іншими її частинами.

Варто зазначити, що естетика кіно в свою чергу також впливає на інші мистецтва. Скажімо, нові форми сприйняття, породжені екраном, допомогли романістам оновити свої технічні прийоми. Те саме можна сказати і про театр. Кінематограф сприяв оновленню концепції театральної мізансцени. А також колосальному прогресу театральної культури в широкій публіки. Переробка драматургічного матеріалу для екрану не тільки примножує кількість його можливих глядачів, а й підготовляє публіку для розуміння театру, для насолоди ним.

Виникають нові види і форми мистецтва, на перетині малярства і кіно — відеоарт. Кінематограф, будучи продуктом технічної цивілізації, значно менше зазнав впливу бачення світу, збагаченого взаєминами людини і технічної цивілізації, аніж, наприклад, американський роман.

## **ВИДИ І ЖАНРИ КІНО**

Існує кілька видів кіно:

- 1) ігрове (з акторами, які розігрують певну історію, декораціями, спеціально написаною або підібраною музикою) — це основний вид,
- 2) кінохроніка й документальне кіно (портрети людей, фіксація реальних подій з різною мірою авторської інтерпретації),
- 3) науково-просвітницьке, наукове, навчальне,
- 4) анімаційне (найпоширеніші різновиди — мальоване і лялькове).

Кожен із цих видів має свою специфіку, свою місію, свої здобутки і свою історію.

За довжиною фільму склався поділ на короткометражні (менше 35 хв.), середньометражні (до 1 год.), повнометражні (від 1 до 2 год.) та багатосерійні.

Жанри в кіно значною мірою пов'язані з жанрами літературними (детектив, трагедія, мелодрама, комедія, трагікомедія, фарс, фантастика, історичний). Але є суто кінематографічні — геґи, вестерн, фільм жахів (показує явища аномальні, надприродні, чудовиська, щоб викликати у глядача страх), триллер (аналогічний, але з додатком містичності), фільм катастроф (виник у США в 1970-ті роки — масштабне й технічно винахідливе зображення катастроф).

Кіно — найдемократичніше, наймасовіше з мистецтв. Потреба бути доступним значною мірою визначила його форму (особливо у США). Однак в кіномистецтві кращі зразки фільмів протистоять елементарності у різний спосіб, в тому числі органічним поєднанням різних жанрів, іноді відмовою від жанру, візуальною вишуканістю, інтелектуальною наповненістю.

### **КОЛЕКТИВНА ПРИРОДА ТВОРЧОСТІ І РОЛЬ АВТОРА**

Своєрідність мистецтва в тому, що воно — результат творчої вигадки, фантазії, але для втілення цих важко вловимих речей у кіно, потрібно точно вивірене, дуже конкретне вирішення (саме цим пояснюється потреба ретельно готуватись до знімальних).

Авторство в кіно, як і багато інших моментів, про які йшлося, також не піддається однозначному визначенню, більше того, досить часто є проблематичним. Насамперед тому, що творчість у кіно колективна. До творення фільму причетні люди різних професій — сценарист, режисер з асистентами, оператор з помічниками, актори, художник, художник по костюмах, композитор, звукорежисер, звукооператор, монтажер, редактор, адміністратор, продюсер, майстри реквізиту та багато інших. Тому в законодавстві фіксується, що авторське право на фільм мають представники як мінімум п'яти професій — сценарист, режисер, оператор, художник, композитор.

І в той же час існує переконання, що без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює. Тобто одна людина бере на себе відповідальність за весь процес. Зокрема Андрій Тарковський був твердо переконаний, що кіно «є і буде мистецтвом авторським, як і будь-яке інше. Режисерові безкінечно багато можуть дати його товариші по роботі, і все ж тільки його думка надає фільмові викінчену єдність. Тільки те, що переломлюється через його авторське, суб'єктивне бачення, виявляється художнім матеріалом і утворює той своєрідний і складний світ, який є відображенням реальної картини дійсного»<sup>7</sup>.

Такі імена, як Гріффіт, Чаплін, Ейзенштейн, Довженко, Бергман, Фелліні, Куросава, Тарковський, Параджанов та інші засвідчують, що в мистецтві кіно є автори. Вони внесли багато в розвиток кіно як мис-

тецтва, формували його обличчя, були водночас і мислителями, отже, можна сказати, що кіно — мистецтво авторське такою ж мірою, як і література.

Концепцію й теоретичне обґрунтування кінематографічного авторства виплекали творці «нової хвилі» в 1950-х роках. Вона дозволила комерційний культ зірок замінити мистецьким культом режисерів. Навіть якщо вони і помилялися, то в кінцевому рахунку мали рацію. Завдяки їм стало можливим пізнати ранг і вищі цінності творчості Бергмана, Антоніоні, Вісконті, Фелліні... Режисери, які, здавалося, не мали б розраховувати на увагу продюсерів та публіки, знімали фільми дорогі й тішилися популярністю. Народився цінний з багатьох поглядів, шляхетний кінематографічний снобізм. З його надбань користувалися так звані важкодоступні митці.

«З кінця 1960-х років теорія «авторського кіно» втратила своє провідне становище в західному кінознавстві і збереглась лише як один з можливих підходів до аналізу фільму»<sup>8</sup>. Комерційний кінематограф не приймає авторської індивідуальності, нівелюючи як сам процес роботи над твором кіно, так і результат.

### **ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ: ІДЕНТИФІКАЦІЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Кіно дає ілюзію реального життя на екрані. З'явившись вперше в історії людства, рухоме зображення дало вражаючий ефект присутності, настільки вражаючий, що глядачі найпершого фільму «Прибуття поїзда» братів Люм'єр схоплювалися з місць, коли на них з екрана рухався поїзд. Ілюзія в кінематографі ґрунтується не на мовчазно прийнятих глядачем умовностях, як у театрі, а навпаки, на непорушному реалізмі показуваного.

Фільм інтенсивно впливає на глядача. На ранній стадії кіно навіть демонізувалося: «Людина створила організм сильніший, ніж вона сама, і перетворила його у вдосконалене доповнення до свого власного мозку. У той момент, коли людська сприйнятливості досягнула межі, можна завдяки дослідницькому інструменту поглибити завоювання реальності і тим самим розширити обшир мрії. За допомогою тисячі своїх фасеток, мінливості своїх вражень, своїй здатності асоціювати ідеї та образи, блискавичній швидкості свого сприйняття, знімальний апарат став продовженням, доповненням і розширенням мозку художника, який прагне проникнути в таємниці світу»<sup>9</sup>.

Кіно залишалося притягальним для тих, кому бракувало повноти життя (знову двоїста природа кіно!). На це звернув увагу В. Вільгельм 1940 року в книзі «О возвышающем воздействии кино»: «Які внутрішні спонуки для перегляду фільму? Той, хто найчастіше ходить в кіно, страждає від самотності. Йому не вистачає «життя». І кіно привертає



його тим, що створює ілюзію, ніби він замість героя фільму бере участь в житті у всій повноті його проявів».

Чимало дослідників писали про універсальний психологічний характер кінообразу, його здатність проникати в глибини людської психіки. В кінообразі ми бачимо модель сновидінь, мову підсвідомого. Фільм впливає не тільки мистецькими засобами, а й в силу фізіологічних особливостей сприймання. Саме завдяки ефекту присутності ми ніби опиняємося серед героїв фільму і, чим достовірнішим є їхнє життя, середовище дії і т.п., тим повнішою мірою глядач ідентифікує себе з ними.

Існує така річ, як інерція сприйняття: глядач мусить бути переконаний, що, вибираючи певний вид фільму, зустрине вже відомий зміст і героїв. Заради таких глядачів і заради того, щоб утримати сталий ринок споживачів, твори кіно стандартизують, принаймні в певному сенсі.

Кіно здатне допомогти також тим глядачам, чиї відчуття притуплені пануванням техніки й аналітичним мисленням, — воно встановлює «чуттєвий і безпосередній» контакт з життям.

«Кінематограф, як жодне з мистецтв, — вважав Андрій Тарковський, — розширює, збагачує і концентрує фактичний досвід людини, і при цьому не просто збагачує, а робить довшим, значно довшим, скажемо так. Ось у чому справжня сила кіно, а не в «зірках», не в сюжетах, не в розважальності»<sup>10</sup>.

Для сучасної філософії та культурології кіномистецтво (замість реальності) часто стає об'єктом для інтерпретації, породжуючи багато різних, не завжди життєспроможних теорій.

Бажання інтерпретувати фільм виникає в глядачів, які обирають фільм для перегляду свідомо (в силу цікавості до сценариста, режисера, акторів), особливо тоді, коли фільм провокує глядача до різних глумачень. Є професіонали, чиїм родом занять є оцінка й інтерпретація фільму — це кінокритики. Нерідко з плином часу інтерпретація фільму може змінюватись.

## **МНОЖИННІСТЬ ФУНКЦІЙ**

Кіно має багатоаспектні функції (поділ умовний):

- 1) зберігаюча (документальне кіно, ігрове, яке закарбовує час);
- 2) самопізнання (проникнення у психологію людини, прояви людського життя);
- 3) розважальна (пригодницьке — вестерн, детектив, мелодрама, комедія, мюзикл);
- 4) самореалізація і самовираження митця (авторське кіно);
- 5) комунікативна.

Твори мистецтва, як відомо, крім місії естетичної, виконують місію увіковічення того, що відбувалось. На думку Миколи Бердяєва, «в культурі точиться велика боротьба вічності з часом, велике проти-

стояння руйнівній владі часу. Культура бореться зі смертю, хоча безсила перемогти реально. Їй дороге увіковічнення, міцність культурних творінь і пам'яток»<sup>11</sup>.

Кіно — мистецтво, яке, фіксує, також зберігає, зупиняє час.

На кінематографі базуються всі сучасні візуальні мистецтва — телебачення, відео, DVD, які водночас є і носіями фільму, визначаючи характер його сприйняття. Телебачення, відео, DVD дозволяють не йти до кінотеатру — фільм можна дивитися вдома. Щоправда, не піддаються переведенню на відео у повному форматі широкоформатні фільми (70 мм). Але пропонуючи певні зручності у перегляді фільму, ТБ, відео, DVD значною мірою знецінюють мистецтво кіно як з технічного погляду (якість), так і з погляду самої психології сприймання, адже має значення перегляду в кінозалі, де є умови зосередитись, і вдома, де постійно щось відволікає.

Всі сходяться на тому, що кіно — це універсальний засіб комунікації, що ґрунтується на загальних за своїм характером зорових образах. У зв'язку з цим неодноразово виникало питання способів комунікативного зв'язку, тобто мови кіно. П.П. Пазоліні, розглядаючи кіно з точки зору комунікативної функції, заявляє: «Оскільки люди спілкуються між собою за допомогою слів, а не образів, специфічно образна мова була б штучною, чистою абстракцією»<sup>12</sup>.

Але є мова мистецтва, — не штучна, а саме образна, яку людство набуло впродовж свого існування, і за допомогою цієї мови — в музиці, в образотворчому мистецтві, танці, архітектурі, народному мистецтві — людство комунікує легше, ніж мовою розмовною, позаяк тут на перешкоді не стоять мовні бар'єри.

## **РЕАЛІСТИЧНА І ФОРМОТВОРЧА ТЕНДЕНЦІЇ**

Кіно має багато назв і тлумачень: його називають «ілюзіоном», «колективним сновидінням», «індустрією міфів».

Вже згадувалось, що існує два погляди на місію та характер кіно — фіксація реальності і фіксація її суб'єктивного сприйняття. Відтак в кіно існує дві тенденції (реалістична і формотворча). Існують вони паралельно, протистоячи одна одній і одна одну доповнюючи. Віддавна помічено, що кіно відволікає глядача від внутрішньої суті його буття, тобто, що фільм фіксує виключно видиму реальність. Як продовження фотографії він розділяє притаманну кіно прив'язаність до видимого світу, що нас оточує. Тобто, кіно дуже часто пропонує «справжнє» життя, спрага за яким дуже поширена і кіно на рідкість пристосоване для її задоволення.

Але кіно дуже збіднило б себе, якби не відображало подій минулого, не прагнуло виразити фантазії, передати суб'єктивний стан, сновидіння. Щодо історії і фантазії, то кіно з перших днів проникало в її сфери

(фільми Жоржа Мельєса). У зв'язку з такою місією кіно тлумачиться як «суб'єктивно змінена реальність». У цьому сенсі найвищим ідеалом кінематографа є максимальне наближення до сновидіння. 1930 року французький письменник Боклер хвалив кіно за те, що в ньому так само, як у сновидінні, нам доступний всесвіт. Йдеться про відтворення внутрішнього стану людини, її відчуттів, психіки. Сон на екрані зовсім не передбачає зображення сплячої людини, це можуть бути окремі новели, нічим практично між собою не зв'язані. Тут знову доречно послатися на думку Андрія Тарковського, який дуже переконливо зображав сні: «Сновидіння на екрані повинні складатися з тих самих точно видимих і натуральних форм життя. Треба точно знати реальну, фактичну основу сну: бачити всі ці елементи реальності, які переломилися у незагальмованому серед ночі шарі свідомості»<sup>13</sup>.

Суб'єктивізація виражає складне і вільно розгорнуте душевне життя. Виявляє багатство суб'єктивного світу (кращі фільми авторського кіно). Проте, незважаючи на важливість цієї місії, кіно не можна звести виключно до неї. Віддзеркалення реальності, відтворення життя суспільства є однією із функцій мистецтва взагалі й кіно в тому числі. У цьому разі потрібна певна об'єктивізація. Що одне, що друге — завдання невичерпні. У першому випадку митець прагне виразити власне «я», в другому — триває безперервне художнє осмислення реального життя, дійсності.

Між суб'єктивним баченням та буквализмом реальності, між фіксацією вимислу і фіксацією реальності в кінематографії постійно існує протиборство, нерідко переходячи з площини естетичної в площину ідеологічну. Досить згадати історію кіно колишнього СРСР, коли приводом для заборони фільму, що спирався на художню умовність і відмовлявся від реалістичного способу зображення, і була ота умовність (наприклад, знецінення досягнень Ейзенштейна на початку 1930-х, заборона поетичного кіно на початку 1970-х).

Але обидві тенденції правомірні, обидві мають право на існування. Як у мистецтві взагалі, так і в кіно все залежить від «правильного» співвідношення реалістичної і формотворчої тенденцій; а правильним воно буде тоді, коли формотворчі прагнення творця фільму йдуть за реалістичним, не намагаючись придушити його. Навіть найобдарованіший творчою фантазією кінорежисер значно залежніший у своїй творчості від сирого матеріалу дійсності, ніж живописець чи поет.

І в той же час кіно зовсім не «найреалістичніше» з мистецтв, як це наївно вважають, а скоріше найсуворіше у своєму відборі, у виборі, у своїх узагальненнях, в організації своїх виражальних засобів. Це мистецтво найвищої точності.

Натура в будь-якому ігровому фільмі повина бути відібрана, осмислена, організована. Адже природа не «остаточна». Перед художником фільму завжди стоїть завдання пластичної організації, виявлення в ній

тієї міри виразності, якої вимагає драматургія сценарію. Джей Лейда у книжці «З фільмів — фільми» стверджує, що «кожен кадр хроніки має немов би подвійний зміст. Насамперед це різного роду інформація — і про працю, і про дозвілля людей, про архітектуру вулиці, і про якийсь трагічний випадок, про нове досягнення в тій чи іншій галузі науки і техніки і т.д., майже до безкінечності. Але окрім цього в кожному шматку кінохроніки є непомітний, хоча ми сприймаємо його, художній зміст, він і сприяє тому, що інформація доходить до глядача. Документальна вірогідність природи кіномистецтва — це особлива вірогідність. Вона не зводиться до поняття наочності. Кіно рівною мірою і найоб'єктивніше, і найсуб'єктивніше з мистецтв».

Рудольф Арнхейм 1932 року сформулював низку суттєвих «неспівпадань» кінематографічного зображення, запропонованого нам кінокамерою, і самої реальності. Він підкреслив, що з цих неспівпадань, по суті, і витікають виражальні можливості екрану, оскільки саме вони використовуються в художній творчості<sup>14</sup>.

### **КІНО В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ ТА ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ**

Кіно є не тільки мистецтвом, а й засобом інформування і формування уявлень глядачів. Як вважає французький теоретик Жильбер Коан-Сеа, кіно виникло не у відповідь на потреби сучасної людини, а як результат іманентного розвитку комунікативної техніки (спочатку друковане слово, потім телефон і радіо і нарешті техніка зорової інформації — кіно і телебачення). Поява кіно, на його думку, це своєрідна революція в розвитку засобів комунікації, яка, змітаючи на своєму шляху всі соціальні бар'єри, загрожує культурі знищенням, являючи собою в плані колективному хаос соціальних і культурних рівнів, в плані індивідуальному — фактор психологічних зрушень, сила впливу яких ще мало вивчена, але незаперечна<sup>15</sup>. Знову-таки, ця досить переконлива теорія слушна, коли йдеться про фільм як товар, який необхідно продати, або якщо ігнорувати диференційований підхід до кінематографа та ігнорувати його здобутки як мистецтва.

Розвиток ЗМІ стимулює технічна і соціокультурна ситуація. Те, що ЗМІ й кінематограф перебувають в тісному зв'язку, ілюструє ситуація в Україні у 1990-х — 2000-х роках, коли в країні занедбали кіновиробництво, в силу чого рівень зорової інформації, а відтак і ЗМІ, в тому числі електронних, є дуже низький. Кіно за умови його повноцінного функціонування могло б відіграти важливу роль для підтримання культури слова, спілкування і зображення. Самі кінематографісти широко використовують гаму сучасних технічних засобів.

У 1980-х роках дедалі чіткіше почало формуватися своєрідне кінематографічне явище — кіно почало живитися самим собою, своїми

надбаннями. Режисери дедалі активніше апелюють до знайомих сюжетів — так виник рімейк. Вони почали точно відтворювати на екрані той чи інший період ХХ століття, спираючись не тільки на іконографічний матеріал, документальні джерела, а й на ігрові фільми відповідних років з характерною модою в одязі, інтер'єрах тощо — так виник стиль ретро. Режисери активніше апелюють також і до популярних артефактів — мистецтва образотворчого, музики, танців та пісень, аби повніше, об'ємніше передати атмосферу часу. Включаючи власну інтуїцію, режисери точно відтворюють манеру поведінки, характер спілкування і т.п., тобто всі аспекти буття.

Фільми попередників були важливим джерелом нового фільму, який немов виростав із ґрунту, вже обробленого іншими. Окремі режисери навіть стверджували, що в кіно вже більше нема чого сказати нового, можна тільки повторювати вже сказане попередниками, хоча режисери справді талановиті не потрапляли в залежність від створеного іншими, вони творчо використовували вже існуючий ґрунт, аби досягти більшої повноти впливу на емоції глядача. Водночас звернемо увагу на підготовленість глядача, чий життєвий особистий досвід включав і досвід екранний, глядача, який, завдяки баченим раніше фільмам й відтак розширеному сприйняттю світу, подій минулого, міг легко потрапити у відповідну епоху, переглядаючи новий фільм, їй присвячений. Режисери почали охоче апелювати до такого глядацького досвіду.

Останні десятиріччя кіно втратило домінуюче становище і стало локалізованим серед мистецтв, засобів розваги і способів комунікації.

## **ТЕОРІЯ І ТЕОРЕТИКИ КІНО**

В кіно теорія, як правило, не встигала за практикою. Проте вона розвивалась і пропонувала тлумачення кінематографа в різних його функціях і тенденціях. Аналізуючи кіно на ранньому етапі, теоретики використовували досвід і творчу базу інших мистецтв — літератури, театру, музики, живопису. В «Історії кіномистецтва» Єжи Тепліц пише, що 1915 року, незалежно один від одного німець Пауль Вегенер та американець Вейчел Ліндсей обґрунтували і довели, що на глядача, який дивиться фільм, впливає сила і краса зорового образу. Це означало, що кіно має зображальну природу. Зокрема, В. Ліндсей пов'язав кіно з пластикою, із зображальними мистецтвами і доводив, що на композицію кадрів впливають давно існуючі живописні, скульптурні, архітектурні концепції. Крім того, він висунув положення, що кінематограф породжує новий тип культурної свідомості. Тому кіно — це просторово втілений міф, «колективне сновидіння», здатне повернути людству втрачену ним спільність мети й інтересів.

Пауль Вегенер у доповіді про можливості кіномистецтва стверджував: «Ми повинні усвідомити, що фільм треба створювати з кінемато-

графічних елементів, відкинувши театральні й літературні. Справжнім письменником в кіно повинна стати кінокамера. Треба пам'ятати про можливість постійної зміни її точки зору».

Француз Марсель Л'Ерб'є дошукувався специфіки кіно — цього, за його словами, «безрідного і єдиного серед інших мистецтв, що не може звести свою генеалогію до джерел людської печалі»,— у здатності «переписувати якомога точніше, без перетворень чи стилізації, за допомогою засобів, які він має, якусь феноменальну істину»<sup>16</sup>. Він ставився до нього критичніше і тлумачив кіно як стихію, як діяльність, що не піддається «контролю і створена за образом світу, позбавленого культури і розкріпаченого у своїй безвідповідальності».

Та сумнів — варто чи не варто мати справу з кінематографом — було подолано і французькі теоретики, дійшовши висновку, що краще не відкидати це новонароджене мистецтво зображень, не відвертатися від його «чудодійних можливостей», а служити йому, продовжували виявляти його специфіку.

Луї Деллюка називають «першим великим іменем у французькому кіно», «батьком кінокритики». Він займався літературою, писав романи, повісті, статті, поеми. Захопився кіно після того, як познайомився з комедіями Чарлі Чапліна, якому пізніше присвятив цікаву роботу «Шарло». У Чапліні він бачив самого себе, він захоплювався його «глибоким сумом». 1919 року вийшла його перша книжка «Кіно і К°», багата на несподівані для того часу пророцтва. «Ми,— писав Деллюк,— є свідками виникнення незвичайного мистецтва, можливо єдиного сучасного мистецтва, оскільки воно водночас породження і машини, і людського духу. Це мистецтво, в якому мало художників, як є мало скульпторів та справжніх музикантів: його краса криється в особливих, притаманних йому засобах прямого впливу». Саме цей дослідник запровадив поняття «кіногенії», що свідчить про зв'язок кіно з фотографією і виражає особливий, максимально поетичний вигляд людей і речей, який може їм надатися за допомогою нової художньої мови кінематографа. Таким чином Деллюк та італійський критик Канудо проклали шлях до однієї з перших авангардистських течій, яка виникла і дістала назву «візуалізм». Це означало досить тонку і вишукану річ, а саме: атмосферу і драматизм, психологію і щось сказане і підказане за допомогою образів і деталей, взятих як самоціль, не як чудові кадри чи «фотографічні забави», а такі, що створюють шляхом взаємного поєднання певний настрій, викликають певні емоції в душі глядача. Тобто, на думку Деллюка, явища реального світу видозмінюються при переході на плівку, набувають нової якості. Інша річ, що ці зміни абсолютизувались. Відрив кінозображення від дійсності одержав обґрунтування у практиці французького «Авангарду», поступово склавшись в особливу естетику кінодеформації реальності. Луї Деллюк став чи не єдиним теоретиком кіно, який не тільки осмислював цей мистецький феномен, а й вплинув на його розвиток.

В 1920-х роках французький кінознавець Л. Ландрі також бачив у кіно засіб формування безпрецедентної чуттєвості. А. Берж одним із перших розглянув кіно як спосіб візуалізації внутрішнього монолога. Багатьох дослідників цікавив універсальний психологічний характер кінообразу, його здатність проникати в глибини людської психіки. В кінообразі бачили модель сновидінь, мову підсвідомого, а кіно розуміли як універсальний засіб комунікації, що ґрунтується на зорових образах.

У той час також було відкрито ідею кіно як мистецтва, що зберігає і закріплює рух. Важливу цінність кіно угорець Бела Балаш вбачав у тому, що воно дає змогу людині краще пізнати себе (книга «Людина видима», 1924). Цей теоретик також з'ясовував значення мистецьких засобів, насамперед, чим є ритм в кіно. На його думку, це те саме, що і стиль в літературі.

Ще глибшим освоєнням специфіки кіно стала теорія Рудольфа Арнхейма. Він вважав, що фільм, навіть документальний, не є механічним записом, а оригінальною інтерпретаторською працею. Арнхейм довів, наскільки світ реальний відрізняється від його запису на екрані, називає чотири суттєві «неспівпадання» кінематографічного зображення, які пропонує нам кінокамера, і самої реальності: 1) проєкція об'ємних предметів на площинну поверхню екрана; 2) двовимірність зображення і перспективні обмеження; 3) довільність відстані камери від об'єкта; 4) відсутність просторово-часової безперервності. Арнхейм підкреслює, що з цих неспівпадань, по суті, і витікають виражальні можливості екрану, оскільки саме вони використовуються в художній творчості.

В 1930-х кіно вже починає розглядатися в контексті «індустрії культури». Разом з тим продовжується дослідження впливу кіно на глядача.

Основи феноменологічної кінотеорії були закладені французьким філософом М. Мерло-Понті в роботі «Кіно і нова психологія» (1945) — у ній кіно розглядалося як специфічний спосіб «змішування свідомості зі світом». Феноменологічна теорія на ранньому етапі була пов'язана з фільмологією. Фільмологію — галузь, присвячену вивченню кіно та його впливу на людський характер і людське суспільство, — було започатковано у Франції. В Сорбоні видали книжку «Кіновсесвіт» — роботи та дослідження групи фільмологів.

Методологічні основи фільмології були сформульовані в книзі її засновника Ж. Коан-Сеа «Есе про принцип філософії кіно» (1946). Кіно розглядалося, як правило, за допомогою кінознавчих дисциплін (з точки зору психології) і це призводило нерідко до нівелювання кінематографічних явищ, втрати їхньої специфіки в ряду інших соціальних і психологічних явищ. Дуже часто в основу досліджень кіно лягала аналогія кіно із сновидіннями. Це нерідко пов'язувалось із блокуванням глядацького критицизму щодо видовища, з гіпнотичною дією фільму.

Ті самі механізми забезпечують ефект реальності, коли фільм сприймається як копія зовнішнього світу.

Своєрідну психологічну концепцію кінематографа запропонував Зіфрід Кракауер (1889 – 1966) у книжці «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно» (1947). Він прагнув відійти від індивідуальної психології і виявити соціально-психологічну детермінацію в розвитку кіно, описавши історію німецького кіно як вираз динаміки колективного несвідомого. 1960 року вийшла його монографія «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності». Виходячи з того, що «фільми виконують своє справжнє призначення тоді, коли вони закарбовують і розкривають фізичну реальність», Кракауер виділяє дві тенденції в історії кіно — реалістичну і формотворчу й під цим кутом зору розглядає низку важливих проблем теорії кіно (акторську творчість, композицію, сюжет і діалог, шуми і музику). При цьому він недооцінював творчу активність художника.

Онтологічний (онтологія — вчення про буття, незалежне від суб'єкта) принцип кіно розробив Андре Базен (1918 – 1958). Визначаючи корінну властивість кіно, він вказує на його фотографічну природу. Базен вважав, що автоматизм фотографічного зображення привів до повного перевороту у психології зримого образу. Він пише: «Об'єктивність фотографії надає їй такої сили достовірності, якої не мають твори живопису. Якби заперечення не виставляв наш критичний розум, ми змушені вірити в існування представленого предмета, тобто предмета справді відтвореного, оскільки завдяки фотографії він присутній у часі і просторі. Фотографія змушує реальність перетікати з предмету на його репродукцію. Ретельно виконаний рисунок може повідомити нам більше відомостей про предмет, але він ніколи не буде мати ірраціональної сили фотографії, яка змушує нас вірити в її реальність»<sup>17</sup>. Його визначення суті кінематографа близьке до ототожнення кінозображення й реальності: «Тільки об'єктив може дати нам таке зображення предмета, яке здатне звільнити з глибин нашої підсвідомості витіснену потребу замінити предмет навіть не копією, а самим цим предметом, але звільненим від влади похідних обставин. Зображення може бути розпливчастим, спотвореним, обезбарвленим, позбавленим документальної цінності, але воно діє в силу свого генетичного зв'язку з онтологією зображуваного предмету; воно і є сам цей предмет. (...) У цьому зв'язку кіно постає перед нами як завершення фотографічної об'єктивності у часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, занурюючи його в застиглий час, на зразок того, як комахи зберігаються у застиглих краплинах бурштину; він звільняє барокове мистецтво від його судомної нерухомості. Вперше зображення речей стає також зображенням їхнього існування в часі і наче б мумією тих змін, що з ними відбуваються»<sup>18</sup>.

У статті «Міф тотального кіно» Базен розглядає проблему з іншого боку. Він говорить про те, що винахід кіно зумовлений не тільки тех-



нічними передумовами. «Винахід кінематографа спрямовувався тим самим міфом, який приховано визначав всі інші різновиди механічного відтворення реальності, які побачили світ в ХІХ столітті, — від фотографії до фонографа. Це — міф інтегрального реалізму, що відтворює світ. (...) Але його (міфу — Л.Б.) перетворення аж до ХІХ століття мали тільки віддалений стосунок до того міфу, у створенні якого ми беремо участь сьогодні і який був рушійною силою у виникненні механічних мистецтв, що характеризують сучасний світ»<sup>19</sup>. Але для Базена суттєвим був момент: техніка повинна зберігати невизначеність і багатство смислів зображуваної натури. Теорія Базена сприяла розвитку реалістичних тенденцій в кіно.

Розмірковуючи про еволюцію кіномови, її зміну з приходом звуку, він стверджує, що цінності німого кіно зберігаються і в звуковому, що німе і звукове кіно не відрізняються радикально, а що від початку в кіно існує протиборство двох тенденцій — одну з них представляють режисери, які вірять в образність, другу — ті, хто вірить в реальність.

Послідовники Базена висунули концепцію «авторського кіно» і відчутно вплинули на кінодумку 1950-х — початку 1960-х років. Згідно цієї концепції фільм повинен бути вираженням авторського погляду на світ. Такими, на думку кінознавців, були режисери: Робер Брессон, Жан Ренуар, Роберто Росселіні, Орсон Веллс, Альфред Хічкок. Політика авторів була спрямована проти стандартизованої комерційної продукції. У США авторська теорія набула забарвлення крайнього естетичного суб'єктивізму.

В 1960-х роках розвитку набуває семіотика кіно: капітальна праця (1963 рік) французького кінознавця Жана Мітрі «Естетика і психологія кіно» (до семіотиків належать також П.П. Пазоліні та У. Еко). Кирило Разлогов так коментує напрацювання Мітрі та розвиток його теорії: «Найбільш виправданим є поділ семантичного поля кіно на денотацію (те, що безпосередньо зображається на екрані), що відповідає іконічним знакам та аналогу Мітрі, і конотацію, що об'єднує всі додаткові значення, чи то формально-ритмічні, асоціативно-символічні чи просто запозичені з реального життя, причому конотація виявляється багатоступінчатою. Цей загальний поділ приймається майже без винятку всіма дослідниками, які розглядають кінематограф з точки зору семіотики, так, як воно закладено з самого початку у загальній семіотичній теорії»<sup>20</sup>. Пазоліні, зокрема, назвав кіно, яке він сповідував, поетичним. Спираючись на семіотику, він прагнув знайти кінематографічний відповідник внутрішньому життю людини. Галюцинація — патогенний, «ненормальний» спосіб «перегляду» іконічної свідомості, що є ейдетичною основою нашої внутрішньої мови. Пазоліні, відрізняючи «фільм» від «кіно», так визначає останнє: «Безкінечний суб'єктивний кадр-епізод, який закінчується разом з кінцем нашого життя». Ці слова збігаються із загальним уявленням про внутрішню мову. Кіно у значен-

ні Пазоліні постало як спроба семіотичного «озовнішнення» того внутрішнього знакового процесу, який намагається відтворити література нашого століття і який упродовж століть людина могла бачити лише уві сні і маренні.

Кіно, окрім того, що відтворює навколишній предметно-матеріальний світ, спроможне стати рентгенографією людської душі, візуалізацією того, що довгий час було неможливим.

Крайні ліві віддали данину теорії деконструкції, яка проголосила необхідність руйнування традиційних кінематографічних структур, що створювали «ефект реальності в кіно» (це виявилось, зокрема, у фільмах Дерека Джармена, Великобританія).

1961 року виходить книга «Проблеми кіно і зорової інформації», в якій розробляються проблеми сприйняття фільму. Процес сприйняття фільму характеризується «регресом інтелекту». Висловлюється ідея «комунікативного шоку», який створюють нові засоби інформації.

Теорія, яка після 1968 року приходить на зміну класичній, — це результат зустрічі марксизму і психоаналізу на теренах семіотики. Суть теорії в тому, щоб розглядати кіно не як відображення реальності, а як знакову систему з власними кодами, як природну мову.

Напрямок, який очолив Крістіан Метц, основну особливість кіно, його відмінність від природної мови вбачав у безперервності його кіномови. В книзі «Проблеми денотації в художньому фільмі» (1984) Метц бере за одиницю кіномови план (монтажний шматок, кадр) та епізод: епізод — фраза, план — слово. Але, на відміну від слова, план передає невизначену кількість інформації. Після визначення одиниць кіномови Метц прагне створити «велику синтагматику». Приходить до висновку, що «кіно — це мова реальності», «сутність якої полягає у трансформації світу в текст». Специфіка кіно — в наративізації знятого. Але теорія зіткнулась з труднощами, коли перейшла до розгляду кодів. Визначили два типи кодів: 1 — культурні, 2 — спеціальні (монтаж, рух камери, оптичні ефекти).

В 1970-х розвивається напрям «текстологія фільму», мета якого: виявлення кіностилю через «методичний аналіз окремих творів». У цьому напрямі загальна теорія кіно як системи поступилась місцем конкретним аналізам «кінотекстів».

Важливою для розуміння кіно є теорія закарбованого часу Андрія Тарковського, над осмисленням і формулюванням якої режисер працював усе життя. Перші публікації з'явилися 1967 року<sup>21</sup>, а в закінченому вигляді книга «Закарбований час» вийшла вже після його смерті. На думку режисера, найважливіша місія кіно — фіксування реальності. Згадуючи фільми братів Люм'єр, він писав: «Вперше в історії мистецтва, вперше в історії культури людина знайшла спосіб безпосередньо закарбувати час. І водночас скільки завгодно відтворювати цей час на екрані. Людина отримала матрицю реального часу»<sup>22</sup>. Один із

варіантів цієї теорії він сформулював, перебуваючи в Англії, де говорив з приводу поезії та кіно: «Кіно за суттю своєю, за своїм образним складом є переважно мистецтвом поетичним. Тому що здатне обійтися без буквальності. Без побутової послідовності. Навіть без того, що ми називаємо драматургією. Специфіка кіно полягає в тому, що воно здатне зафіксувати і виразити час. Час у філософському, поетичному і буквальному сенсі. Кіно і народилося по суті наприкінці минулого — на початку ХХ століття. Воно з'явилося саме тоді, коли людина почала відчувати нестачу часу. Ми вже звикли, що живемо в жахливо спресованому світі. Мені здається, що людина, скажімо, XVIII чи XIX століття не змогла б існувати в нашу епоху. Вона б просто загинула від тиску, який на неї робив би час. Тобто постала б перед необхідністю функціонувати у фізичному і моральному сенсі значно швидше. І кіно по суті покликане поетично осмислити цю проблему. Адже подивіться: кіно — єдине мистецтво, яке буквально фіксує час. Тобто теоретично можна продивлятися безкінечно одну і ту ж стрічку. Це ніби матриця часу. І в цьому сенсі проблема ритму — те, що в поезії грає колосальну роль, проблема довжини, темпу в кіно одержує якесь своє особливе значення. В тому сенсі, що час виражає сам себе. Це надзвичайно цікава проблема. У певному сенсі будь-яке мистецтво поетичне у вищих і кращих своїх зразках. (...) Є частина життя, частина Всесвіту, яка була зовсім не зрозуміла і не осмислена іншими видами і жанрами мистецтва. Тому що те, що може кіно, не може музика і всі інші види і жанри. І навпаки»<sup>23</sup>.

В Україні найбільш послідовну теорію кіно запропонував Юрій Іленко у праці «Парадигма кіно» (Київ, 1999).

## Література

### *Історія кіно*

Теплиць Е. История киноискусства. — Т.1-2. — М.: 1968; Т.3. — М.: 1971; Т.4. — М.: 1973; Т.5. — М.: 1974.

Колодяжная В., Трушко И. История зарубежного кино. — Т.2. — М.: 1970.

Комаров С. История зарубежного кино. — Т.1. — М.: 1965.

Госейко Любомир. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995. — Перекл. з фр. — К.: Кіно-Коло. — 2005. — 464 с.

Plaźewski Jerzy. Historia filmu dla każdego. — Warszawa.: Wydawnictwa artystyczne i filmowe. — 1977. — 490 st.

Кино. Энциклопедический словарь. — М.: 1986.

Режиссеры зарубежного кино. Фильмографический справочник. — М.: 1985.

### *Теорія*

Балаш Бела. Становление и сущность нового искусства. — М.: 1968.

Арнхейм Рудольф. Кино как искусство. — Пер. с нем. — М.: 1960.

Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие.— Пер. с нем.— М.: 1974.

Базен А. Что такое кино? — Пер. с фр.— М.: 1972.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности.— Пер. с англ. М.: 1974.

Митри Жан. Субъективная камера // Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. Вып.13.— М.: 1971.

Шаукенбаева А. «Проблемы кино и зрительной информации» Коана-Сеа // Сб. Проблемы современного кино.— М.: Искусство.— 1976.

Бодри Жан-Луї. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарату.— Пер. з англ.— Кіно-Театр.— 2004.— №5.

Гаврак Збігнєв. Із французької семіотики кіно.— Кіно-Театр.— 2005.— №1.

Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана.— Сб. ст.— Сост. К. Разлогов.— М.: Радуга.— 1984.

Кинематограф западной Европы и проблемы национальной самобытности.— М.: 1985.

Тарковский Андрей. Архивы. Документы. Воспоминания. Авт.-сост. П.Д. Волкова. М.: ЭКСМО-ПРЭСС.— 2002.

Брюховецька Ольга. Апарат і диспозитив. Вступ до теорії кіно.— Кіно-Театр.— 2009.— №4.

Henderson B. A critique of Film Theory.— N.Y.: 1980.

#### Виноски

<sup>1</sup> Марголит Е. «Земля». — Первый век кино.— М.: «Локид».— 1996.— С.56.

<sup>2</sup> На думку Андре Базена, радянське кіно довело до кінцевих висновків теорію і практику монтажу (див. Андре Базен. Эволюция киноязыка // Базен Андре. Что такое кино? — Пер. с фр.— М.: 1972.— С.84).

<sup>3</sup> Левин Е.С. Монтаж // Кино. Энциклопедический словарь.— М.: 1986.— С.274.

<sup>4</sup> Шерех Юрій. Прощання з учора // Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі.— Упор. Віра Агєєва.— К.: Факт.— 2003.— С.241.

<sup>5</sup> Базен Андре. Эволюция киноязыка.— Базен Андре. Что такое кино? — Пер. с фр.— М.: 1972.— С.93.

<sup>6</sup> Тарковский Андрей. Запечатленное время // А. Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания.— Авт.-сост. П.Д. Волкова. М.: ЭКСМО-ПРЭСС.— 2002.

<sup>7</sup> Тарковский А. Там само.— С.127.

<sup>8</sup> Разлогов К. Автор в кино.— Кино. Энциклопедический словарь.— М.: 1986.— С.10.

<sup>9</sup> Вюйермоз Эмиль. Музыка изображений // Немое кино (1917–1933). Из истории французской киномысли.— Пер с фр.— Общая редакция С. Юткевича.— М.: Искусство.— 1988.— С.148.

<sup>10</sup> Тарковский А. Запечатленное время.— С.163

<sup>11</sup> Бердяев Н.А. Самопознание.— М.: Книга.— 1996.

<sup>12</sup> Пазолини Пьер Паоло. Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана.— Сб. ст.— Сост. К. Разлогов.— М.: Радуга.— 1984.— С.45.

<sup>13</sup> Тарковский А. Запечатленное время.— С.173.

<sup>14</sup> Арнхейм Рудольф. Кино как искусство.— Пер. с нем.— М.: 1960.

<sup>15</sup> Шаукенбаева А. «Проблемы кино и зрительной информации» Коана-Сеа // Сб. Проблемы современного кино.— М.: Искусство.— 1976.— С.404.

<sup>16</sup> Л'Эрбье Марсель. Гермес и молчание // Немое кино (1917–1933). Из истории французской киномысли.— Пер. с фр.— Общая редакция С. Юткевича.— М.: Искусство.— 1988.— С.31.

<sup>17</sup> Базен Андре. Онтология фотографического образа // Базен Андре. Что такое кино? — Пер. с фр.— М.: 1972.— С.44–45.

<sup>18</sup> Базен Андре. Там само.— С.45.

<sup>19</sup> Базен Андре. Миф тотального кино.— Вказана праця.— С.51, 53.

<sup>20</sup> Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана.— Сб. ст.— Сост. К. Разлогов.— М.: Радуга.— 1984.— С.15.

<sup>21</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Сб. Вопросы киноискусства, вып.10.— М.: 1967.

<sup>22</sup> Тарковский А. Запечатленное время.— С.161.

<sup>23</sup> Тарковский А. XX век и художник // Искусство кино.— 1989.— №4.— С.93.

# Кіно Франції

---

## ПЛАН

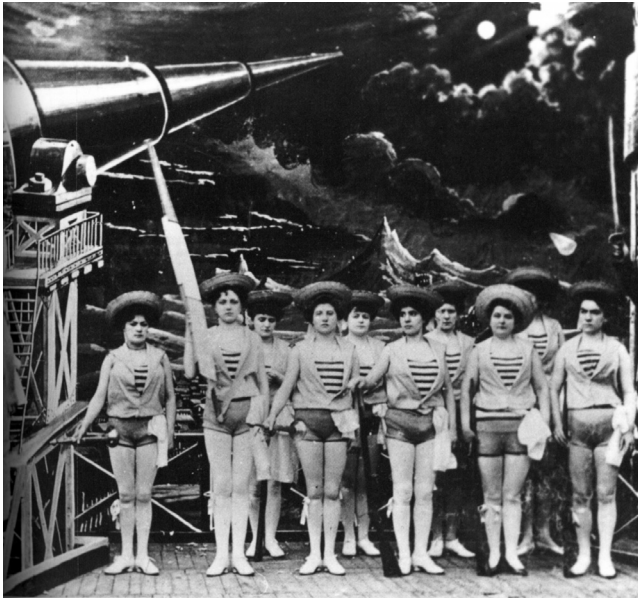
1. Передумови. Кіно і «філософія життя»
2. Кіно як засіб самоспостереження
3. Французький кіноавангард
4. Поетичний реалізм. Жан Віго, Жан Ренуар, Рене Клер, Марсель Карне
5. Французи на захисті свого кіно
6. Робер Брессон: кіно віри
7. «Нова хвиля». Надії і підсумки
8. Франсуа Трюффо та інші режисери
9. Актори французького кіно

28 грудня 1895 року, коли фільми братів Люм'єр, зняті ними на винайдений ними-таки і запатентованій апаратурі, були показані глядачам, вважається датою народження кіно. До 1908 року кіно називали ілюзіоном, воно входило в розряд дешевих атракціонів. Фільми показували у найбільш людних місцях, як правило, на ярмарках. Але за 13 років кіно у Франції набуло відчутного розвитку, не кажучи про той розмах, який став можливим завдяки діяльності фірм «Пате» і «Гомон». Фірми мали своїх операторів — «мисливців за кадрами» — в багатьох країнах, вони проникали в найвіддаленіші куточки світу, щоб зафіксувати на плівку хроніку подій, екзотичні краєвиди, пригоди, стихійні

лиха. 1908 року кіно повертається лицем до публіки, яка цікавилась мистецтвом, і створюється студія «Film d'Art», метою якої є випуск художніх фільмів. До першої спроби — «Вбивство герцога Гіза» — були задіяні значні мистецькі сили Франції (актори «Комеді Франсез», композитор Сен-Санс), але фільм успіху не мав, тому що стилістика театральних вистав не підходила до специфіки німого кіно. Тим часом Жорж Мельєс кустарним способом продукує фантастичні стрічки («Подорож на місяць», 1902), хоча довго він не протримався, оскільки був витіснений кіноіндустрією.



Брати Огюст і Луї Люм'єр



«Подорож на Місяць».  
Жорж Мельєс. 1902



«Фаует у неклі».  
Жорж Мельєс. 1903

На думку Андре Базена, Жорж Мельєс «бачив у кіно тільки вдосконалений прояв театрального чаклунства; трюкові зйомки являли собою, на його погляд, лише певне продовження мистецтва фокусу»<sup>1</sup>. До 1914 року Франція займала панівне становище у світі з виробництва й реалізації фільмів. Тільки в американському прокаті було 80% картин французького виробництва, що змусило США шукати захисту власного ринку. Але Перша світова війна підірвала кінематографічну потужність Франції і перекрыла доступ до міжнародних ринків. Відтоді Франція втратила монополію в кіно, яку захопило США.

### ПЕРЕДУМОВИ. КІНО І «ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ»

Кіно — насамперед розвага. Так вважають у Франції. Саме цим пояснюється, що Франція дала найбільше коміків: Макс Ліндер, Фернандель, Бурвіль, Де Фюнес, П'єр Рішар. Комедія тут високо цінується і належить до найпопулярніших жанрів. Але французькі кіномитці — ще й невтомні експериментатори, що підтверджується двома течіями: кіноавангардом 1920-х років та «новою хвилею» початку 1960-х, яка відміняла правила, за якими слід робити фільми. Знайти пояснення такому характеру кіно можна у французькій філософії, зокрема у «філософії життя» та вченні Анрі Бергсона.

«Філософія життя» — напрям, в якому все існуюче розглядається як форма прояву життя, відновлюється філософія як світогляд, розглядаються світоглядні проблеми й історичні форми розвитку духу, розробляються спеціальні методи історичного пізнання (герменевтика). Виник у 70-х роках XIX століття і був реакцією на механістичний

характер природознавства XIX століття. Його представники — Ф. Ніцше, В. Дільтей, А. Бергсон, О. Шпенглер — відстоювали погляд на світ як на цілісний організм, сповідували ірраціоналізм, заперечували роль науки, пробували довести, що вона має утилітарне значення, а розрив між суб'єктом і об'єктом намагалися подолати за допомогою ідеалістичної інтерпретації інстинкту й інтуїції. Саме життя осмислювали як буття, становлення і пульсацію. Творчість розглядали як внутрішній процес, притаманний життю.

Анрі Бергсон (1859–1914) — французький філософ, представник інтуїтивізму — вважав першоосновою існуючого нематеріалізму «чисту тривалість», а матерію, час і рух — лише формами її прояву. Логічному мисленню він протиставляв містичну здатність інтуїції до безперервного «узріння». Заперечував закони суспільного розвитку, вважаючи історичний прогрес абсолютно стихійним, ірраціональним.

Виступаючи проти механіцизму і догматичного раціоналізму, Бергсон утверджує як істинну і первинну реальність життя, що інтерпретується як цілість, яка радикально відрізняється від матерії і від духу, які, взяті самі по собі, є продуктами розпаду життєвого процесу. Суть життя може бути досягнута тільки за допомогою інтуїції, яка начеб-то безпосередньо проникає в предмет, зливаючись з його індивідуальною природою. Інтуїція не передбачає протиставлення того, що пізнається, тому, хто пізнає, як об'єкта суб'єктові; вона є досягнення життям самого себе. Тому Бергсон закликає звернутися до власного життя свідомості, яка дана кожному безпосередньо. Самоспостереження, за Бергсоном, дозволяє виявити, що тканиною психічного життя є тривалість, безперервна мінливість станів, які непомітно переходять один в одного. Тривалість, а отже життя, має не просторовий, а часовий характер. Цей «якісний», «живий» час радикально відрізняється від механічно-фізичного часу. Інтелект Бергсон трактує як знаряддя оперування з «мертвими речами» — матеріальними, просторовими об'єктами, протиставляючи його інтуїції.

Вчення про інтелект та інтуїцію одержує у Бергсона обґрунтування у його метафізиці — в концепції еволюції органічного світу. Життя — це такий собі метафізично-космічний процес, «життєвий порив», свого роду могутній потік творчого формування; в міру того як напруження слабне, життя розпадається, перетворюється в матерію, яка характеризується Бергсоном як нежива маса, речовина.

Людина — істота творча, оскільки через неї проходить шлях «життєвого пориву». Здатність до творчості, за Бергсоном, пов'язана з ірраціональною інтуїцією, яка як Божий дар дана лише вибраним. Таким чином, Бергсон, приходять до елітарної концепції творчості і культури взагалі. Філософська концепція Бергсона внутрішньо непослідовна. Різке протиставлення розумовій діяльності та інтуїції робить неможливим філософське пізнання, оскільки споглядалне в «чистій»



інтуїції без будь-якого понятійного розрізнення повинно залишитися таким, що не виражається. В своїй абсолютизації мінливості Бергсон приходить до цілковитого суб'єктивізму.

В багатьох французьких фільмах відчутний вплив «філософії життя», особливо в тих, де йдеться про безперервну мінливість станів.

## **КІНО ЯК ЗАСІБ САМОПОСТЕРЕЖЕННЯ**

Вчення Бергсона пов'язують з характером кінематографа. У книжці «Гермес і мовчання» Марсель Л'Ерб'є писав: «Хіба бергсоніанство, що в своїй основі прагне поєднатися з «рухливістю», пронизане і «бажанням піднести душу над ідеєю», волею описати душу «в найбільш емоційних і глибинних її виявах», в найбільш істинних (безсловесних, чужих вимислу) виявах, звернених до зони основоположного інстинкту, хіба це бергсоніанство, хоча й інше за своєю суттю, у своїй тенденції не змикається з сучасною сінеграфією?»<sup>2</sup> Кіно, зі свого боку, тяжіє до бергсоніанства, яке, на думку Л'Ерб'є, прагне підмінити брехню художніх кристалізацій життєвою правдою руху.

Звідси — установка французьких кінематографістів на ліричне самовираження, на глумачення кіно (уже першими теоретиками) як засобу суб'єктивного бачення, самопостереження, яке дозволяє виявити, що тканиною психічного життя є тривалість, безперервна мінливість станів.

## **ФРАНЦУЗЬКИЙ КІНОАВАНГАРД**

У 1920-ті роки виникає французький авангард — напрям, пов'язаний з пошуками формальних засобів кіновиразності. Його засновник і теоретик — Луї Деллюк (1890—1924) — критик, сценарист, режисер. З 1917 року він почав публікуватися в журналі «Фільм» і вести розділ кінокритики в багатьох інших журналах. 1920 заснував свій власний журнал «Le журнал дю сине-клуб», а 1921 — «Сінеа», де пише переважно про американських кінематографістів, залучає до роботи в кінопресі кращих критиків та режисерів. 1918 року він написав сценарій для Жермени Дюлак «Іспанське свято», в якому замість інтриги панувала атмосфера, деталі, візуальний бік майбутнього твору, спроба проникнути у світ поетичної суб'єктивності. Почав сам ставити фільми: «Чорний дим», 1920, «Лихоманка», 1921, «Жінка нізвідки», 1922. Написав книги «Кіно і К°» (збірник його статей у пресі), «Фотогенія», «Шарло». Він писав про себе в третій особі: «Дехто охоче стверджує, що він теоретик. Теоретик чого? Кіно не має своїх законів. Воно пов'язане з нашою загальною культурою чи блискучою її відсутністю, і його постійні зміни живляться уроками роману, музики, живопису і драматичного мистецтва». Справді, Деллюк скоріше есеїст, практик,

що роздумує про кіно. Виходячи з властивостей кіно, він запропонував теорію кіногенії. В його концепції термін «кіногенія» не має чіткого визначення. Це здатність речей проявляти свою сутність на екрані, це злиття реальності й поезії. Вона поширюється на всі сфери кіно — від операторського мистецтва до мистецтва гримера. Кіногенія пов'язана з правдивістю, реалізмом, вона протистояла штучності різноманітних пристосувань. Не випадково вона стала лозунгом за оновлення кіно. Велике значення Деллюк надавав ритму в кіно.

Ідеї фотогенії продовжував розвивати Жан Епштейн — один з активних режисерів 1920-х років, який багато експериментував. 1935 року вийшла його книга — «Фотогенія невагомого». Він пов'язував фотогенію з рухом і постійно поглиблював розуміння цього феномена, а також розробляв проблему якісних змін фізичної реальності при її переході на плівку. Динамізм екранного світу в концепції Епштейна вступає в суперечність з фабулою як раціональним літературним способом мислення. На його думку, цей світ «...настільки непримиренний до всіх „літературоцентричних“ форм мислення, що не хоче бачити їх цілком плідного проникнення в мистецтво, синтезу двох тенденцій — раціональної і чуттєвої»<sup>3</sup>.

«Авангард — це інтелектуальна цікавість в галузі, де ще можна відкрити багато дивовижного». Таке визначення напрямку дав Рене Клер. Авангардисти виступали проти сюжету. Представники інших мистецтв, зокрема художник Фернан Леже, театральний режисер Антонен Арто, долучилися до кіноавангардистів, також шукаючи тут чисту суть мистецтва.

Історики кіно виокремили два авангарди. До першого (1917 — 1924) — його ще називають кіноімпресіонізм — відносять фільми: «Мати скорботна», «Я звинувачую», «Колесо» Абея Ганса, «Ельдорадо» Л'Ерб'є, «Вірне серце» Жана Епштейна, «Лихоманка» Луї Деллюка, «Іспанське свято», «Усміхнена мадам Беде» Жермени Дюлак, «Дочка води» Жана Ренуара. Для цих творів характерна установка на поетичне самовираження, ліризм, використання зорових метафор та алегорій. Для цього використовувалися прискорена й уповільнена зйомки, асоціативний монтаж, подвійна експозиція та інші прийоми. Фільми другого авангарду (1925 — 1928) — «Механічний балет» Фернана Леже, «Гра відблисків і швидкості» Анрі Шомета, «Антракт» Рене Клера, «Мушля і священик» Жермени Дюлак, «Андалузський пес» Луїса Бунюеля. Анрі Шомет, зокрема, створив зорові еквіваленти музики Бетховена, Шопена, Дебюссі — «П'ять хвилин чистого кіно» (1925). Всі ці фільми створювалися поза системою комерційного кіновиробництва, у них домінували формалістичні установки: технічні прийоми перетворилися в самоціль, експерименти набули замкнутого, елітарного характеру.

За характером творчості розрізняють три напрямки авангарду: імпресіоністичний: Жермена Дюлак, Альберто Кавальканти, Жан Ре-

нуар, Дмитро Кирсанов, екстремістський — Анрі Шомет, Фернан Леже, якоюсь мірою Рене Клер та сюрреалізм — Луїс Бунюель, Ман Рей.

«Кіно не тільки відтворює, а й творить». «Кіно стане самостійним царством світла, ритму і форм, як музика є царством звуків» — такими були девізи авангардистів, які прагнули відділити кінообраз від змісту.

Авангард як мистецька течія мав спільні для всіх напрямів риси: 1. Зробити кіно засобом передачі «суб'єктивного бачення». 2. Недооцінка літературної першооснови. 3. Установка на ліричне самовираження. 4. Захоплення формальними прийомами, елітарність, руйнування цілісної картини світу.

Авангардисти — це бунтарі, які опирались диктатурі ділків. Мріяли, щоб кіно стало самостійним мистецтвом, а не паразитом, який живиться поганою літературою чи ще убогішим театром.

Та експериментаторство поступово вичерпує себе. Наприкінці 1920-х режисери авангарду переходять до документальної фіксації або до ігрового кіно (Марсель Карне, Жан Віго, Рене Клер).

Абель Ганс (1889 — 1981), починаючи з експериментального фільму «Безумство доктора Тюба» (1915), також мав сильний вплив на авангард. Його називали «французьким Гріффітом», і це ім'я він заслужив завдяки залізничній епопеї «Колесо» (1922), де могутній темперамент режисера проявився у стрімкому ритмі, досягнутому монтажем і сміливими ракурсами, та історичній картині «Наполеон» (1927).

Постать імператора Франції з'явилася на екрані ще 1898 року у фільмі, випущеному фірмою братів Льюм'єр, потім у США 1909-го (фільм Стюарта Блектона на студії Вітограф). Фільм Абеля Ганса, випущений на екрані 1927 року під характерною назвою «Наполеон побачений Абелем Гансом», — це приклад монументалізації історичного героя. Режисер бачив у Наполеоні легендарного героя, котрий присвятив себе одній справі — величі Франції, яку врятував з хаосу революції. Це детальна біографія полководця і перша спроба реабілітувати Наполеона. Ганс показує, що лідерські якості його персонаж проявляв ще з дитинства. Як полководець він завжди впевнений і незворушний. Наполеон показаний на тлі французьких політичних подій, які разом з тим мали світове значення. Ганс вдається до символіки, час від часу проводить паралель між образами Наполеона та орла. Символічно зображена Французька революція: Декларацію прав людини показано на тлі насаджених на палю голів. Історична оцінка цієї постаті є предметом суперечок — одні глядачі у великому корсіканці бачать рятівника Франції,



«Наполеон». Абель Ганс. 1927

інші трактують його як узурпатора, тирана і винуватця національних нещастя. Ліва кінокритика Франції гостро критикувала спосіб тлумачення Наполеона. Критик-комуніст Леон Муссінак писав: «Із суспільної точки зору «Наполеон» є твором шкідливим. Французька революція в тому фільмі нищить все, що було добре і створене попереднім режимом, велить убивати поетів, учених і невинних, а керують нею збоченці, маньяки і божевільні. На щастя, з'являється Наполеон Бонапарт, аби встановити порядок завдяки добрим правилам дисципліни, авторитету і любові до вітчизни, коротко кажучи — правил воєнної диктатури». Воєнні акценти фільму не подобались і ліберальному критику Е. Вюйермозу: «Романтизувати постать деспота, прикрити фільмовими квітами пам'ятник тирану — це справа філософськи й історично шкідлива. (...) Нехай Абель Ганс не забуває, що, граючись в літописця історії дня вчорашнього, він стає співтворцем, можливо, не усвідомлюючи цього, історії завтрашньої»<sup>4</sup>. Неоднозначна суспільна думка засвідчила політичну актуальність історичного героя та його інтерпретації.

Фільм вражає технічними прийомами. Для того, щоб глядач одержав вичерпну уяву про хід битви, камера прикріплювалась до сідла скакуна, що мчав галопом, до маятника і навіть до футбольного м'яча, який імітував політ гарматного ядра. Ганс також винайшов систему так званого «полібачення» (поліекрану), яка використовує відразу три камери для панорамного охоплення гірських переходів і поля битви. Для демонстрування таких сцен на величезних екранах потрібно було три кінопроектори. Фільм був твором гігантським, його оригінальна версія тривала вісім годин. Незважаючи на те, що продюсери сильно скоротили фільм, він і понині залишається одним з найбільших шедеврів німого кіно. Гансу вдалося поєднати оповідну манеру Гріффіта з образністю експресіоністів та імпресіоністів.

## ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

У 1930-і роки у Франції з'явилося багато видатних фільмів, споріднених тематично, драматургійно і стилістично. Як писав російський кінознавець Сергій Добротворський, «вертикальна», ідеологічна будова світу, яка породила суперколоси Гріффіта, фантазми німецького експресіонізму і піднесено-надлюдську спадщину Ейзенштейна, залишаються в минулому, разом з історичною ідеєю. В ціну входить мистецтво «горизонтальне», людське, позбавлене знакових акцентів і підказок»<sup>5</sup>. До тих, хто творив таке мистецтво, належать Жан Ренуар, Жан Віго, Рене Клер, Марсель Карне, Жульєн Дювів'є. Серед найвідоміших фільмів: «Під дахами Парижа» Р. Клера, «Будю, врятований з води» Ж. Ренуара, «Ноль за поведінку» та «Аталанта» Ж. Віго, «Набережна туманів» М. Карне. Для фільмів характерні трагічні передчуття



«Тоні». Жан Ренуар. 1934

жителі Мартіга, в основі сценарію лежала реальна подія, розказана комісаром поліції в Мартігу. Тобто все було пущено в хід, щоб якнайбільше наблизити «Тоні» до документального фільму. Режисер домагався того, щоб глядачі повірили, ніби окремі епізоди драми були зняті прихованою камерою. «Які міркування привели нас до експерименту з «Тоні»? — писав Жан Ренуар. — Визначальне серед них — це те, що кінематограф, як ми вважали, залишається насамперед фотографією, а мистецтво фотографії найменш суб'єктивне з усіх мистецтв. Хороший фотограф бачить світ таким, яким він є, відбирає, вирізняє в ньому те, що заслуговує бути побаченим, і закарбовує немов би випадково, без будь-якого трансформування. І взагалі, як вважати можливими ці трансформації, коли основний елемент нашого мистецтва, людське обличчя, так мало їм піддається?»<sup>6</sup>.

Рене Клер (справжнє прізвище Шомет, 1898 — 1981) в юності був поетом, журналістом, актором. Його короткометражний фільм «Антракт» (1924) ґрунтувався на прийомах авангарду. Сповідуючи вільний політ фантазії, обирає жанр комедії. Для картин німого періоду — «Солом'яний капелюшок» (1927, за водевілем Ежена Лабіша) і «Уявна подорож» (1928) характерні різного роду перетворення і підміни, але поруч з комедійними трюками режисер дедалі більшу увагу приділяє життєвому спостереженню. Клер, чудовий стиліст з іронічним, легким і прозорим почерком, заявив про себе як про справжнього автора кіно, творця напівфантастичного, ліричного світу. Кіно для нього — галузь поєднання об'єктивного і суб'єктивного світів. Значним внеском у французьке кіно став фільм «Під дахами Парижа» (1930), в якому життя людей паризьких околиць показано правдиво, фільм забарвлений теплим, ніжним почуттям. Світ простих почуттів, сентиментальних і поетичних переживань тепер постає як враження минулого і як нездійсненна мрія. Ця стрічка народжена паризькою вуличною піснею, що проявилось в емоційній атмосфері і в характері вжитих мелодій. Клер був схильний і до сатиричних прийомів — у фільмі «Мільйон»

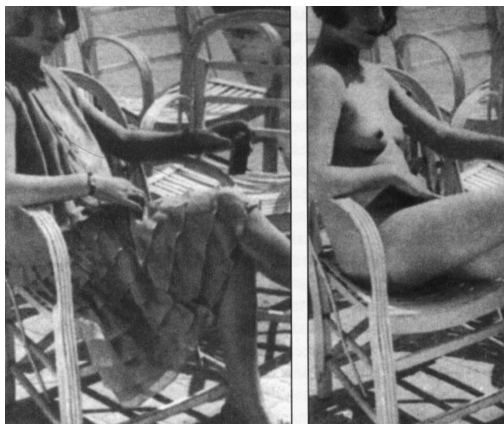
і настрої фаталізму. Напряму дістав назву «поетичного реалізму» або «сентиментального натуралізму». Ці назви свідчать про дві тенденції, споріднені певними рисами, але філософськи відмінні. Першу з них, названу народним реалізмом, започатковано фільмом «Тоні» Жана Ренуара (1934). У цьому фільмі актори знімалися без гриму, на природі, були задіяні

(1931) постійна у Клера тема грошей, їхньої влади над людьми виступає ледь не як головна. Один з найвідоміших його фільмів — «Свободу нам!» (1932) — розповідає про людей, які не можуть пристосуватися до вимог суспільного механізму і стають маргіналами. Фільм можна розглядати і як відгомін романтизму в мистецтві, зачарування свободою людей, які поривають з суспільством та його звичаями. Двоє друзів Еміль і Луї разом сиділи у тюрмі, разом готували втечу, але один із них — Луї — втік, а другий змушений був відсидіти термін. На волі Луї швидко розбагатів і врешті став власником величезного концерну. Еміль після тюрми наймається на завод; зрозуміло, що він не здогадується, хто є могутнім власником цього заводу. Парадокс полягає в тому, що ті, хто купається в розкоші, такі ж самі раби капіталістичної системи, як і ті, хто працює на конвейєрі. Одні і другі пожертвували свободою. Еміль врешті залишає конвейєр, щоб пофліртувати з дівчиною. Еміль тікає, за ним — все нові й нові персонажі. Офіційна церемонія відкриття нового заводського корпусу обертається буфонадою. У фільмі є образне зіставлення заводу і в'язниці, підкреслене схожістю декорацій. У цьому пласкому, двовимірному світі з геометричною прямолінійністю рухаються натовпи статистів, які зображають в одному випадку в'язнів, в другому — робітників на заводі; фабрика з її ритмом є різновидом ув'язнення, не дає героям щастя, хоча один з приятелів і стає мільйонером. Остаточно обоє герої вибирають свободу, позбуваються власності.

Фільм «Останній мільярдер» (1934) — це антифашистська і антибуржуазна сатира, яку офіційні кола Франції прийняли несхвально. Рене Клер їде до Англії і там ставить «Привид переселяється на Захід» (1936), де фантастика переплітається з реальністю. В 1938 році повертається на батьківщину, але з початком війни їде у США, серед знятих там фільмів — «Я одружився з відьмою» (1942) і «Це сталося завтра» (1943), обидва сповнені саркастичних алегорій. Після війни повернувся до Франції. Фільми Клера «Мовчання — золото», «Краса диявола», «Великі маневри» полемізують з песимістичним світосприйняттям, поширеним у цей період у французькому мистецтві. У своєму нарисі про творчість режисера і сценариста Рене Клера Віктор Божович назвав його «сміливим новатором і поборником національних традицій, людиною витонченої культури, переконаним захисником демократичного покликання кіно, іронічним і поетичним водночас, що легко переходить від ліричних замальовок до соціальної сатири»<sup>7</sup>.

Жан Віго (1905 — 1934) дебютував документальною стрічкою «З приводу Ніцци» (1929, оператор Борис Кауфман). Фільм визнано шедевром образної документалістики. Ніцца — світ багатих курортників, картярів, ситого проведення часу, фальшивих цінностей. Перша частина — це парад старих людей по Променаду, що обертається картиною розпаду. Знімали це прихованою камерою, за натягнутою усмішкою старечого

рота ввижається насмішкуватий оскал черепа. До фільму увійшли кадри танців та азартних ігор, прогулянок на яхтах, автомобільні гонки. Ці кадри, змінені ритмічним монтажем, де повторюються одні й ті зображення, виражають авторську думку: шлях цей по колу і нікуди не веде. Знято також карнавал, тема якого пов'язана з мотивом порожнечі і зникнення. Поступово локальний образ Ніцци розширюється до узагальнення. Але фільм позбавлений песимізму.



«З приводу Ніцци». Жан Віго. 1930

Класичним фільмом напряду поетичного реалізму є «Нуль за поведінку» (1932) Жана Віго — фільм про бідних дітей, приречених на існування в понурих провінційних школах-інтернатах. Про дітей, переслідуваних дорослими, навіть садистичними вихователями. І фільм, який закінчується бунтом дітей, які зривають державний прапор з флагштоку і вивішують піратський, анархічний. Бунтівники атакують викладачів і почесних гостей. Старі книжки і ще старіші черевики, каміння летять в голови представників освяченого порядку, кинуті чотирма бунтівниками, які, прямуючи по даху, назавжди залишають цю школу.

Жан Ренуар (1894 — 1979), син видатного художника Огюста Ренуара, з 1924 по 1968 рік зняв 38 фільмів. Захопився американськими фільмами ще в дитинстві, та йому навіть не спадало на думку працювати в кіно, оскільки здавалося, що зробити що-небудь пристойне у Франції неможливо. Проте 1924 року, побачивши фільм Еріха фон Штрогейма «Дурні жінки», зрозумів, як він досі помилявся. Ренуар побачив можливість зворушити публіку, показавши справжні сюжети в традиціях французького реалізму. Свої перші два фільми не вважав вартими уваги, а першим справжнім був «Нана» за романом Еміля Золя (1926). Тоді ж він відкриває актора Мішеля Симона, оцінивши його здатність до внутрішнього перетворення (фільми «Сучка» — 1931 і «Будю, врятований з води» — 1932). Особливістю режисерського почерку Ренуара була імпровізація, якій він відводив значне місце на зйомках. «Одна з помилок нашого часу, — говорив Жан Ренуар, — думати, що своєрідність і особливості автора розкриваються у фабулі, в інтризі. Я думаю, інтрига — річ досить другорядна. Хоча вона при цьому повинна бути змістовною. (...) Історія вже є, вона існує, треба тільки її взяти й використати. І в середині цих рамок художник вільний. Він вільний імпровізувати і проявляти надзвичайну сміливість. І значно більше, ніж коли він поглинутий вигаданням інтриги»<sup>8</sup>.



«Велика ілюзія».  
Жан Ренуар. 1936

Талант Ренуара високо оцінив режисер Еріх фон Штрогейм, який знімався у його «Великій ілюзії»: «Із Жана Ренуара вийшов би прекрасний дипломат, оскільки в нього більше проникливості й спритності в одному мізинці, ніж у будь-якого професіонала в тому, що називається головою».

Події фільму «Велика ілюзія» (1937) відбуваються під час вій-

ни 1914–1918 років. У німецькому полоні опинилися французький аристократ та механік-плебей, який здобув офіцерське звання завдяки роботі в авіації. Є там також єврей-банкiр, актор, учитель,— всі вони прагнуть втекти і повернутися на фронт. У переддень втечі (полонені вручну зробили підкоп) цілу групу переводять в інше місце, комендантом якого є німецький аристократ, професійний солдат з діда-прадіда. Двох професіоналів ворожих армій — французької та німецької — єднає ностальгійне переконання, що належність до своєї касты є анахронізмом, а традиційні поняття про честь застаріли. Німецький аристократ змушений застрелити французького колегу, який приховує втечу двох своїх земляків — механіка і банкiра. Втікачам допомагає німецька селянка, закохана в механіка, яка втратила чоловіка на війні. Французи дійдуть до Швейцарії і продовжать боротьбу. «Поставив цей фільм, бо я пацифіст», — написав Ренуар після прем'єри. Його зрозуміли буквально і критика тих років стверджувала, що йдеться про протест проти війни. Ілюзією для Ренуара є думати, що війни є неунікні, оскільки французи ненавидять німців, а німці французів. Прості французи, як і прості німці, ненавидять війну. Але залишається каста професійних організаторів військової справи. Тій касті і присвячено фільм. Зі своїх аристократів Ренуар не робить ні потвор, ні дурнів, а презентує їх як людей честі, інтелегентних, вразливих. Німець стріляє у свого французького колегу, вдягаючи білі рукавички. Ренуарові шкода їх обох. Він розуміє, що вони мусять відійти, що історія викидає їх за борт життя, проте це не заважає бачити в їхньому відході певної величі. Завершення фільму — власне втеча, дуалістичні стосунки солідарності й нехоті механіка і банкiра, як і теза про силу кохання, незважаючи на фронти, — не настільки переконливі. Фільм залишається прикладом класичного реалізму, здатного давати відповідь на головні питання епохи. Ренуар знаходив секрет такої кінематографічної оповіді, яка б могла, не дроблячи світу, розкривати потаємний зміст речей та істот в їх природній єдності.



Один з кращих фільмів Ренуара — «Правила гри» (1939) — викривав тогочасне буржуазне суспільство. Вийшов на екрани напередодні вступу Франції у війну і був надовго заборонений воєнною цензурою.

Під час гітлерівської окупації Ренуар емігрував до США і там знімав, але його творчість увійшла в суперечність з американською системою кіновиробництва. Андре Базен писав про його фільми, зроблені в США: «Простіше простого вловити в «Щоденнику покоївки» чи в «Жінці на березі» конфлікт французького генія Ренуара з важкими зобов'язаннями, накладеними голлівудською продукцією. Я б навіть сказав, що гірка краса окремих сцен згаданих фільмів і є безпосереднім виразом тих самих суперечностей, неминучих хитрощів та вивертів талановитої індивідуальності в боротьбі зі стандартизованим стилем. (...) Ренуар по суті не підкорився голлівудським порядкам. Як Чаплін і Флаерті, він залишився за рамками офіційної продукції»<sup>9</sup>.

Наприкінці 1930-х починає панувати настрій пригніченості й тривоги, усвідомлення небезпеки: «Набережна туманів», 1938, «День починається», 1939 Марселя Карне, «Людина-звір» Ж. Ренуара, «Кінець дня» Жульєна Дювів'є. У фільмах з'являються алегорії, метафори. У цьому — вираження епохи, основною рисою якої був неспокій, бездомність. Світло у фільмі освітлює «пейзаж душі».

Марсель Карне в кіно з 1928 року, працював асистентом у Р. Клера та Ж. Фейдера. Своєрідність обдаровання Карне і головна тема його творчості — нестійкість, хисткість світу і людських стосунків — проявились у фільмі «Кумедна драма» (1937), де точність психологічних спостережень поєднувалась з ексцентрикою і сарказмом. Наступні фільми він створював у співдружності з письменником Ж. Превером. У «Набережній туманів» (1938, приз МКФ у Венеції) Карне поєднав звичну для його фільмів романтичну тему з тверезістю соціального аналізу. В ньому відчувалося зростання фашистської загрози і наближення світової війни, показана трагічна самотність чесної і мужньої людини. Трагедія головного персонажа здавалася невідворотною, тому що його оточує обезличений, на диво безпечний світ, уже сповнений близькою катастрофою. Сценарист і режисер знайшли спосіб відчуження героя від буденного механізму життя.

Марсель Карне продовжував знімати і під час війни. В окупованому фашистами Парижі він поставив «Вечірні відвідувачі» (1942), де звернувся до середньовічної легенди і в алегоричній формі виразив ідеї опору фашистському насильству. Високою поетичністю відзначений кращий фільм Карне «Діти райка» (1944, приз МКФ у Венеції), в якому яскрава видовищність поєднана з філософською заглибленістю та вишуканою метафоричністю. Фільм гаряче прийняли глядачі. У ньому розвинуто тему людини, якій потрібно поєднати прозу життя і піднесену мрію. Цей алегоричний, змістовний і незвично видовищний фільм показав неоднозначну межу між світом реальним і мистецтвом та фантазією.

Найвідоміших кіногероїв того часу створив Жан Габен. Актор запропонував образ людини сильної, мужньої, готової до боротьби, але приреченої на вбивство і на загибель у світі, де панують зрада і підлість. Він убиває негідників і гине сам у фільмах «Набережна туманів», «День починається», «Людина-звір». Сила впливу цих фільмів, власне, була підготовлена екранним міфом знаменитого Жана Габена. Цей міф склався у картинах Дювівьє і Ренуара. Бунтівливий і зацькований, герой Габена приніс у фільми Марселя Карне трагічну принадність своєї легенди. З іншого боку, участь у «Набережній туманів» розширила підтекст габенівського образу і надала його поезії класичної завершеності.

### **ФРАНЦУЗИ НА ЗАХИСТІ СВОГО КІНО**

Після війни Франція і США уклали кабальну для французької кінематографії «Угоду Блюма-Бірнса», згідно якої частка голлівудських стрічок у Франції збільшувалася у два рази порівняно з довоєнною (більше половини зборів у ці роки припадало на американські фільми). Важке становище французької кінематографії викликало протести глядачів. Було організовано «Комітет захисту французького кіно», під тиском якого уряд в 1948 році прийняв «Закон про допомогу» — це дещо поліпшило становище кіновиробництва. Якщо 1947 року було випущено 75 фільмів, то в 1948 — 100 і впродовж 1950-х залишалося на тому ж рівні.

Активний захист національного кіно проявлявся і в інших сферах, набуваючи різних форм. 20 вересня 1946 року стартував міжнародний кінофестиваль у Каннах. Його засновник Робер Фавр Ле Бре був переконаний, що обличчя фестивалю — це фільми і з перших років надавав їхньому відбору першочергове значення. Ставши частиною кінематографічного істеблшменту, фестиваль розділив його долю 1968 року — Франсуа Трюффо та його друзі по французькій «новій хвилі» поставили вимогу припинити «аморальну розвагу» в дні, коли в Парижі почалася «студентська революція». Нині Каннський МКФ залишається найпрестижнішим кінематографічним змаганням у світі. Крім головного конкурсу, фестиваль має програми «Особливий погляд», «Двотижневик режисерів», «Тиждень критики» і ретроспективи — все це сприяє збереженню традиційного обличчя фестивалю як місця, де кінематографічна співдружність відкриває для себе нові шедеври й нові імена.

Пропаганду французьких фільмів в інших країнах почала здійснювати створена 1949 року організація «Юніфранс-фільм», яка регулярно проводить «Тижні французького фільму».

1951 року почав виходити журнал «Кайс дю сінема» («Кінематографічні зошити»), заснований Андре Базеном. Довкола редакції сформу-

валась група молодих критиків-кіноманів, які мріяли стати режисерами. У 1950-ті роки саме на сторінках цього видання було сформовано теорію «авторства», яка дала основу для розвитку інтелектуального, філософського кіно.

1953 року сформувалася «Група тридцяти», до якої увійшли кінематографісти, що працювали в різних жанрах короткометражного фільму. Групі вдалося домогтися створення спеціального фонду підтримки таких фільмів. В короткометражному кіно почали свою діяльність провідні майстри «нової хвилі» Ален Рене, Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо.

Значну увагу почали приділяти поверненню французькому кіно його специфічної мови. Цю проблему було порушено ще 1943 року, коли з'явилась стаття М. Л'Ерб'є «Визначальна роль автора у фільмі», а в 1948 — епохальна робота А. Астрюка «Народження нового авангарду. Камера — вічне перо». Обидва вдарили на сполох. Ф. Трюффо у статті «Про одну тенденцію у французькому кіно» (1954) відгукнувся на поклик. Проте ідею Астрюка про виразність кіностилію, про те, що режисер пише камерою, як присьменник пером, Трюффо зумів поєднати з базенівською теорією глибокофокусної зйомки і внутрішньокадрового монтажу і застосувати до конкретної ситуації, що склалася у французькому кіно, — спуститися від теорії до емпірики.

Коли 1968 року рішенням уряду де Голля з посади директора французької сінематеки було знято Анрі Ланглуа, який заснував її ще 1936 року, з протестом на вулиці вийшли всі кінематографісти й уряд повернув його на цю посаду. Альфред Хічкок у США вручив йому свій французький орден Почесного легіону.

## **РОБЕР БРЕССОН: КІНО ВІРИ**

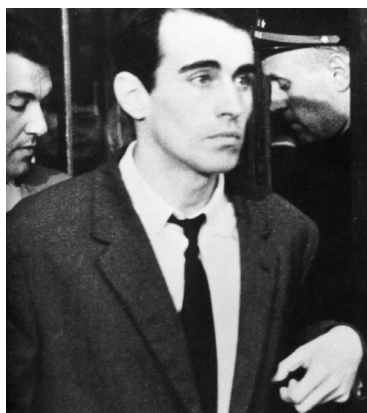
**Робер Брессон (1907—2000)** здобув літературну і філософську освіту. Був переконаним католиком. В кіно — з другої половини 1930-х років. Його вважають одним із незвичайних французьких кінорежисерів, замкнутим у самому собі. Про своє розуміння кіно і свої творчі методи написав книгу «Записки про сінематограф» (1975). Був противником системи кінозірок, вважав, що у фільмі повинні зніматись не актори, а «моделі» — випадкові люди з вулиці, непрофесіонали. Звертаючись до режисерів, писав: «Вибирай добре свої моделі, щоб вони привели тебе туди, куди ти хочеш іти... Моделі — їх спосіб бути персонажами твого фільму полягає в тому, щоб залишатися самими собою, такими, які вони є (навіть у суперечності з тим, якими ти їх уявляв). Правдиві інтонації з'являються тоді, коли твоя модель їх не контролює»<sup>10</sup>. Перший фільм — «Ангели гріха», 1943. У ньому режисер порушував граматику кіномови. Він вважав, що «ремесло постановника не можна перейняти в готовому вигляді», його треба постійно творити, знову винаходити

для кожного нового завдання. Він готовий був пожертвувати будь-яким укоріненим правилом заради досягнення правди. Для його творчості характерні віра в людину, її внутрішні сили, необхідність світлого життєвого ідеалу, який здатний підтримати людину в різних ситуаціях.

«Дами Булонського лісу» (1945 за романом Дені Дідро «Жак-фаталіст») добре прийняла критика, але успіху в глядачів він не мав. За Брессоном закріпилась репутація важкого режисера, який не йде на комерційні компроміси. Світове визнання йому приніс «Щоденник сільського священика» (1950, за Ж. Бернаносом, приз МКФ у Венеції) — розповідь про драму релігійної свідомості, яку переживає молодий священик — тема, до якої згодом звертатиметься й Інґмар Берґман. У фільмі крок за кроком простежується внутрішній світ бідного сільського кюре, який вступив у боротьбу за душі «сильних світу цього».

Брессон не відходить від суто літературних засобів виразу авторської ідеї, не боїться зробити думку, висловлену прямо, в слові, центром, осердям і самою тканиною фільму. Критики відзначали гіпотичну дидактичність мовного матеріалу і незвичну стриманість кінокамери. В його фільмах можуть дублюватися зображення і звук. Так, зокрема, побудований фільм, поставлений за власним сценарієм, «Засуджений до смертної кари втік» (1956, приз МКФ у Каннах), в якому з документальною достовірністю показано втечу з тюрми учасника Руху Опору Андре Девіні, якого схопило гестапо і який втік з форту Монлюк в Ліоні в 1943 році. Вся дія фільму — в камері смертників, тут немає інтриги, але увага глядача не слабне, глядач стає причетним до внутрішнього світу героя. У фільмі «Кишеньковий злодій» (1959) режисер розвивав тему, близьку до Достоевського: злочинець знаходить шлях до порятунку в коханні до жінки.

У «Процесі Жанни д'Арк» (1962, приз МКФ в Каннах) Брессон широко використав історичні документи, акти двох процесів: першого, в



«Кишеньковий злодій».  
Робер Брессон. 1959

якому Жанну було покарано, і другого, реабілітаційного, який відбувся через 25 років після смерті Орлеанської Діви. Режисер намагався осучаснити героїню, показати як реальну, страждаючу людину, а не монументальну, незвичайну постать. Тому показав також момент, в якому Жанна переживає хвилину каяття, сумнівів у своїй місії, страх перед незвичною роллю, яка випала їй.

Інші фільми: «Випадково, Бальтазар» (1966), «Мушкет» (1967, за твором Бернаноса, приз МКФ у Сан-Себастьяні), «Ланселот Озерний» (1974, приз ФІПРЕССІ МКФ в Каннах), в основі

якого — легенди про лицарів «Круглого стола». На думку Брессона, «кіно було б кращим, якби до нього не виникло драматичне мистецтво». Естетика театру ґрунтується на кристалізації хаотичного матеріалу. В наш час це набуло відтінку штучності. Як реакція на певну ущербність класичного драматичного мистецтва у ХХ столітті виникає театр абсурду, епічний театр Брехта. «Трагізм особистого буття людини осмислюється режисером в колі понять християнської свідомості — «гріх», «спокута», «призначення», «благодать» і т.д. Гуманістичне звучання творчості Брессона визначається глибоким співчуттям режисера до страждальців, пригноблених, знедолених»<sup>11</sup>.

1983 року Брессона було нагороджено призом «За творчість» на МКФ у Каннах.

### «НОВА ХВИЛЯ»

«Нова хвиля» виникає в сезон 1958 — 1959 років з появою в прокаті в лютому-березні двох фільмів Клода Шаброля «Красень Серж» та «Кузени» і показом на Каннському МКФ в травні фільмів «400 ударів» Франсуа Трюффо і «Хіросіма, любов моя» Алена Рене. Навесні 1958 року тижневик «Експрес» писав: «Поряд з комерційним кіно (...) народжується паралельне кіно, народжується завдяки кільком режисерам, здебільшого молодим, які відчували, що оновлення кіно прийде не від широкого екрану, не від кольору, не від якого-небудь ще технічного прогресу, а "зсередини"»<sup>12</sup>. У таких фільмів були свої апологети, які вітали свободу режисерського вислову, і були противники, які вважали молодих режисерів некомпетентними. 1962 року «нова хвиля» спала, тож як соціально-економічний феномен вона існувала 4 роки. Протягом цього часу 97 режисерів поставили і випустили на екрани свої перші повнометражні фільми. Завдяки цьому відбулося оновлення французького кіно.

Найпомітніші представники «нової хвилі»: Клод Шаброль, Клод Лелюш, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Луї Маль, Коста-Гаврас, Ален Рене. Вони заперечували свою приналежність до єдиного напрямку, але їхні роботи були схожими. Основні її риси:

1. Розширення життєвого матеріалу.
2. Заглиблення в актуальні проблеми.
3. Вираження настроїв невдоволеності молодих людей та їхнє скептичне ставлення до соціальних цінностей.

Професія кінорежисера ставала доступнішою, аніж раніше. «Нова хвиля» продавалася нарозхват, її виробляли для внутрішнього користування і на експорт. З її приводу було написано масу статей і рецензій, вона викликала бурхливі дискусії. Дуже швидко стає неможливо відділити фільми від рекламного кипіння довкола них. З другого боку, на думку одного з її учасників Едуарда Молінаро (десять років профе-



**«Стріляйте в піаніста».**  
*Франсуа Трюффо. 1960*

ні більше ніякі правила і натомість теж нічого не потрібно! Ніяких твердих сценаріїв. Ніякого монтажу! Ніякого зв'язку між планами! Ніякої операторської роботи!» Він вважав, що «нова хвиля» повела кіно по шляху смакування пороку і мета її представників — прагнення нездоровими забавами звабити глядача.

Справді, «нова хвиля» виявила потяг до імпровізаційного методу зйомки, головним чином на натурі та в природних декораціях, тобто до відображення на екрані «живого життя». Вона принесла на екрани багато незнайомих раніше людських типів, змінила уявлення про красу, про сучасне соціопсихологічне обличчя артиста (зокрема Жан-Поль Бельмондо — супермен з ніжною душею, сприймався новими поколіннями глядачів ледь не як ідеал чоловічої краси). Більшість акторів збагатились більшою мірою імпровізаційної свободи. У Годара, Маля, Шаброля звучала тема викриття безвідповідального існування — для персонажів їхніх фільмів сучасне було ефемерним і підвладним щохвилинним реакціям. Тому ці герої — ізгої, скептики або безумні аутсайтери «суспільства споживання».

Характерно, що широке захоплення фільмами «нової хвилі» невдовзі змінилося і тверезий аналіз виявив немало поверхового і мінущого. Один приклад: починаючи з 1958 року, кінознавці й соціологи здійснювали міжнародний проект порівнянь кінематографічних героїв європейських фільмів. Кіногерой мав бути ключем до аналізу відмінного і схожого в кінопродукції в країнах різного суспільного устрою, різних культурних традицій, різних концепцій людини і суспільства. Через 10 років були опубліковані результати<sup>14</sup>. Французька група досліджувала фільми «нової хвилі», які мають багату наукову

сійної роботи), «треба було б розділити на дві частини режисерів «нової хвилі»: з одного боку, молоді постановники, які ввійшли в професійне середовище звичайним шляхом, тобто включившись в нормальну систему виробництва, з другого — ті, які зуміли змусити молодих продюсерів повірити їм. Гадаю, не було б Трюффо чи Шаброля, ми, хто прийшов звичайним шляхом, залишилися б службовцями кіно. Тільки завдяки появі їхніх фільмів, і в мене з'явився маленький шанс, що мій наступний фільм не буде пустопорожній»<sup>13</sup>.

Старші кінематографісти різко критикували «нову хвилю». Клод Отан-Лара писав: «Віднині не потрібні

літературу. Для аналізу героїв з позицій соціологічних обрали 18 фільмів. В результаті було зроблено такі висновки: 1) дія всіх фільмів відбувається в сучасному житті, не було жодного елементу чи бодай алюзії до минулого, немає і генеалогії героїв — вони цілком у сучасності; 2) в переважній більшості дія відбувається в одному місці, у Франції — режисери зігнорували можливість, яку дає зміна місця дії. У тих фільмах бракує елементів екзотики, пригоди. Їх можна окреслити як фільми, які роблять на сусідній вулиці; 3) банальність, повсякденність інтриг, взятих загалом з приватного життя. Дія розвивається в короткому часі, протягом дня чи навіть кількох годин. Тлом для героїв є локальне середовище, як правило, міське. Такі стереотипні ситуації творять і характери героїв. Сам вибір ситуацій визначив характер героя гучної «нової хвилі»; 4) героями були переважно молоді люди, тобто нова хвиля представила молоду французьку генерацію. Героями другого плану нерідко були іноземці, які погано знали французьку, що утруднювало спілкування, зросла роль жестів, універсальних у своєму значенні. Іноземці підкреслювали роль паузи, мовчання, досить характерних для епохи. Герой «нової хвилі» позбавлений волі та інтелекту, є людиною посередньою, не проявляє видатних рис, життя його буденне і мотиви його дій диктуються чимось хвилиним, імпульсивним. Мало є постатей симпатичних, переважна більшість викликає суперечливі оцінки. Більше того, головний герой часто змальований як постать антипатична. Деякі герої будили в глядача співчуття, але не будили подиву. Вони не є альтруїстами, не вірять у значення співпраці між людьми, понад усе хочуть зберегти свою незалежність. Стосунки з людьми спираються на обмін чимось приємним. Герої — переважно багаті, тяжіють до розкоші, яка не доступна більшості населення Франції. Бажання грошей постає у фільмах як риса позитивна і слухна, вони не зацікавлені в роботі.

### **ФРАНСУА ТРЮФФО (1932–1984) ТА ІНШІ РЕЖИСЕРИ**

«Мені завжди подобалась у Ренуара і Хічкока одна їхня спільна риса — те, що ці художники любили свою роботу більше за самих себе». Ці слова Ф. Трюффо можна віднести і до нього. Кіно захопило його ще з дитинства: в десятирічному віці почав дивитися фільми, а 1947 року став одним з організаторів клубу кіноманів «Праця і культура». 1953-го надрукував перший матеріал в журналі «Кайє дю сінема». Був асистентом у трьох фільмах Роберто Росселіні. 1959 — поставив перший фільм «400 ударів», який здобув «Золоту пальмову гілку» МКФ у Каннах.

Як Трюффо осягав мистецтво кіно? «Перші двісті фільмів я подивився таємно — прогулюючи уроки і пробираючись в кінозал без квитка через запасний вихід чи вікна туалету, як правило, вечорами,

коли батьків не було, щоб до їхнього повернення бути в ліжку і робити вигляд, що сплю. Ця моя спрага видовищ закінчилася сильними болями в шлунку, спазмами, невизначними страхами і постійним відчуттям вини, яке посилювалось від емоційних перевантажень. (...)

Я не любив історичних і воєнних картин, а також вестернів, оскільки дуже важко уявити себе їх героєм; мені залишилися таким чином, детективи і любовні фільми. Проте на протигагу юним глядачам мого віку, я перевтілювався не у визнаних героїв, а в героїв ображених, часто — винних. І зрозуміло, чому твори Хічкока, цілком присвячені темі страху, полонили мене з самого початку; потім настала черга Жана Ренуара з його прагненням зрозуміти інших; і ось мій мозок виявився готовий до того, щоб зрозуміти ідеї і образи, створені Жаном Віго, Жаном Кокто, Саша Гітрі, Орсоном Веллсом, Марселем Паньолем, Любичем і, звичайно, Чарлі Чапліном — тими, хто не був аморальним, а тому «сумнівається в моральності інших»<sup>15</sup>.

Трюффо засвоював не прийоми майстрів, а їхню культуру. На зорі своєї кінематографічної діяльності Трюффо любив повторювати, що він підірвав систему жанрів, змішавши їх в одній картині, що він змусить глядача, привченого до того, що фільм розвивається в певному руслі, заданому з самого початку, звикнути до змішання жанрів і стилів, до несподіваної зміни тону. Але дійсність розпорядилася інакше, і Трюффо виявився постановником низки мелодрам, іноді навіть кривавих («Ніжна шкіра», «Сусідка», «Сирена «Міссісіпі» та ін.), гангстерського фільму («Стріляйте в паніста»), детективу («Веселенька неділя»). Він часто будував свої картини довкола любовного трикутника («Жуль і Джим»), його любов до старого кіно привела до того, що в його фільмах з'явилися нехарактерні для сучасного кіно образи жінок-вамп («Сирена «Міссісіпі»). То що це — відступ від своєї програми? В якомусь сенсі так, тому що Трюффо не зміг здійснити тої запаморочливої революції і набути повної свободи, якої вимагав, будучи критиком (за роки рецензентства нажив собі 10 — 20 всесвітньо впливових ворогів). Франсуа Трюффо сказав про себе: «Я є повною протилежністю режисеру-авангардисту. У мене ностальгійний склад. Я постійно орієнтований на минуле. Нових віянь не вловлюю». Замахнувшись на новаторство, Трюффо залишився традиціоналістом в мистецтві.

Французький критик Жан-Луї Коммолі писав: «Рушійна сила творчості Франсуа Трюффо складається з двох суперечливих устремлінь. З одного боку, він схильний до елімінації, до розчинення автора в його творі, з другого — до утвердження всюдисущості автора, його всебічної участі у створенні свого творіння, прийняття ним кожного і навіть найдрібнішого з тих рішень, що і складає режисуру»<sup>16</sup>.

Цикл фільмів про Антуана Дуанеля (актор Жан-П'єр Лео) — це втолення комплексу безбатьківства. Цей життєпис тривав з 1959 до 1979 року і включив у себе п'ять фільмів: «400 ударів», «Антуан і Ко-



лет», «Украдені поцілунки», «Родинне вогнище», «Зникаюча любов». Персонаж увібрав у себе риси актора, що його грав, і самого Франсуа Трюффо. «Жан Ренуар переконав мене, що актор, який грає того чи іншого персонажа, куди важливіший, аніж сам персонаж, інакше кажучи, абстрактним завжди треба жертвувати заради конкретного. І немає нічого дивного в тому, що з першого дня зйомок «400 ударів» Антуан Дуанель почав віддалятися від мене і зближуватися з Жаном-П'єром», — так пояснював Трюффо свого персонажа, додаючи, що Жан-П'єр Лео здається йому кращим актором свого покоління<sup>17</sup>.

У фільмі «400 ударів» 13-річний Жан-П'єр Лео зіграв свого ровесника, підлітка, для якого тягарем є його становище у школі та родині, який прагне вирватися за межі похмурої і нудної повсякденності. Чиста, довірлива душа, Антуан Дуанель не може пристосуватися до життя. Він невдаха. Самотній вдома, принижений у школі. Він страждає від грубощів матері, від байдужості вчителя. Його душа постає на екрані ніби через збільшуваче скло. Черствість дорослих штовхає його спершу до незначних провин, а далі до все серйозніших і врешті до крадіжки. Й Антуан потрапляє в колонію для неповнолітніх правопорушників.

Антуан Дуанель — персонаж асоціальний, але не антисоціальний, у нього «прекрасні стосунки з людьми, але важкі стосунки з життям». Улюблений персонаж Трюффо ніби синтезує в собі обидві лінії творчості режисера: потяг до автобіографізму і до цитатності, до кінематографічної спадкоємності. При цьому культурна апеляція подвійна — до персонажа Чапліна й естетики Андре Базена. Слабкий, несміливий персонаж, придуманий режисером, несподівано підкорив його своїй волі.

Дуанелівський цикл — це в якомусь сенсі історія взаємин. Спроба навіть часткової інтеграції в суспільство, яку зробив Трюффо в останній картині циклу, де Антуан стає письменником, порушує цілісність іміджу. «Зникаюча любов» — це підсумковий фільм. Під виглядом спогадів героїв тут зв'язуються воедино образи, лінії і мотиви попередніх чотирьох стрічок. Безпрецедентний в історії кіно дуанелівський цикл зіграв визначальну роль у творчій біографії Трюффо. У циклі зосередились всі основні теми і мотиви його творчості. Насамперед — дитинство («Дика дитина» 1970, «Кишенькові гроші» 1976). Мораль першого з названих сформулював сам Трюффо: «Все, що приходить від природи, ми одержуємо у спадок, культура ж дається тільки через виховання. Ось чому ця тема така важлива і прекрасна...». В. Божович підкреслював: «Світ щирості і чистоти асоціюється зі світом дитинства, який Трюффо зображує з великим співчуттям. Трюффо дорікали в тому, що він перебуває в полоні застарілих і схематичних уявлень, характерних для XVIII століття. Проте нам здається, що гуманістичні ідеї, на захист яких він виступив у своєму фільмі (включаючи право людини на опір несправедливості), значно багатші й ширші, ніж прямолінійний догматизм його противників і опонентів»<sup>18</sup>.

Певний час Трюффо поєднував режисуру з професією критика і 1960 року виходить його стаття «Маніфест», в якій підведено перші підсумки штурму кіно молодією режисурою. Він доказово обґрунтував закономірність появи «нової хвилі», з гордістю змалював прогресивний характер зміни поколінь і тверезо оцінив резерви руху, в рядях якого ішов сам. Це, на його думку, не художня і не соціальна течія, її представники не зв'язані єдністю політичних поглядів і творчих позицій.

У фільмі «Жуль і Джим» (1962) лірик Трюффо відчуває себе і здійснює як історик. Тут відчутне все, що залишається за межами короткої монтажною фрази. Секунда тут — секунда віку. Режисер показав Париж 1912 року, виникнення нової моралі та естетики, які розглядаються з точок зору, що постійно змінюються. В Катрін, як її зіграла Жанна Моро, є її істинне самозагоряння життя і примхливість, недоступна жінкам наших днів, бо виглядала б у наш час ламанням чи стилізацією. Непослідовність Катрін — її вина. Навіть повнота життя не може зберегти себе, просто повторитись. Естетику цього фільму і його історико-філософську концепцію визначає те, що в основі всього лежить непорівнюваність, неуподібнюваність того, що розглядається. Трюффо — спадкоємець традицій і багатства національної школи реалізму. В тих надіях і в тих моральних дослідах, якими позначений початок століття, Трюффо шанує не тільки їх світ і поезію, він шанує їх сенс і суть.

Роль, яку відіграє культура, зокрема, книжка, в людському житті — це тема цілої низки фільмів і зокрема «451 за Фаренгейтом» (1966, за романом Рея Бредбері). У цьому фільмі Трюффо виступає на захист духовності, поезії, ніжності, без яких люди ризикують перетворитися в бездушних роботів, охоплених манією руйнування. Трюффо розповідає просту історію про суспільство, в якому заборонено читати і мати книги. Йдеться про смертельно хворе суспільство, яке, досягнувши високого рівня науково-технічного прогресу, встановлює режим духовного



Жанна Моро у фільмі «Жуль і Джим».  
*Франсуа Трюффо. 1962*

дикунства, гіпертрофує «масову культуру»; знищує істинну культуру. Режисер вступає в діалог не тільки з літературною класикою, а й з літературою майбутнього. Картина знімалась на англійській студії. Задум — створити узагальнену модель майбутнього західного суспільства. Фільм моделює звичайний, уніфікований і раціоналізований світ, де все — у блискучій «упаковці», нівельоване і штучне. Суспільство споживання

пропонує своїм громадянам естетику офісів, які ніби зійшли з обкладинок рекламних журналів, графіку дизайну, не одухотворену людяністю, однакові котеджі. Все яскраве, але безлике. Такими ж безіндивідуальними, однаковими, а точніше — ніякими повинні стати і люди. Суспільство, в якому панує страх перед мисленням, отже — перед книгами, постійно стимулює телебачення, яке, на відміну від книг, не просвіщає, а, навпаки, отупляє маси. Телебачення відрізняється від кіно і від книг — Трюффо трактує його не як мистецтво, а як зброю пропаганди.

У фіналі старий, що ось-ось помре, викрикує своєму внукові цілі абзаци тексту. Це виглядає неправдоподібно, але це, на думку Рея Бредбері, надметафора — йдеться не про людину, а про людство. Створюючи у фіналі свою нову утопічну породу людей — людину-книгу, людину-бібліотеку, людей, які одержали духовну свободу завдяки культурі і які винесли її на природу, в ліс, геть від старої, що розкладалась, цивілізації, Трюффо протиставляє її «диким дітям», що належать цій безкультурній цивілізації. «Фаренгейт» — це фільм, в якому взято під захист стару класичну культуру від техніцизму й бездуховності паракультури нового часу.

«Американська ніч» (1973) засвідчила бажання Трюффо поставити фільм про те, як робиться кіно, дати якомога більше інформації про цей процес, передати атмосферу зйомок. Є тут самоіронія, зізнання художника в тому, що сили вичерпуються. В «Американській ночі» є такі слова: «Фільм нагадує подорож у диліжансі. На початку шляху здається, що дорога буде приємною. Але поступово все міняється — пейзаж за вікном стає нудним, а сидіння здається жорстким». Це зізнання втомленого подорожнього належить режисеру Ферро, якого грає сам Франсуа Трюффо. Трюффо втягує нас в атмосферу зйомок і ми бачимо, як не просто дається кінематографістам будь-яка дрібниця. Це не пристрасна сповідь на зразок «8 1/2» Фелліні, а ледь самоіронічне, але загалом сумне зізнання художника. Режисер кожного вечора зачинається в кімнаті і пише діалоги для зйомок наступного дня. А на ранок актриса одержує текст, який відтворює її вчорашню істеріку. Цікавим видається ще один сюжетний збіг: у «Солодкому житті» Фелліні до Риму приїжджає американська кінозірка і метушні довкола неї присвячується чимало місця. В «Американській ночі» головні ролі у фільмі француза також виконують американські актори, що позначається на сюжеті. Назва фільму — це спеціальний кінематографічний термін, який означає, що нічні епізоди знімаються не в темряві, а в сутінках чи на світанку, коли склад сонячних променів дозволяє створити на півці подібність нічного освітлення. Ця повість про людей, позбавлених ідеалів, про тих, хто потонув у дрібницях, — посідає помітне місце серед фільмів про роботу кінематографістів. За цей фільм Трюффо одержав «Оскара» (1973).

Грань між життям і мистецтвом виявляється такою нестійкою, що важко збагнути, де закінчується одне і де починається інше. У фільмі

«Останнє метро» (1980) головний герой — директор паризького театру на Мормартрі єврей Лукас Штайнер. Події розгортаються у вересні 1942 року. Історія з директором театру, який творив французьку культуру, будучи приреченим до знищення як нефранцуз, — це реальна історія Олександра Траунера і Жозефа Косма, які під час війни працювали в підпіллі. Людина, відкинута суспільством, але яка при цьому вище за власне життя ставить його культуру, — центральна тема фільму. Воєнна тема розглядається Трюффо в принципово новому аспекті: як зберегти мистецтво в момент, коли в небезпеці життя? Дружину Лукаса Марьон зіграла Катрін Денюв, актора, який був учасником руху опору, — Жерар Депардьє. Фільм назвали гімном моральній силі парижан періоду окупації і тонким переплетенням ідей гуманізму й театралізації життя.

Трюффо говорив, що він усе життя знімав фільми про дітей та про любов чоловіка і жінки. Історик Жан Тюлар говорив, що за фільмами Трюффо майбутні покоління зможуть уявити собі життя Франції в 1950 — 1960-ті роки. Підстави для такого твердження: точність характерів, історичного і соціального тла, деталей. Трюффо завжди прагнув відшукати в людині добре начало. В добу скепсису і цинізму з вражаючою наполегливістю він відстоював у своїх «антикомерційних» фільмах позитивні ідеали, неперехідні цінності.

**Жан-Люк Годар** (н. 1930). За освітою етнограф. Працював монтажером, критиком. Заявив про себе фільмом «На останньому подиху», 1959, де показав у рамках кримінального сюжету анархіста Мішеля, який іде проти моральних та правових норм суспільства. В ранніх фільмах — «Маленький солдат» про війну в Алжирі, війну, згубну для всіх учасників, «Жити своїм життям», «Карабінери» — Годару вдалося виробити гострий стиль кінооповіді, який виражався в ритмічно-імпульсивному монтажі, своєрідності мови, де розмовний вуличний сленг чергується з цитатами з різних літературних джерел. Як правило, герої Годара — молоді люди, які не визнають законів суспільства, прагнуть зруйнувати існуючий порядок. У фільмі «Альфавіль» (1965) Годар у формі фантастичної антиутопії намагався викрити тоталітаризм і технократію, попередити про безмежну владу над особою, яка здійснюється за допомогою нової техніки. Наприкінці 1960-х наполегливо пропагував ідеї лівого екстремізму. Могутність заперечення, яку режисер виявив у перших картинах, — сліпа, злісна, безперспективна сила. Іші фільми: «Безумство», «Безумний П'єро», «Володимир і Роза», «Як справи?», «Тут і там», «Рятуйся, хто може», «Дві чи три речі, які я про неї знаю», «Італія бореться», «Все в порядку», «Вітер зі Сходу», «Заміжня жінка», «Окремо від банди», «Жінка є жінка», «Один плюс один», «Чоловічий рід, жіночий рід», «Пристрасть», «Китайка», «Вікенд». Фільм «Ім'я: Кармен» (1983) здобув головний приз МКФ у Венеції.



Для фільмів Годара характерне: 1) стрибкоподібне, вибухове чергування монтажних секвенцій; 2) знімання довгих діалогів акторів і тільки зі спини; 3) другорядне виділяється як суттєве, а про головне згадується мимохідь; 4) «вклеювання» довгих монологів, які не стосуються сюжету, а взяті з життя персонажів; 5) прийоми телеінтерв'ю; 6) мультиплікація; 7) імітація прийомів китайського класичного театру; 8) наслідування хронікально-документальному анкетуванню; 9) самовираження режисера.

Годар показав трагічну невідповідність між внутрішнім прагненням людини і повноцінним вільним життям. Творчість Годара яскраво підтвердила кризу анархізму. Традиції правого анархізму: «Моральними нормами злісно нехтують і тому всюди панує руйнування».

**Ален Рене** (н. 1922) — поет і експериментатор одночасно. Перший аматорський фільм зняв 1936. Починав як документаліст — фільми про Ван Гога, Гогена, Пікассо, народну творчість африканських країн. «Вся пам'ять світу» — про французьку національну бібліотеку, «Ніч і туман» — про фашистський концтабір. Перший ігровий фільм — «Хіросіма, моя любов» (1959, приз ФІПРЕССІ у Каннах). У ньому розповідається про трагічне кохання у світі, розтерзаному війнами, сміливо показано інтимні стосунки, зняті чисто і благородно. Цією стрічкою Ален Рене порушив тему пам'яті і часу, цілковитого поєднання минулого і сучасного в людській свідомості. За сценарієм Алена Роб-Грійє поставив «Минулого літа в Марієнбаді» (1961, головний приз МКФ у Венеції) — блискучий за формою фільм, спроба розібратися у складності думки, її механізми. Режисер переплів минуле і сучасне, дійсне і



«Минулого літа в Марієнбаді». Ален Рене. 1961

вигадане, знищивши межу між учора і сьогодні, між тим, що було, і тим, чого не було, але здається бажаним. У фільмі «Мюріель, або Час повернення» показано події в Алжирі — відчуття відповідальності за колись вчинений злочин переслідує героя, вдирається в сучасність. «Війна закінчена» (1966) — головний герой іспанський підпільник Дієго. Хоча громадянська війна давно закінчена, боротьба триває. У фільмі порушено низку гострих питань сучасного політичного життя. Фільм «Далеко від В'єтнаму» викриває американський мілітаризм. У «Люблю тебе, люблю» (1968) режисер у фантастичній формі розвиває тему повернення людини до свого минулого. Освоював тему про зовнішні обставини, які впливають на свідомість людини, часто мимоволі. «Стависький» (1974) — розповідь про відомого авантюриста, «Провидіння» (1977, спільно з Великобританією) у формі «потіку свідомості» показано хаотичний внутрішній світ сучасного англійського письменника. «Мій американський дядечко» (1980) — це дослідження біологічної основи людської поведінки. Алена Рене звинувачують у тому, що його фільми — це тільки ілюстрація теоретичних побудов французького біолога Анрі Лаборі. Ця теорія намагається перенести закони, які керують поведінкою тварин, на взаємини людей. Теорія Лаборі поставлена в один ряд зі стереотипами масової свідомості, вплив яких, на думку Рене, великий в сучасному буржуазному суспільстві. Експеримент Рене показує, наскільки несамотійна, обмежена, невилізна свідомість сучасної людини, як вона безперервно піддається обробці з усіх боків. Ален Рене вважає, що «ніхто інший, як американці, прищепили глядачам звичку дивитися пережовані історії».

Якщо Робер Брессон досліджує почуття, то Рене — свідомість. Обидва будують модель суперечливого світу. Французька критика вважала Рене режисером, кожен фільм якого стає кроком вперед у кіномистецтві.

**Луї Маль** (н. 1932) спільно з Ж. Івом Кусто поставив «У світі мовчання» (1956, головний приз IX Каннського кінофестивалю). Перші повнометражні фільми — «Ліфт на ешафот» і «Коханці» — критикують мораль суспільства. Для режисера любов — це протилежність буденності, протиставлення порядку речей, що склався. Важливий той момент в житті героя, коли він починає відчувати невдоволення своїм існуванням і в нього з'являється нестримне бажання нового життя. «Зазі в метро» (1960) — картина життя, позбавлена сенсу і будь-якого розумного обґрунтування. У «Приватному житті» показано трагічну роздвоєність жінки, перетвореною рекламою в річ, зроблено спробу розібратися у феномені зірки. Для Маля характерна пристрасть і здатність до тонкого психологічного аналізу: «Блукаючий вогник», «Віва, Марія!», «Злодій» (зла сатира на суспільство), «Малькутта» (документальний), «Шум серця» (тема кровозмішання), «Лакомб Люсьєн», «Чорний місяць». Наприкінці 1970-х їде до США.

**Костянтин Коста-Гаврас** (н. 1933) працював асистентом режисера в Рене Клера. Представник політичного кіно. 1965 — «Убивці в спальних вагонах». Успіх здобув фільмом «Дзета» (1969, приз МКФ у Каннах, «Оскар», премія Деллюка) — політичний детектив про вбивство грецького лівого політичного діяча Ламбракіса. «Зізнання» (1969) — про події в Чехословаччині доби сталінізму «Становище в оточенні», 1973, «Безвісти пропалий» (1982, США — Золота пальмова гілка в Каннах) — викриття зв'язків американських чиновників з фашистською хунтою в одній з латино-американських країн). 2002 поставив фільм «Амін», в основі якого — реальна історія видатного вченого-хіміка, який винайшов газ, фашисти переконували його, що цей винахід використовується для очищення води, а насправді труїли ним людей у газових камерах.

### АКТОРИ ФРАНЦУЗЬКОГО КІНО

На ранньому етапі кіно коміки служили насамперед для розваги невибагливої аудиторії. Кіно з огляду на його технічні можливості стало чудовим засобом для чистої клоунади. Франція дала чимало коміків. Насамперед це Макс Ліндер (Габріель Лев'єль). Починав на «справжній» сцені, але під псевдонімом, який став відомий у світі, почав працювати для «Пате». Невдовзі створив образ елегантного денді, який потрапляє в різні ситуації, які контрастують з його виглядом. До 1914 року виступив у 400 стрічках, окремі з яких були дуже короткі. Його запросила американська студія «Ессеней», але там він не здобув успіху. Потім ще раз повернувся до Америки, де поставив костюмну пародію «Три мушкетери» (1922).

У французькій акторській школі існує велика кількість вправ на імпровізацію. Прикладом імпровізації в кіно є фільми «Чоловік і жінка» режисера Клод Лелюша, який запросив двох не тільки талановитих, а й здібних, досвідчених акторів для роботи в такій манері. Крім того, легка збудливість і здатність до прямої фантазії давно відомі як національна особливість французів. Тому в цій країні легко знайти двох акторів хорошої театральної школи, які можуть вільно говорити в кадрі на будь-яку тему, як це роблять Жан Луї Трентіньян та Анук Еме у згаданому фільмі.

Одним із найвідоміших французьких акторів є Жан Габен (1904—1976) — знімався в класичних фільмах Марселя Карне, Жульєна Дювів'є, Рене Клера, Жана Ренуара. Його вважають трагічним міфом сучасного кінематографа. І хоча з віком він мінявся, проте йому не вдалося відійти від закріпленого за ним міфу — так запевняв Андре Базен. Аналізуючи його творчість 1930-х років, він писав: «Як пояснити цей парадокс, який здається нам тим більш кричущим, що він суперечить одному з найсвятіших законів кіно? Річ у тім, що Габен у фільмах, про які ми ведемо мову, втілює не один з багатьох сюжетів,

а завжди одну й ту ж історію — свою власну; й вона може закінчитися тільки погано»<sup>19</sup>. Цікавий факт: Габен, перш ніж підписати контракт, вимагав, щоб в сценарії була сцена гніву, де він відзначиться. Його популярність зберігалася до кінця життя і французькі глядачі 1950 — 1970 щосуботи йшли в кінотеатр «на Габена», хоча часто ці фільми були зовсім слабкі. Жан-П'єр Жанкола вважав, що ніхто з великих французьких кіноакторів не ніс «відповідальності за фільми, які зробили їх популярними. Але між ними і глядачами склались своєрідні, що стали вже звичними, стосунки, які тиснуть на сценаристів чи режисерів, позбавлених самотності»<sup>20</sup>.

У Франції актори кіно є гарантією якості а також комерційного успіху. Їх люблять глядачі. Але це не зірки в американському значенні слова. Це інтелігенти, цікаві особистості, які не тільки виконанням ролі, а й особистим шармом приваблюють глядачів. Наприклад, Катрін Денюв (н. 1943, справжнє прізвище Дорлеак): знімалась у знаменитих режисерів (зокрема, в Луїса Бунюеля — «Трістана», «Денна красуня»), але переважно у французьких. Її творча доля стала зразком благополучності і майже фантастичних удач. Але для цього треба мати таку ідеальну зовнішність, бути еталоном краси і жіночності, втіленням бездоганного смаку. Вперше Денюв з'явилась у фільмі Роже Вадима «Порок і добродетель», потім у «Шербургських парасольках» Жака Демі. Точності самоаналізу вона вчилася в Ані Жірардо, витонченості пластичного малюнку ролі — у Даніель Дар'є. Катрін Денюв ніколи не робила культу з кар'єри. Вона не феміністка, але своїм досвідом стверджує можливість і право бути незалежною від представників сильної статі в матеріальному і психологічному сенсі.

Великою творчою енергією і правдивістю відзначається гра Жера-ра Депардье (н. 1948), чиє входження в кіно було майже фантастичним,



**Жерар Депардьє в ролі Дантона.**  
«Дантон». Анджей Вайда. 1982

оскільки він народився у бідній родині і ще в дитинстві почав заробляти собі на життя, не завжди правильним шляхом. Його акторський талант визнали в Парижі й дозволили навчатися на курсах драматичного мистецтва безкоштовно. В кіно з 1966 року. Образ грубуватого хлопця у фільмі «Вальсуючі» визначив характер багатьох майбутніх ролей. Знімався у Б. Бертолуччі, Ф. Трюффо та в багатьох інших знаменитих режисерів. Уславився головними ролями у фільмах «Дантон» (1983) та «Сірано де Бержерак» (1990).

Французьке кіно повною мірою відобразило спосіб життя французів, їхню



ментальність. Як в історичних сюжетах, так і в фільмах про сучасне життя. Кіно виявилось їхнім мистецтвом саме тому, що вони вміють триматися органічно і не мають потреби бути награними чи, що ще гірше, фальшивими. Їхня природна здатність бути самим собою, має витоки у щасливому поєднанні чудових кліматичних і природних умов їхньої землі. У характері французів чудово поєднується здоровий глузд, амбіційність разом із розумною дозою легковажності й несерйозності. Непереможна життєва сила є джерелом спраги кохання, що в свою чергу спонукає до відображення на екрані одного з провідних мотивів французького кіно. Вітальність наснажує і комедійні таланти.

Та все ж, замкненість на своєму особистому — настрої, почуття — призвело до відчутного творчого виснаження творчого потенціалу кіно, кохання звузилося до еротики, а то й сексу (фільми П'єра Шєро).

### Література

*Жанкола Ж-П.* Кіно Франції. Пятая республика (1958–1978).— Пер. с фр.— М.: Радуга.— 1984.

*Танейшвили О.* Французское кино.— М.: 1991.

*Жан Рєнуар.* Статті. Інтерв'ю. Воспоминания. Сценарий.— М.: 1972.

*Рєне Клер.* Сценарии и комментарии.— М.: 1969.

*Рєне Клер.* Кино вчера, кино сегодня.— М.: 1981.

*Сокольская А.* Марсель Карне.— М.: 1970.

*Юткевич Сергей.* Катехизис Брессона // Кино и время.— Сб. ст., вып. 4.— М.: Искусство.— 1981.— С. 160–203.

*Франсуа Трюффо.* Статті, отрывки из сценариев.— М.: 1985.

*Нусинова Н.* Франсуа Трюффо: история кино как автобиография.— Сб. Мифы и реальность.— М.: 1989.

*Жан Люк Годар.* Страсть между черным и белым.— Сост. М. Ямпольский.— М.: 1991.

*Брагинский А.* Жан Поль Бельмондо. Ростов-на-Дону.: Феникс. 1998.

*Брагинский А.* Жєрар Дєпардє. Ростов-на-Дону.: Феникс. 1998.

*Андрєй Плахов.* Катрин Дєнев от «Шєрбургских зонтиков» до «8 женщин».— М.: 2005.

*Божович В.* Жан Луи Трєнтиньян: личность и персонаж.— Искусство кино.— 1986.— №6.

*Мусієнко Оксана.* Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина ХХ століття). Навчальний посібник.— К.: Заповіт.— 2005.

*Gerard Depardieu.* Po prostu Zyje! Rozmowy z Laurentem Neumannem — Wydawnictwo literackie.— Krakow.: 2005.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Наполеон». *Абель Ганс, 1927.*

«Набережна туманів». *Марсель Карне, 1938.*

«Велика ілюзія». *Жан Рєнуар, 1936.*

«Правила гри». *Жан Рєнуар, 1939.*

«Засуджений до смертної кари втік». *Рєбер Брєссон, 1956.*

«Жуль і Джим». *Франсуа Трюффо, 1962.*

«456 за Фаренгейтом». Франсуа Трюффо, 1966.  
«Останнє метро». Франсуа Трюффо, 1982.  
«Минулого року в Марієнбаді». Ален Рене, 1961.  
«Сірано де Бержерак». Жан-Поль Раппен, 1990.

### **Заняття до семінару «Кіно Франції»**

1. Особливості та значення французького авангарду.
2. «Поетичний реалізм». Жан Ренуар, Жан Віго, Марсель Карне, Рене Клер, Жюльєн Дювів'є.
3. Найпоширеніший жанр французького кіно (Фернангель, Жак Таті, Бурвіль, Луї де Фюнес, П'єр Рішар).
4. «Нова хвиля» і якісні зміни в кіно. Лірика і філософія Франсуа Трюффо. Формалізм Годара. Інтелектуальні вправи Алена Рене. Клод Шаброль та інші:
  - а) Втрата культурних надбань як проблема («451 за Фаренгейтом», «Дика дитина»);
  - б) Мішель з «На останньому подиху». Шлях до самознищення чи привабливість пороку?
  - в) Інтелектуальний внесок в кіно Жак-Люк Годара і Алена Рене;
  - г) Тема сирітства у фільмах Франсуа Трюффо.
5. Актор-особистість — багатство французького кіно. Жан Габен, Мішель Сімон, Мішель Морган, Жерар Філіп, Жанна Моро, Жан-П'єр Лео, Жан-Поль Бельмондо, Катрін Денюв.
6. 90-ті роки. Нові імена. Французька політика в галузі кіно. Захист національного кіно від американської експансії.

### **Виноски**

<sup>1</sup> Базен Андре. Театр и кино.— Андре Базен. Что такое кино? — Сб. статей.— Пер. с фр.— М.: Искусство.— 1972.— С.149.

<sup>2</sup> Марсель Л'Эрбье. Гермес и молчание // Немое кино (1917—1933). Из истории французской киномысли.— Пер. с фр.— Общая редакция С. Юткевича.— М.: Искусство.— 1988.— С.29.

<sup>3</sup> Жан Епштейн.— Там само.— С.89.

<sup>4</sup> Ежи Теплиц. История киноискусства. 1895—1927.— Пер. с польс.— М.: Искусство.— 1968.

<sup>5</sup> Добротворский Сергей. Кино на ощупь.— С-П.: Сеанс.— 2001 — С.130.

<sup>6</sup> Ренуар Жан. «Тони» и классицизм // Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий.— М.: 1972.— С.135.

<sup>7</sup> Божович В. Светлый мир Рене Клера // Экран 80/81.— М.: Искусство.— 1983.— С.216.

<sup>8</sup> Ренуар с открытым сердцем // Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий.— М.: 1972.— С.146.

<sup>9</sup> Базен Андре. Французский Ренуар // Там само.— С.107—108.

<sup>10</sup> Цит. за Юткевич С. Катехизис Брессона // Кино и время. Вып.4.— Сб. статей.— М.: Искусство.— 1981.— С.165.

<sup>11</sup> Божович В. Брессон Робер // Кино. Энциклопедический словарь.— М.: 1986.— С.58.

<sup>12</sup> Жанкола Ж-П. Кино Франции. Пятая республика (1958 – 1978). Пер. с фр.— М.: Радуга.— 1984.— С.104.

<sup>13</sup> Там само.— С.107.

<sup>14</sup> Zygulski Kazimerz. Bogater filmowy. Studium sociologiczne.— Warszawa.— 1973.— S.155.

<sup>15</sup> Трюффо Франсуа. О чем мечтают критики? // Франсуа Трюффо. Статьи. Все фильмы. Отрывки из сценариев.— Пер. с фр.— М.: Искусство.— 1985.— С.74 – 75.

<sup>16</sup> Cahiers du cinema, 1967. №190, p. 18.

<sup>17</sup> Трюффо Ф. Кто такой Антуан Дуанель? // Франсуа Трюффо. Статьи. Все фильмы. Отрывки из сценариев.— Пер. с фр.— М.: Искусство.— 1985.— С.176 – 177.

<sup>18</sup> Божович В. О фильме «Дикий ребенок» // Там само.— С.168.

<sup>19</sup> Базен Андре. Жан Габен и его судьба.— Андре Базен. Что такое кино? — Сб. статей.— М.: Искусство.— 1972.— С.203.

<sup>20</sup> Жанкола Ж-П. Кино Франции. Пятая республика. (1958 – 1978). Пер. с фр.— М.: Радуга.— 1984.— С.126.

# Кіно Німеччини

---

## ПЛАН

1. Ранні фільми. Історичний жанр
2. Передумови, витоки й суть експресіонізму
3. Основні риси кіноекспресіонізму та його значення
4. Камершпіле. «Остання людина» Фрідріха Мурнау
5. Фільми Георга Вільгельма Пабста. «Голубий ангел» Дж. Штернберга
6. Кіно часів тоталітаризму (1933–1945)
7. Повоєнні роки, занепад кіно
8. Становлення «Молодого німецького кіно»
9. Райнер Вернер Фасбіндер
10. Фолькер Шлендорф
11. Вернер Герцог
12. Вім Вендерс

Німецьке кіно з 1895 по 1933 роки поділяють на періоди: архаїчний (1895–1918), повоєнний (1918–1924), час стабілізації (1924–1929) і передгітлерівський (1930–1933). Датою ж народження німецького кіно вважають 1917 рік, коли виникла студія УФА. Перша світова війна вельми вплинула на розвиток німецької кінематографії, випуск фільмів зріс з початком війни.

## РАННІ ФІЛЬМИ. ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР

1913 року німецький письменник Ганс Еверс, який наслідував стиль Едгара По та Гофмана, у творі «Празький студент» зобразив бідного студента Болдуїна, який підписав договір із дивним зловісним чарівником Скапінеллі. Той пообіцяв вигідно одружити Болдуїна, але поставив умову: студента всюди супроводжуватиме його двійник. Болдуїн знайомиться з графінею, закохується, але поклонник графині викликає його на дуель. Студент — знаменитий фехтувальник, хоче пощадити суперника, але запізнюється, і коли приходить на поєдинок, дізнається, що двійник убив його. Болдуїн потрапляє в немилість до графині, намагається виправдатись, але двійник всі його спроби зводить нанівець. Врешті Болдуїн стріляє у свого двійника, але куля вбиває його самого. Одноійменний фільм за цим твором 1913 року поставив Стеллан Рійс з Паулем Вегенером в головній ролі. Він вперше утвердив в кіно тему, яка стала наслідком німецького кіно, — тему глибокого, зміша-

ного зі страхом самопізнання, символічно зафіксував особливий різновид розірваної свідомості: студент у владі другого «я». Бодуїн не є частиною світу; світ у ньому самому. Дія фільму — у вигаданій сфері, де вимоги соціальної реальності можна не брати до уваги. Ця обставина частково пояснює прихильність німецького раннього кіно до фантастичних сюжетів. Він засвідчив також, що німецьке кіно має справу із загадковими явищами, які не піддаються поясненню.

1914 року П. Вегенер і Г. Гален поставили «Голем» за повістю письменника з Праги Густава Мейрінка, в основі якої лежать фантастичні події, які розігралися в єврейському кварталі Праги (в якості неоміфологічного підтексту в творі виступають езотеричні таємниці Кабали). В центрі «Голема», а також «Гомункулуса» (О. Рипперт, 1916) — штучні істоти, які є психологічними збоченцями. Ставши жорстокими тиранами, обидва помирають смертю такою ж протиприродною, як і їхнє походження. У цих фільмах проявилися похмурі передчуття. Крім того, багато хто з тодішніх критиків переконував режисерів у тому, що специфічні можливості нового мистецтва проявляються в зображенні не реального життя, а вигаданих створінь, породжених грою фантазії. Таким чином фільми Вегенера відображали важливі події, які відбувалися в глибинах колективної свідомості.

Під впливом війни німецький уряд взявся за створення кіноіндустрії, розуміючи, що кіно й надалі не втратить свого значення як засіб впливу на глядача, як зброя політичного і військового формування громадської думки. Німецьке кіно народилося не тільки тому, що 1918 року заснували концерн УФА (Universum Film Aktengesellschaft), воно виникло на хвилі інтелектуального збудження, яке прокотилося Німеччиною після війни.

На початку 1920-х років, в часи Веймарської республіки, в Німеччині було відмінено цензуру, свобода тлумачилась як свобода насолоди життям. В кіно найбільш поширеними були: історично-костюмна драма, пригодницький та кримінально-детективний жанри, а також психологічна драма. Серед фільмів УФА популярними, зокрема, стали фільми Ернста Любича. Любич починав у театрі як учень Макса Рейнгардта, саме в цього режисера і реформатора театру він навчився працювати з великою масою людей. Любич залучав численні масовки для фільмів і показував натовп так, що людина здавалась неприкаяною істотою у світі, де виникла загроза панування натовпу. Це проявилось у фільмах «Мадам Дюбаррі» — сюжет з часів Французької революції, «Анна Болейн» — з англійської історії. Фільми Любича Пол Рота назвав сумішшю Рейнгардта і костюмерної, в них ігнорувалися історичні факти, великі події позбавлялися серйозності. А сучасний дослідник Марс Сільберман, автор книги «Німецьке кіно. Тексти в контексті», вважає 18 вересня 1919 року — день прем'єри «Мадам Дюбаррі» — історичною датою німецького кіно. У фільмі, на його думку,

проявився новий спосіб зображальної стратегії, завдяки якій ефектно показано картини соціального колапсу і змін, а німецьке кіно Веймарського періоду якраз і показувало колапс імперії Вільгельма, що стався 1918 року, у більше чи менше фантастичних, а також в реалістичних фільмах, пропонуючи новий шлях зображення соціальних стосунків<sup>1</sup>. Любич структурував фільм довкола оповіді, характерів та історичної вистави, адаптуючи події більше до популярної літератури, ніж до історії чи історіографії.

Популярними в тогочасній Німеччині були також історичні й екзотичні драми. Такі з них, як «Індійська гробниця» Джое Мая, «Дружина фараона» Е. Любича, «Таємниці Бомбея» А. Хольца, охоплювали величезні географічні простори і свідчили про те, як болісно переживали німці свою відторгненість від світу, тоді як «морські» країни Європи мали багато колоній. Фільми також підводили глядача до висновку, що життя у всі часи було важким.

### **ПЕРЕДУМОВИ, ВИТОКИ І СУТЬ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ**

Та найяскравішим явищем німецького кіно 1920-х років став експресіонізм. Як напрям в літературі й театрі він виник у німецькомовних країнах близько 1910 року і наклав відбиток на образотворче мистецтво і музику. Частково мав місце також у творчості символістів з кінця ХІХ століття й у філософії Ніцше та Бергсона. Звільнене від обов'язку наслідувати дійсність мистецтво звернулося до внутрішнього світу людини. Але не індивіда, а Людини взагалі, в контексті світу і наближеного до абсолюту. Експресія мала бути дією: динамічним виразом активного бунту, проявлятися в засобах, будуватися на контрасті протилежностей екстазу з вульгарністю, поетичної тендітності з криком пафосу й гротеску. Хоча експресіонізм мав своє обличчя в мистецтві інших європейських країн, найкраще він проявився в Німеччині. А особливо в кіно — почавшись з постаті фільму «Кабінет доктора Калігарі» й діставши назву «калігаризм». Фільм цей використав досягнення театру й образотворчого мистецтва в декораціях, а також у творенні простору світу.

Німецьке кіно раннього періоду, як вважає кінознавець Зігфрід Кракауер, воліє говорити про колективну душу<sup>2</sup>. За час втечі від реальності німецька колективна душа зазнала немало потрясінь. Віковичну віру в необхідність авторитарного режиму роз'їдали сумніви і все-таки німці не бажали з тією вірою розлучатися. У морально й матеріально важкі повоєнні роки більшість німців хотіли вирватися з-під тиску грубого зовнішнього світу, зануритися в незбагненний світ душі. Так виник експресіонізм — художній напрям у австрійсько-німецькому мистецтві 1915—1925 років, один із напрямів європейського модернізму, стиль розгромлених у світовій війні.

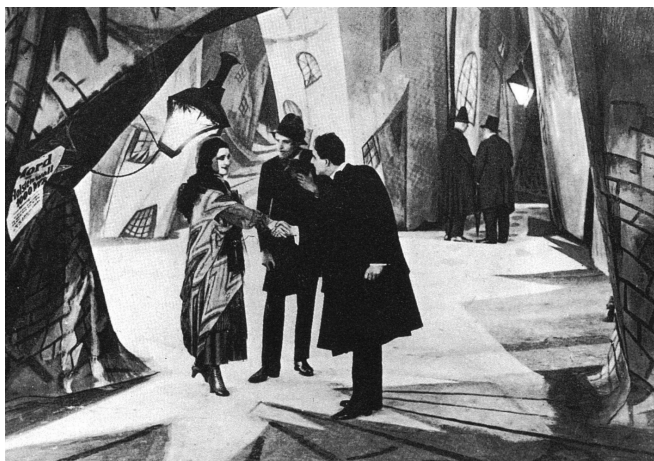
Поява його пов'язана із загостренням соціальних суперечностей в Німеччині та Австрії після Першої світової війни. Протест проти війни, проти засилля «речей» і утиску особистості бездушними соціальними механізмами режисери поєднували з почуттям жаху перед хаосом буття.

В основі експресіонізму — принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності. Експресіонізм відкидав принцип відображення дійсності, оголошував її лише проекцією «внутрішнього бачення» людини. Світ поставав фантастично деформований, позбавлений природних обрисів. Фатум уособлювався в одній персоні. Це обумовило потяг до ірраціональності, переважанню ліричного або гротескно-фантастичного начал. Велике значення надавалося галюцинаціям, снам, кошмарам безумців, для зображення яких використовувалися багатократні експозиції і напливи. Актори наближали своїх героїв до масок. Декорації, костюми також мали відображати внутрішній стан людини.

Першим фільмом цього напрямку став «Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне (1920). Роберт Віне — син придворного актора Карла Віне — спершу працював у театрі, та успіх здобув у кіно: окрім «Калігарі», поставив фільми «Генуїна» (1920), «Раскольников» (1923) за Достоєвським, залучивши до участі акторів Московського художнього театру, а його фільм «Руки Орлака» (1925) підбив підсумок під поняттям «калігаризму», що означав схильність до хворобливої фантастики.

Сценарій «Калігарі» написали Ганс Яновіц і Карл Майєр. Стиль фільму визначила участь у ньому художників. Один із них — Герман Варм — вважав, що «фільми повинні стати малюнками, які ожили». Таким чином на екрані постало дивне життя абстрактних форм — вулиці, будинки, намальовані на декораціях, виглядали не реальними, а деформованими, умовними — фільм став поворотним в історії декоративного мистецтва. Але ні декорації, ні своєрідна гра акторів не могли б дати необхідного ефекту без специфічного освітлення. «Світло вдихнуло душу в експресіоністські фільми», — написав у своїй книзі про експресіонізм Рудольф Курц. І навпаки: душа стала джерелом світла.

Герої фільму — фокусник Калігарі (Вернер Краус) та його медіум Чезаре, який під дією гіпнозу таємно вбиває невинних людей. В ролі сомнамбули Чезаре знявся актор Конрад Фейдт, який також починав у Макса Рейнгардта. Фейдт творив індивідуальних героїв, але не пере-



«Кабінет доктора Калігарі».  
Роберт Віне. 1919

втілювався, не жив життям свого героя, а піддавав образ свого роду психологічній «інфекції». Завдяки суб'єктивному підходу до роботи над роллю, актор підпорядковував характер героя собі, домагаючись проникнення в затуманені безодні психіки героїв. Наприклад, у фільмі «Паганіні» він зіграв легендарного скрипаля і це був образ людини, що володіла невідомою таємницею мистецтва, яке викликало безмежне захоплення і разом з тим містичний страх. Злами психіки актор передавав також у фільмі «Руки Орлака», герой якого, як і Паганіні, був музикантом. Фейдт у 1920-х роках здобув репутацію «демонічного артиста», «майстра містичного жанру».

Калігарі, як його тлумачить Зігфрід Кракауер,— своєрідний предтеча Гітлера, тому що пускає в хід гіпнотичну владу для повного підкорення пацієнта своїй волі. Ідея фільму — протест проти злочинної влади. Сучасні дослідники вважають, що це інтерпретаційне надуживання. Справді, у фільмі показано, як панує демонічна влада, яка одурманює підданих, злочинно їх використовує. Коли у фіналі «справжній» доктор з'являється в декораціях, що належать шизофренічним візіям, то цим підкреслюється його грізна двозначність. Навіть трактований дослівно фільм є спробою зображення метафізичного страху, який виражається відчуттям розщеплення демонічної інгеренції в порядок світу.

Ключові теми експресіонізму — теми маніакальної влади, тиранії, хворобливої, злочинної психіки, містичного фатуму,— часто вирішувалися на матеріалі легенд, народних казок і переказів про відьом, перевертнів, вампірів.

Вважається, що експресіоністичні елементи домінували в німецькому кіно аж до появи звуку. А Вернер Герцог, апелюючи до експресіонізму, і зокрема до фільму Фрідріха Мурнау «Носферату — симфонія жаху», 1979 року поставив фільм «Носферату-вампір».

## **ОСНОВНІ РИСИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ**

Крім згаданого суб'єктивного тлумачення реальної дійсності, для фільмів цього напрямку були характерні також ідеї приреченості, протиставлення героя ворожому світу. Головні персонажі багатьох фільмів — зловісні містичні істоти: гомункулус (однойменні фільми О. Рипперта і Р. Райнерта), вампір у «Носферату — симфонія жаху» Фрідріха Мурнау, 1922 (режисер тут вийшов на натуру і зробив її важливим емоційним компонентом), смерть у «Втомленій смерті» Фріца Ланга, 1921 (три історії, які відбувалися в різні епохи, в різному соціальному середовищі, але присвячені одній і тій же темі — неминучості смерті) й нарешті — гіпнотизери: Калігарі з фільму Р. Віне і Мабузе з фільму «Доктор Мабузе — гравець» Фріца Ланга (1922). У «Кабінеті воскових фігур» Пауля Лені (1922) розповідається про трьох тира-



нів — Гарунь аль-Рашида, Івана Грозного і Джека Потрошителя — цей фільм став лебединою піснею експресіоністської казкової фантастики.

Задуми сценаріїв, зображальні концепції фільмів, особливе бачення світу і людини — все це йшло від творів німецького (гофманівського) романтизму.

Значення для кіно фільмів експресіонізму — в намаганні візуально передати стан душі. Висока зображальна культура кращих фільмів цього напрямку, майстерність у створенні кінематографічного простору за допомогою світла і тіні вплинули на розвиток зображальних засобів кіномистецтва. Цей напрям збагатив виражальні засоби кіно. Експресіоністи першими звернули увагу на зображальну композицію фільму, вони зрозуміли, що декорації, освітлення, рух знімальної камери — це спосіб передачі змісту. Експресіонізм навчив кінематографістів мислити цілісно, створювати кадр з різних елементів, поєднуючи акторську гру з декораціями.

Майже одночасно з експресіонізмом у Німеччині створювалися фільми в неоромантичних традиціях, які вели глядача у світ казки, міфології чи далекого майбутнього. Насамперед це фільми Арнольда Фанка, де розповідається про непізнаваність сил природи, про те, як вони вступають у єдиноборство з людиною («Гора доли» і «Священна гора»). Головним представником цього напрямку був Фріц Ланг (1890 — 1976). Після навчання з фаху архітектури та живопису у Відні та Мюнхені, 1918 року переїжджає до Берліна, де ставить перший фільм «Втомлена смерть» (1921) — легенду, що ґрунтується на мотиві переселення душ закоханих та їх поневірянні у часі й просторі. Ланг стає одним з провідних режисерів німецького кіно насамперед завдяки послідовному в мистецькому плані прагненні дотримання стилю. Його фільм «Доктор Мабузе — гравець» — варіант доктора Калігарі. Мабузе — багатолікий злочинець-гіпнотизер і вбивця, який діє з укриття за допомогою банди вірних йому слуг. Він використовує гіпноз і вбиває заради задоволення вбивати. Тиран тут ототожнюється з хаосом. Середовище також спеціально деформоване, гра акторів експресіоністична. Фільм має могутню режисерську концепцію, складну, наповнену багатолінійними сюжетами побудову, високу художню культуру і тему, винесену з надр національного розлому.

1924 року Ланг поставив фільм «Нібелунги», де відобразив фаталізм та ідеалізацію минулого. Двосерійний фільм: (I серія — «Смерть Зігфріда», II — «Помста Кримгільди») базувався на середньовічному національному епосі «Пісня про Нібелунгів», де прославлялись звияти і



«Носферату — симфонія жаху».  
Фрідріх Мурнау. 1922



«Метрополіс».  
Фріц Ланга. 1927

нізму, зумів створити атмосферу легендарної епохи. Витоки художніх особливостей фільму «Нібелунги» пов'язані також з мистецтвом того часу: характерний декор у стилі Віденських майстерень послужив моделлю для костюмів і декорацій.

1927 року під враженням від поїздки на навчання у США Ланг зняв фільм-гігант «Метрополіс». Метрополіс — це місто майбутнього, побудоване водночас на землі і під землею. У вічній темряві живуть робітники-невільники, вони безперервно працюють, щоб забезпечити жителям верхнього міста максимальні зручності. Під землею з'являється дівчина Марія, яка вмовляє робітників не бунтувати, врешті все закінчується миром і син капіталіста одружується з Марією. Фільм був пропагандою класового миру. З цього приводу німецький критик Пауль Ікес писав: «Нещастя Ланга полягають в тому, що для нього важлива не ідея фільму, а його зображальне вирішення. (...) Зображальний лад тероризував Ланга і в «Нібелунгах», але сам зміст легенди стримував режисера. У «Метрополісі» його вже нічого не зв'язувало, і сталось непоправне»<sup>3</sup>. Справді, окрема людина у цьому фільмі була частинкою людської архітектури. Єжи Тепліц висловив жаль, що такі величезні технічні можливості використані для кепської історії. Велике враження справляють макети, декорації, чудові режисерські знахідки. На момент замкнутості звернув увагу Геста Вернер: «Клаустрофобія — страх перед замкнутим простором — була джерелом натхнення для Фріца Ланга в його кращих фільмах. У зображенні людини, яка не знаходить виходу із запутаного лабіринту міста-молоха, проявляється вплив експресіоністичних концепцій «замкнутих світів», з яких немає виходу»<sup>4</sup>. 2010 року на МКФ у Берліні було показано відреставрований фільм «Метрополіс», який справив на сучасного глядача велике враження.

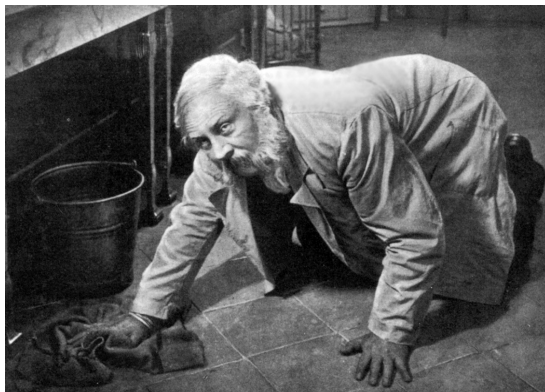
Після фільму «М» («Убивця серед нас», 1931) Ланг емігрує до Франції, через три роки їде у США, де поставив вестерни «Сліпа лють», 1936, «Повернення Френка Джеймса», «Вестерн юніон», а також три антифашистські фільми — «Полювання на людину», «І кати вмирають також», «Міністерство страху». До Берліна повернувся 1958 року.

### **ПОЧАТОК КАММЕРШПІЛЕ.**

#### **«ОСТАННЯ ЛЮДИНА» ФРІДРІХА МУРНАУ**

В середині 1920-х років виникає явище, яке дістало назву «нова речовість» — вияв цинізму і покірності долі. Але з другого боку, воно мало і позитивні риси: режисери почали ставитися до безпосередньої дійсності з підвищеною цікавістю, оскільки в них виникло бажання сприймати реальні речі такими, якими вони є, без будь-яких ідеалізуючих чи романтичних фільтрів. Отож місцем дії таких камерних драм були вулиці і площі міст, тісні квартири. Тема міста активно розроблялася в німецькому кіно ще в часи експресіонізму. Зокрема, у фільмі «Вулиця» Карла Грюне (1923) місто зображене як вампір, який роздирає кожного, хто потрапляє йому до рук. В період стабілізації знову таки виходять фільми про життя людей міста — замкнутого простору вулиць та окремих будинків. Такі фільми свідчили про параліч колективної душі і проливали світло на її психологічний зміст.

На відміну від експресіонізму, поетика каммершпіле реалістична. Фільмом, зорієнтованим на суспільний німецький реалізм, є «Остання людина» Фрідріха Мурнау за сценарієм Карла Майєра. Мурнау тут розкриває саме життя міста і місцем дії є великий готель Берліна, що називається «Атлантик». Дехто вважає фільм простим, односкладовим, іноді він сприймався навіть як примітивний, проте і досі він не перестає привертати до себе увагу. Він засвідчив перехід від експресіонізму до «нової речовості». Мурнау засвоїв уроки й експресіонізму, і психологічного реалізму каммершпіле, тож експресіоністична стилістика і характерна тема дрейфують тут у бік реалізму з виразним соціальним забарвленням. У фільмі розказано історію стресу людини, а динамізація дії відбувається завдяки світлотіні, композиції, які в свою чергу вказують на суспільну ієрархію.



*«Остання людина». Фрідріх Мурнау. 1924*

Готель «Атлантик» справді нагадує океан — це місце, що постійно вирує, сотні людей заходять і виходять. Перед дверима, які ніколи не зачиняються, їх вітає вже немолодий швейцар — постать, нерозлучна з готелем і як готель, пишна — це міцний чоловік в уніформі, з бакенбардами. Його зіграв Еміль Яннінгс. Досі основною темою цього актора в кіно була трагедія сильного, владного чоловіка, якого знищує пристрась до фатальної жінки. Він грав і в історичних фільмах, але його цікавила не історія, а психологічний конфлікт, процес морального падіння великої історичної особи. У фільмі Мурнау він грав інше: його швейцар не падає жертвою байдужості жінки, його вбиває байдужість соціального середовища. Одного разу виявляється, що він уже не може піднімати важких валіз, — і його звільняють. Замість рухливого й активного життя його призначають прибирати в туалеті. Час тут плине повільно і все важливе відбувається десь над ним. Крім зображення соціального контрасту між клієнтами готелю та обслугою, підкресленого монтажем, фільм розповідає про старість, тобто, про найдраматичніший момент, який зумовлений власне старістю, що приносить спокій, але викидає людину на маргінес життя. Втрата роботи знищує в людині відчуття цінності життя. Швейцар з фільму «Остання людина» переживає найбільшню драму втрати свого місця в житті, що виникає з відчуття, що він уже нікому не потрібний.

«Нова речовість», яка проголосила принцип нейтрального, об'єктивного погляду на світ і людей, знайшла своє відображення у так званих фільмах-оглядах, до яких належать «Пригоди десятимарочної кредитки» (Бертоль Фіртель, 1926). Фільм доводив, що життя безперервно тече, не маючи ні початку, ні кінця. Концепція огляду лежала і в основі репортажної стрічки «Берлін — симфонія великого міста», ідея якої належала Карлу Майєру (1927, режисер Вальтер Рутман). Це формалістична інтерпретація новаторського фотографічного матеріалу. Концепція «нової речовості» знайшла у фільмі найповніше вираження. Оператор Карл Фрейнд, вважаючи репортажну зйомку єдиною, що може відтворити життя на екрані, зняв живе місто як дивовижний, складний, здатний несхибно функціонувати організм. Але що за цим? Оцінюючи фільм, польський письменник Юзеф Вітлін запитував: «Куди мчать ці поїзди, ці машини й омнібуси? Хіба за цією всією життєвою мішурою не криється пронизлива порожнеча, від якої не можна ні поїхати, ні полетіти?». І підсумовував: «Фільм Рутмана — це справжня епопея наших днів, і — додаю — трагічна епопея»<sup>5</sup>.

Німці не дали комедій. Як пояснювали дослідники, комедію з її вірою у фортуна і наївним прагненням до звичайного щастя — навряд чи могла прийняти німецька свідомість. Вона суперечила традиційним умонастроєм, в яких знецінювалось поняття удачі і звеличувалась ідея фатуму.

## **ФІЛЬМИ ГЕОРГА ВІЛЬГЕЛЬМА ПАБСТА. «ГОЛУБИЙ АНГЕЛ» ДЖ. ШТЕРНБЕРГА**

**Георг Вільгельм Пабст** (1885 – 1965) увійшов в історію німецького кіно як представник реалізму. Це твердження базувалося насамперед на фільмах «Безрадісний провулок» (1925) та «Щоденник падшої жінки» (1929, за романом Маргарити Белі). Н. Єфімов, автор книжки про Пабста, написаної в 1930-х роках, представляє його творчість як боротьбу ідейних тенденцій — соціальної правди та фрейдистських спотворень і доводить, що його творчості притаманні фрейдистські тенденції у спробі пояснити всю дійсність бунтом підсвідомого.

У фільмі «Безрадісний провулок» (за твором Гуто Беттауера) показано Відень після Першої світової війни, в епоху голоду та інфляції. Щиро і з жорстокою відвертістю режисер змалював картину зубожіння чиновного люду імперії, яка розпалась. У фільмі показано відворотні образи тих, хто наживається на горі інших. Серед них — власниця притону фрау Грейфер, м'ясник і спекулянт Генец. М'ясник — господар життя нещасних людей, які по кілька днів стоять в черзі в його крамниці. Аристократ Румфорт особливо безпорадний — він втрачає всі свої заощадження. Донька чиновника, аби врятувати родину, влаштовується на роботу в дім побачень. Чимало місця займає історія повії та її колишнього коханця. І хоча в роботу режисера втручалися і студія, і цензура, він зберіг гострий погляд на світ, показав пряму залежність між стражданням окремої людини і соціальною несправедливістю. У фільмі — блискучий акторський ансамбль: 19-річна шведська актриса Грета Гарбо зіграла доньку Румфорта, Аста Нільсен знялась у ролі Міцці.

1926 року вийшов фільм «Таємниця однієї душі», герой якого став свідком убивства жінки, і сам порізався. Відтоді в нього психічне зрушення — острах гострих предметів і острах вбити дружину. Внутрішній стан передається через сни. У фільмі Пабст довів, що кіно може передати процес мислення людини. Режисер звертався не до видатних акторів, а волів непрофесіоналів, вважаючи, що через зовнішні дані має виражатись характер «видимої людини».

Великого значення Пабст надавав деталям, завдяки чому моделював атмосферу та настрої своїх фільмів. Він не намагався встановити замість об'єктивної дійсності свій суб'єктивний світ. Та все ж, показував світ у деформованому вигляді з архітектурою, виконаною дещо в ірреальному плані. У фільмі «Жінка в лабіринті» режисер знову показав період краху Австро-Угорської імперії. Монархія Габсбургів впала, старовинна аристократія розорена, діляги витісняють дворян. Пабст не приховує своїх симпатій до дворян Відня. 1927 року виходить фільм «Любов Жанни Ней», в основі якого — однойменний роман Іллі Еренбурга. Образ революціонерів романтизований. Агент Антанти (француз), Жанна — його донька. Бравий молодець — переодягнутий

більшовик Андрій. Між цими замаскованими героями точиться таємна боротьба.

У «Скриньці Пандори», 1929 (як і в «Голубому ангелі» Штернберга, що вийшов того ж року) показано драму торжествуючої плоті. В основу фільму Пабста лягла п'єса Франка Ведекінда, в якій герої жили не власним життям, а служили ілюстрацією моральних установок: образ Лулу — порочної містичної істоти, яка приносить загибель чоловікам, — втілює руйнівну силу статевого почуття. Саме так трактували на сцені цю п'єсу. Пабст же показав Лулу як чисте створіння з молодим тренуваним тілом. Вона й не підозрює про страшні властивості своїх чар. Чоловік, який в неї закохався, передбачає свою загибель, але вперто бореться з фатумом. У фільмах Пабста сексуальний світ має велике значення. «Скринька Пандори» і «Щоденник падшої жінки» стали втечею від реальності, і це пояснюється особливим інтересом Пабста до філософії. В обох фільмах ішлося про взаємозв'язок між соціальними і психологічними процесами, точніше, між соціальним розкладом і сексуальною нестриманістю. «Скриньку Пандори» сучасники визнали невдачею. Про Пабста З. Кракауер написав: «Якщо справедливо те, що тільки розум, який не чіпляється за точні визначення, може допомогти численним реальним явищам дійсності самим проявляти свою суть, то Пабст — незрівнянний спостерігач таких феноменів.

Правдоподібність пабстівських картин тримається на байдужості режисера. ...Якщо український режисер Довженко нерідко перетворює кадр в стоп-кадр, щоб його зміст донести до сприйняття глядача, то Пабст ніколи не дає йому уважно розгледіти окреме зображення»<sup>6</sup>.



«Голубий ангел».  
Джозеф Штернберґ. 1929

Інші фільми Пабста: «Тригрошова опера», «Солідарність», «Атлантида», «Дон Кіхот». Емігрував до Франції, потім до США, після війни повернувся до Австрії.

Особливе місце в контексті фільмів про жінок-вамп займає «Голубий ангел» за повістю Генріха Манна «Професор Унрат» американця Джозефа Штернберга, знятий в Німеччині. Фільм варто сприймати в контексті фільмів про жінок-вамп. Він знаменитий насамперед тим, що роль Лоли в ньому зіграла молода Марлен Дітріх. Фільм став документом тодішніх психологічних настроїв. Тіснота в кадрі, постійне втручання в дію неживих предметів (трусики Лоли, які потрапили до кишені вчителя), перетворює середовище в мікрокосм, яким керують розгнудані інстинкти. Фільм здобув успіх у глядачів. Причини успіху:

шокуючий сюжет, а крім того, героїня Марлен Дітріх змушувала кожного ламати собі голову над тим, що приховано за її черствим егоїзмом і холодним нахабством. А ще — відвертий садизм і видовище душевних тортур, які приваблюють публіку. Лола у фільмі не тільки знищила вчителя, а й зруйнувала його середовище. Фільм передає підсвідомий страх перед сліпотою любові.

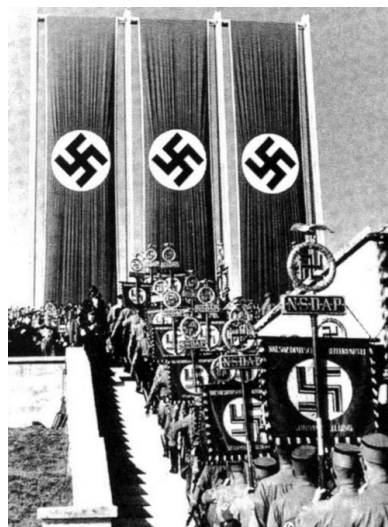
### КІНО ЧАСІВ ТОТАЛІТАРИЗМУ (1933–1945)

Під час існування Третього Рейху кіно було поставлено на службу гітлерівському режиму. Найвідомішою на початку 1930-х років стала режисер-документаліст Лені Ріфеншталь. Кар'єру в кіно почала як актриса, знімаючись у фільмах А. Фанка. Маючи твердий, мужній характер, зуміла домогтися хорошого ставлення Гітлера, який довіряв їй найважливіші постановки: «Тріумф волі» (1935) — репортаж про з'їзд нацистської партії в Нюрнберзі й «Олімпія-фільм» (1938) про олімпійські ігри в Берліні 1936 року. Л. Ріфеншталь зробила значний внесок в естетизацію нацистського «нового порядку».

В Німеччині виходили не тільки пропагандистські фільми, а й фільми різних жанрів — комедії, мелодрами, екранізації, що мали більшу перевагу в глядача і, хоча й у прикрашеному вигляді, відображали повсякденність. Пропагандистські фільми мали свою функцію: пошуки ворога. Якщо в радянському кіно — за класовим принципом («Великий громадянин»), то в німецькому — за расовим («Єврей Зюсс»). Це кіно, засноване на розмовності, характерах, сюжетності, загальнодоступності.

Геббельс (промова 9 лютого 1934 року) був переконаний: «В мистецтві нам не потрібне середовище, якого немає в житті, нам не потрібні люди, яких немає в житті», і запевняв, що «німецьке кіно одного разу підкорить світ, якщо знову буде виступати як німецьке кіно, якщо відобразить наш спосіб існування, нашу своєрідність, наш характер, наші переваги і, якщо хочете, наші недоліки»<sup>7</sup>.

1936 року фільм Карла Ріттера «Зрадник» одержав приз Міжнародного кінофестивалю у Венеції. «Фільм показує те, що може трапитися з кожним з нас, як людина, що займає відповідальне становище, внаслідок легковажності і необдуманості може



«Тріумф волі».  
Лені Ріфеншталь. 1935

стати зрадником; але він показує також, як солдат, виконуючи свою клятву на вірність вітчизні і який дорожить своєю честю, починає підозрювати зраду і тим самим сприяє з'ясуванню істинних обставин справи»<sup>8</sup>.

В кінематографі гітлерівської Німеччини існувала ієрархія, за якою визначали «особливо цінні в державно-політичному і художньому сенсі» фільми. До таких віднесли «Повернення» (1941) Густава Учицькі, що також здобув нагороду у Венеції — Кубок Муссоліні. Судячи з фрагменту рецензії, він виразив реваншистські настрої німецьких громадян. «В цьому великому і захопливому творі на прикладі долі фольксдойців, чоловіків і жінок, восени 1939 року розкриваються причини нав'язаної нам фатальної боротьби. Що стосується Німеччини, то мова йшла не про імперіалістичні завоювання; з самого початку це було питання про визнання за німцями права на життя в цьому світі, про гарантії їхнього існування, як фізичного, так і душевного. Те, що цими днями і тижнями поширюється правлячими колами з-за Ла-Маншу та океану, бере свій початок в злиднях фольксдойців за десятиріччя до 1 вересня 1939 року. Це жорстока воля плутократичних демократій знищити, вбити, викоренити Німеччину і німців. За долями з фільму «Повернення» стоять сотні тисяч інших»<sup>9</sup>.

Пропаганда полягала і в тому, щоб «виводити на чисту воду» мілітарні злочини своїх супротивників, зокрема, англійців — таким було завдання фільму «Дядечко Крюгер» режисера Ганса Штайнхофа (1941), на які Німеччина не шкодувала художніх і постановочних затрат. «Вишикувати війська у незвичній у наші часи уніформі, зняти південноафриканський ландшафт, знайти таку місцевість, на якій можна було розгорнути бої і битви, які відбувалися півстоліття тому, відтворити англійський королівський двір, домігшись при цьому вражаючої правдивості історичних персонажів і характерів, повторити всі жахи англійських концентраційних таборів і до того ж задовольнятися не дрібними замальовками, а масштабним зображенням — це насправді значні досягнення, які не може не визнати навіть найвибагливіший глядач»<sup>10</sup>.

До історії кіно увійшов фільм «Єврей Зюсс» Файта Харлана (1940). «Історія єврея Зюсса, повне ім'я якого Зюсс Опенгаймер, належить до доби придворних євреїв, тобто про тих євреїв, яких у меркантильні часи охоче використовували князі для фінансування барокових розкошів їх двору. В літературі це розглянуто з різних точок зору, оскільки кар'єра „таємного фінансового радника“ при вюртембергському герцогу Карлові Олександрі була настільки вражаючою на своєму початку, настільки катастрофічною наприкінці. Фільм звернувся до цього сюжету, щоб узяти з нього урок, по можливості чіткий і недвозначний... (...) Чітко і послідовно фільм викликає відчуття гіркоти — не тільки щодо тої скверни, яка панує у світі, а насамперед щодо людини, яка цю скверну уособлює. Він же, однак, творить свої злі справи



не тільки тому, що це приносить йому користь. Більше того, від цього він одержує задоволення, що визначено його приналежністю до своєї раси»<sup>11</sup>.

Цей же режисер Файт Харлан 1945 року завершив «Кольберг», за визнанням Третього рейху, «особливо цінний з точки зору доступності для народу, гідний визнання, який має цінність для народної освіти, для молоді». У фільмі йдеться про героїчну оборону цього міста. У 1807 році фортеця Кольберг шість місяців стримувала французьку облогу. Після Тильзйтського миру жителів міста нагородили і вони одержали свою долю контрибуцій. Кольберг, на думку постановників, залишився символом героїзму німців. Ця тема після поразки фашистів під Сталінградом уже набирала актуальності.

Одночасно в першій половині 1940-х виходять фільми, які виражають втому німців від тривалої й виснажливої війни: «Мюнхгаузен» Йозефа фон Бакі, 1943, «Романс в мінорі» Хельмута Койтнера, 1943 — любовна історія, в якій показано фізичне, соціальне й емоційне ув'язнення героїні фільму Мадден. Історію любовного трикутника, тільки вже на сучасному матеріалі, Койтнер розгорнув й у фільмі «Під мостами» (1945).

## ПОВОЄННІ РОКИ. ЗАНЕПАД КІНО

Після розгрому фашистської Німеччини у Другій світовій війні на її території утворилося дві держави — НДР і ФРН. Кіно Федеративної Республіки Німеччини переживає затьожну кризу. Американська воєнна адміністрація заявила, що «є достатньо іноземних картин, які з горою задовольняють потребу німецьких кінотеатрів», тому випускати німецькі фільми немає потреби. Справді, в 1950-х роках до Німеччини завозили 380 іноземних фільмів у рік. 1946 року американська адміністрація видала указ проти утворення будь-яких виробничих союзів та об'єднань. В результаті — кіно звелось до існування малопотужних німецьких фірм, які наповнювали ринок Німеччини другосортними любовними мелодрамами і комедіями. Були сили, які мріяли про становлення УФА (на базі УФА вже діяла студія ДЕФА Німецької Демократичної Республіки). Потай із радянської зони було вивезене першокласне технічне устаткування і до середини 1950-х Німецькому банкові вдалося відродити студію.

Наприкінці 1940-х — на початку 1950-х Німеччина переживає період, коли доводилося розраховуватися за минуле, за часи фашизму. УФА штампувала фільми з життя богемі та вищих шарів суспільства. Говорити про трагедію німецького народу вважалося поганим тоном. У німецьких фільмах того часу виявилась цілковита нездатність зобразити людину в її взаємозв'язках із суспільством, державою, політикою, війною. Та все-таки з'являлися поодинокі фільми (режисерів

В. Штаудте, Курта Хофмана, Бернхарда Віккі), які зривали маски з буржуазної респектабельності. Штаудте, зокрема, цікавив «звичайний фашизм», який засів у душах маленьких аполітичних людей, їхня внутрішня згода з нелюдською ідеологією фюрера, про що йшлося у фільмі «Вбивці серед нас». В середині 1950-х в лексику прогресивних діячів мистецтва ФРН увійшло поняття «неподолане минуле», тобто це ті сили, які володіли Німеччиною протягом 12 років.

Хельмут Койтнер прийшов у кіно з театру. Почав працювати під час фашистської диктатури («Вулиця Велика свобода, №7»), але його фільми були заборонені цензурою. У фільмах була прихована полеміка з режимом. Два фільми вразили критику: «Романс в мінорі» (за новелою Мопасана, 1943) та «Під мостами» (1945). В останньому розповідається про друзів — Хендріка і Віллі, які плавають по річці на баржі. Якось вони помітили дівчину, яка хотіла покінчити з собою. Вони рятують її й обидва закохуються в неї. «Простий фільм про простих людей, які переживають зовсім просту історію». 15 наступних років Койтнер, дякуючи своїй репутації найбільшого режисера Західної Німеччини, міг робити все, що хотів. На думку Г. Красової, його фільми «Генерал диявола» (1954), «Капітан з Кепеніка» (1956), «Далі — мовчання» (1959, за мотивами «Гамлета») — краще, що створив цей режисер за довгі роки роботи в кіно.

Документалізований фільм «Останні десять днів» поставив Георг Вільгельм Пабст 1955 року. Йдеться про Берлін останніх 10 днів війни, про катастрофу, яку пережила Німеччина.

Дослідниця німецького кіно Лотта Ейснер написала про німців: «Німці — дивні люди. Для них нещастя, якщо справи йдуть надто добре. Чим більше ускладнюється політична ситуація, тим більше вони віддаються в обійми творчої музи. Німецькі художники повинні жити в умовах відчаю і в якомусь сенсі екзальтації, щоб створювати значні твори. Як під час наполеонівського гніту розцвіла велика німецька поезія — від Гете до Шіллера! І пізніше, в 20-і роки, коли політичне і економічне життя стало просто нестерпним, народилась велика кінематографічна культура: Ланг, Мурнау, Пабст, Бергер. Аналогічні явища спостерігаються і сьогодні. До тих пір, поки у ФРН панувало «економічне диво», не було кінопродукції, яка б мала вагу і значення»<sup>12</sup>.

## **СТАНОВЛЕННЯ «МОЛОДОГО НІМЕЦЬКОГО КІНО»**

1950-ті — це також час, коли кіно витісняється телебаченням, коли воно перестає бути улюбленим засобом розваги публіки. Виробництво фільмів знизилось (у США: 1951 — 450 ігрових, в 1961 — 151). Аналогічне явище відбувалося у всіх країнах. Але особливо критична ситуація склалася в Німеччині. 1961 року було оголошено банкрутство концерну УФА. Причини: 1) масовість телебачення, 2) відверта реак-

ційність більшості фільмів, їх убогий художній рівень. Розгубленість, покірність долі — такі почуття панували в середовищі працівників кіно. Але були кінематографісти, які не приховували радості з приводу краху комерційного виробництва. Це молодь, яка знімала короткометражні фільми. Керівництво провідних кінокомпаній опиралося притоку нових кадрів. На кінець 1950-х середній вік режисерів у ФРН становив 50 років.

В інших же країнах ішов процес оновлення кіно: польська школа, французька «нова хвиля», англійське «кіно розгніваних», нью-йоркське «підпільне кіно». Молоде покоління німецьких кінематографістів також взялося за справу: 1957 року в Мюнхені почав виходити журнал «Фільмкритик», який став трибуною для тих, хто боровся за справжнє мистецтво. 1961 року з'явилися дві книжки — «Мистецтво чи каса» і «Німецьке кіно не може бути кращим», в яких автори показали повний занепад німецького кіно і намагалися вказати вихід із тупика, ототожнюючи турботу про майбутнє німецького кіно з турботою про політичну зрілість німецької демократії. Вони вважали, що німецьке кіно не може бути автоматично врятоване субсидіями. Воно може врятуватись, тільки усвідомивши художні й соціальні завдання, які стоять перед ним.

Поступово в Мюнхені почала формуватись група молодих ентузіастів, яка домагалась самостійних постановок. Відкритий бунт стався в лютому 1962 року. На VIII фестивалі короткометражних фільмів в Оберхаузені 26 молодих режисерів, письменників і продюсерів влаштували прес-конференцію під лозунгом «Старе німецьке кіно померло» й оголосили свій знаменитий Оберхаузенський маніфест, програму оновлення національної кінематографії. Ключовою постаттю, лідером реалізації маніфесту був Олександр Клюге: 1956 року він захистив дисертацію з права і працював з Фріцом Лангом, який після війни повернувся до Німеччини. Згодом з 1965 по 1968 роки Клюге співпрацював з федеральним урядом.

1963 в Берліні було відкрито кінотеатр «Арсенал», після цього Музей кіно у Мюнхені. Було засновано кіношколи в Мюнхені й Берліні та кіноархів.

Так почався розквіт західнонімецького кіно. Хоча фільми робили малим коштом, потрібно було переламати ситуацію в самій кіноіндустрії.

Для того, аби «молоде німецьке кіно» могло реалізуватись, потрібні були організаційні зусилля і творчі здобутки. Режисери не наслідували ні французів, ні американців. Вони розвивали кращі традиції німецького кіно 1920-х, і разом з тим творили кіно нове й сучасне, були самобутні. Але його існування навряд чи стало б можливим без зміни влади в країні. 1963 року Аденауера змінив Людвіг Ерхард, який вважався м'якшим політиком, але не любив інтелігенцію. «Молоде кіно»

стало виразником суспільних настроїв нового етапу західнонімецької історії.

Молоді режисери не відразу змогли ставити фільми, але вони вели еластичну політику щодо кінопромисловості та держапарату, від якого вимагали субсидій для дебютів. Вони спробували долучити до своїх вимог групу впливових письменників, але ті не відгукнулися, окрім Гюнтера Грасса.

Перші фільми «молодого кіно» з'явилися через три роки після маніфесту, в 1965–1966 роках, і поставили їх режисери Жан Марі Штрауб («Той, що не змирився»), Ульріх Шамоні («Воно»), Петер Шамоні («Полювання на лисиць заборонене»), Фолькер Шлендорф («Молодий Терлес»), Олександр Клюге («Прощання з минулим»). Згодом Клюге разом з Р.В. Фасбіндером, Вімом Вендерсом і Едгаром Рейтцом заснували дистриб'ютерську компанію «Автори. Кіновидавнича група». Вже 1966 і 1967 року фільми молодих було відзначено на МКФ у Каннах і Венеції. Вони наблизили кіно до широких верств суспільства, вивели новий тип героя, відкрили нову стилістику, яка ґрунтувалася на довірі до реальності, дали імпульс для оновлення кіно. Фільм Ульріха Шамоні «Воно» приніс 2 мільйони марок прибутку, довівши, що самокупність німецького фільму можлива.

Режисери домоглися прийняття Закону про допомогу кіно (1968). Однак після того дотації одержували примітивні фільми. Закон критикували, врешті законодавці зняли пункт про розваги. Дійова сила закону з'явилась, коли було створено Фонд допомоги кіно. Протягом 1970-х років держава підтримувала тільки ідеологічно нейтральні фільми.

Молоді режисери внесли також корективи у стосунки кіно і телебачення. В листопаді 1974 року було прийнято «Згоду між кіно і телебаченням» — ТБ мало право показувати новий фільм тільки через три роки після його виходу на екрани кінотеатрів і платило кінематографу близько 30 мільйонів марок у рік. Прокатна фірма «Фільм-ферлаг», яку заснували 13 кінорежисерів, пропагувала твори молодих. Все це стало передумовою для стрімкого і плідного розвитку німецького кіно 1970-х років. Але, як і в інших країнах, відвідування кінотеатрів знижувалось, кіновиробництво падало, зменшувалось число кінотеатрів.

1969 року до влади прийшов уряд Віллі Брандта. Інтелігенція, і студенти зіграли немало роль у зміні політичного клімату Західної Німеччини, надали нового розмаху позапарламентській опозиції. На цей час розгорнувся студентський рух протесту. Представники «молодого німецького кіно» висловили своє творче кредо вустами Петера Шамоні, який виголосив промову на врученні йому премії за фільм «Весняна симфонія»: «Для мого покоління кіно стало найсильнішим емоційним, можна навіть сказати, таким, що змінює свідомість, переживанням. Ми знаємо, що фільм може бути голою порнографією, банальною і тривіальною розвагою, може бути на службі політичної пропаганди.

Проте він може стати найточнішим вираженням світогляду художника. Соціальний пафос, критичні тенденції повинні бути заявлені в творі не лише змістовно. Ні! Сама форма повинна бути провокативно прогресивною. Зруйнувати звичні форми сприйняття, показати публіці, що ти не бажаєш годити їй»<sup>13</sup>.

Ці слова точно передають особливості творчого мислення групи бунтівників з Оберхаузена, які сприяли формуванню руху «молоде кіно» як неповторного художнього феномена. Основне — ставлення до режисури як до роду діяльності, спрямованої на перетворення життя. Суспільство у їхніх фільмах постає як сила, що принижує і нищить особистість. Звідси — трагічні фінали у фільмах Герцога, Фасбіндера, Шлендорфа, Клюге, фон Тротта.

Оберхаузенці прагнули створити власну кіномову, відмінну від мови комерційного кіно. Але момент «відчуження» (відчужені механізми активізації глядацького сприйняття) привів до того, що молоде кіно почало перетворюватися в елітарний феномен, втратило контакти з публікою. Тоді режисери відмовились від самоцінного експериментаторства.

В акторській грі у фільмах молодого кіно — не лише вірогідність, а й власне ставлення до образу (провідні актриси — Ганна Шигула, Маргарет фон Тротта, Ангела Вінклер, Б. Зукова). Режисери залучали непрофесійних виконавців.

На перший план виходять проблеми сучасності, проблеми молоді. Фільм Петера Шамоні «Полювання на лисиць заборонене» також про молоде покоління, про спроби молодих схватись від дійсності.

Перший фільм Олександра Клюге — «Прощання з минулим» (інша назва «Вчорашня дівчина»), в якому на прикладі дівчинки Аніти показано дитячу безвідповідальність і дорослу непристосованість, — порівнювали з літературою «потoku свідомості» і в першу чергу з Джойсом, з епічним театром Брехта, з експресіонізмом і Лангом. Всі ці впливи вже не раз знаходили у фільмах попередників Клюге, але вражало те, що в його фільмах, одностайно названих експериментом, всі ці впливи не тільки проявлялись одночасно, а й склали своєрідний інтелектуальний синтез, підкріплений до того ж реальним спостереженням над дійсністю. Своє активне творче і організуюче ставлення до дійсності «перед лицем об'єкта» Клюге повною мірою проявив у документальній книжці про сталінградські події «Опис однієї битви». Книжка є монтажем найрізноманітніших документів, але головні елементи композиційної будови диктуються авторові його критичним ставленням до описуваних явищ. І в книзі, й у фільмах «Прощання з минулим» та «Артисти під куполом цирку», знятому в документальній манері з непрофесійними акторами, дуже важливий сам матеріал, змонтований і поданий читачеві і глядачеві. Як і Брехт, Клюге прагне, щоб кожен глядач сприймав фільм на основі власних асоціацій. «Мое кредо — фільм епічний» —

підкреслював Клюге. 1969 року він поставив фільм «Великий розгардіяш» (фантастичний), 1974 — «Поденна робота рабині», «У випадку небезпеки», 1980 — «Кандидат», 1982 — «Війна і мир». Режисер був переконаний, що фільм — це діалог з глядачем: «Я вірю, що кінозал — абсолютно надійний критик»<sup>14</sup>. Клюге був співавтором Закону про допомогу кіно, засновником інституту кіноосвіти в Ульме. Автор програмної статті «Утопія фільму» (1964). Він писав про групу молодих: «Старі діячі німецького кіно залишили після себе поганий спадок: не тільки погані фільми, а й переконання, що кіно — нечесна робота. Ми хочемо рахуватися з дійсністю, з проблемами, якими живе сучасна література, музика, наука. Ми хочемо також реабілітувати добре ім'я кінематографа, щоб він став чимось більшим, ніж фальшива лотерея».

Окремо слід згадати політичну трилогію «Німеччина восени», поставлену 1978 року Фасбіндером, Клюге і Шлендорфом (1978, за новелами Генріха Бюля про похорони промисловця Шлейєра, який став жертвою лівоекстремістської терористичної акції восени 1977 року). У ньому тероризм розглядався на тлі комплексів, які в німців залишила остання війна. А також як знак часу, який неможливо збагнути і зрозуміти.

Окрім зв'язку з реальною дійсністю, режисери «молодого німецького кіно» звертались до традицій кіно 1920-х років, трансформуючи і розвиваючи їх: Вернер Герцог ставить «Носферату — привид ночі», продовжуючи відомий фільм Мурнау, «Войцек», «Кожен за себе і один Бог за всіх», Фасбіндер — «Берлін. Александрплац» і «Лолу». Останній — прямий перегук з «Голубим ангелом» Штернберга.

Соціальна критика прозвучала в багатьох німецьких фільмах кінця 1960-х років. Ще одна характерна риса «молодого німецького кіно» — відверта антиамериканська позиція: «Американці хотіли б колонізувати Західну Європу, хотіли б змести наше кіно. І тому ми ведемо атаку на американський кінематограф, протиставляючи йому наші фільми»<sup>15</sup>.

Авторське кіно ФРН гостро потребувало прокату, оскільки кіноринок країни був практично повністю захоплений американськими кінопідприємцями. Саме тому, як уже згадувалось, Клюге, Фасбіндер та інші організували фірму, яка поширювала вітчизняні фільми.

«Молоде кіно» — продукт національної культури, оскільки воно відображало процес історичного самовизначення кількох поколінь. І хоча тема нацизму майже не з'являлась у їхніх фільмах, найзначніші фільми 1970-х позначені почуттям відповідальності художника перед історією.

До провідних режисерів 1970-х — 1980-х років, окрім згаданих, належать також Вернер Герцог, Маргарет фон Тротта, Райнер Вернер Фасбіндер, Вім Вендерс, Едгар Рейтц, Петер Фляйшман, Міхаель Ферхофен, Жан-Марі Штрауб. Маргарет фон Тротта (н. 1942), дружина Шлендорфа, починала як актриса, згодом поставила фільм «Зганьблена честь Катаріни Блюм» (1975) і почала лідирувати у т. зв. жіночих

фільмах: «Сестри, або Баланс щастя» (1979), «Свинцеві часи» (1981), «Роза Люксембург» (1985), «Африканська жінка» (1990).

Епічний фільм Едгара Рейтца «Хеймат» (1984) триває 15 годин (але не телевізійний, а саме фільм) — трохи більше, ніж «Берлін. Александерплац» Фасбіндера і знімав він його 5 років.

Через якийсь час зникла платформа, яка об'єднувала молодих кінематографістів (боротьба з віджилим), і кожен з учасників пішов власним творчим шляхом. Чи не найпліднішим був Р.В. Фасбіндер.

### **РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБІНДЕР (1945–1982)**

Найвпливовішим режисером «молодого кіно» був Фасбіндер. Між першим фільмом «Любов, холодніша за смерть» (1969) і останнім «Керель» (1982) він зняв більше 40 фільмів в кіно і на телебаченні. «Не можу уявити собі того часу, коли я не зніматиму фільмів. І я наполягаю на тому, що фільми повинні являти собою дослідження духу часу. Режисура вартує мені великих сил, тому що це не відчужена робота. Якщо ти робиш байдужу тобі роботу, то можеш прожити на 10 чи 20 років більше, але це будуть печальні роки. Я вважаю, що треба жити інакше, більш несамовито»<sup>16</sup>.

Фасбіндер помер у 36 років. Хронікер, психолог, реаліст, він за 15 років творчої роботи поставив 42 фільми, 18 театральних вистав, написав 10 п'єс, 2 радіоп'єси і знявся більш, ніж в 30 фільмах. Це справді здається неймовірним. Дослідник Хрiстiан Браад Томсен (Данiя) назвав його провокативним генiєм<sup>17</sup>.

Світ його фільмів настільки вишуканий і різноманітний, що іноді здається, ніби його творили кілька зовсім різних художників з різними моральними ідеалами та художніми цінностями. З одного боку, це цинічний, котрий багато пізнав, хронікер суспільства, що не шкодує шокуючих деталей («Керель», 1982 — в образі моряка Кереля, гомосексуаліста, вбивці, наркомана — французький письменник Жене закарбував власну біографію). Другий Фасбіндер — це спостережливий психолог, який вмiло показує страждання нещасних, а то й психiчно нездорових людей. І нарешті третій Фасбіндер — це наділений даром реалізму і побутописання, який зобразив життя нижчих прошарків німецького суспільства. Він залишався єдиним представником «молодого кіно», котрий намагався відповісти на почуття простих людей і домогтися контакту з найширшою глядацькою аудиторією. Цей «плюралізм» відобразив політичний анархізм режисера.

Художник Курт Рааб писав про нього: «Театральний Фасбіндер був не ким іншим, як предтечею пізнішого кінематографічного Фасбіндера. В людях «Антитеатру» він знайшов своє щастя, удачу, долю. Вони були тими, хто матеріалізував його думки у плоть твору».

Коли вийшов фільм «Катцельмахер» (1969), уже були створені майже всі видатні фільми першого періоду: «Прощання з минулим»,

«Артисти під куполом цирку» Олександра Ключе, «Молодий Терлес» і «Жити будь-якою ціною» Фолькера Шлендорфа, «Знаки життя» Вернера Герцога, «Мисливські сцени в Нижній Баварії» П. Фляйшмана. Але Фасбіндер звернув увагу на одну невідповідність: художня значимість робіт «молодого кіно» відчутно перевищувала їхню відносно невисоку суспільну ефективність. А йому була небайдужа доля власних творінь. Його «Продавець пір року» свідчить, що режисер зробив правильні висновки з практики розвитку руху.

Творчість Фасбіндера дослідники поділяють на кілька періодів.

*I період 1969 – 1972.* За три роки Фасбіндер зняв 11 фільмів, пробуючи себе в різних жанрах, експериментуючи. Він залучав до роботи над фільмами співробітників «Антитеатру», який він заснував і яким керував. Він відчував справжню радість від панування над формою. Знімальна група погоджувалась працювати за мізерну плату. За три роки він навчився висловлювати свої думки мовою кіно. 1970 року стався конфлікт на зйомках фільму «Застереження святої блудниці». Не витримавши сутичок з групою, Фасбіндер розпустив «Антитеатр» і створив виробничу фірму «Танго-фільм». Клан Фасбіндера: композитор Пеер Рабен, асистент Харрі Баєр, художник і декоратор Курт Рааб, оператор Дітріх Ломан, актори Ірм Харман, Інґрід Гафен. Мінімалістські за кошторисом фільми першого періоду творчості Давид Паркінсон відніс до жанру «фільм-нуар»<sup>18</sup>.

На першому етапі режисер вивчав американське кіно: «Моя мрія, — писав він, — зробити такий німецький фільм, який був би так само захопливий, як голлівудські картини, і водночас був би соціально-критичним твором». Прикладом для нього був фільм Артура Пенна «Бонні і Клайд». Але натхненником багатьох його картин було не персонально американське кіно, а Франц Біберкопф, герой знаменитого роману Альфреда Дьобліна «Берлін. Александрплац» (1929). Фасбіндер вкладав у фільм багато цитат з нього. Його приваблювала неоднозначність постаті: з одного боку Франц Біберкопф — сам носій зла (вбивця, сутенер, злодій), а з другого — людина, яка пережила багато несправедливості. Простодушний до дурості, добрий до безхребетності, сентиментальний до сльозливості. 1980 року в жанрі мелодрами було поставлено 14 серій фільму «Берлін. Александрплац». Фасбіндер писав: «Я переконаний, що кожний глядач повинен спиратися в кінотеатрі на власний досвід. І чим простіша фабула, тим більше можливостей для цього».

*II період. 1971 – 1975.* У цей час Фасбіндер переживає захоплення «народною драмою»: «Продавець чотирьох пір року», «Чому збожеволів пан Р.?', «Матінка Кураж рушає на небо», «Страх з'їдає душу» отримали премії на кінофестивалях. Фасбіндер вважав, що фільми цього жанру ближчі до реального життя. Зокрема, фільм «Чому збожеволів пан Р.?'» справляє враження ніби події фіксувалися любительською камерою, аби





підкреслити заземленість і повсякденність середовища, подій, сюжету. Пан Р. — звичайний обиватель, за професією конструктор. Життя, яким воно зображене у фільмі, точніше, беззмистовне існування, він не в змозі витримати, що і призвело його до трагічної розв'язки. Його вибух протесту так і залишиться незрозумілим для оточення. Не зможе позбутися внутрішньої кризи і Ганс із «Чотирьох пір року», кризи, яку породила байдужість оточуючих.

*III і найважливіший період.* Тоді виходять такі знамениті німецькі фільми, як «Зганьблена честь Катарини Блюм» і «Німеччина восени», а Фасбіндер ставить «Третє покоління» (1979), де чітко показує соціально-політичні витоки тероризму. Але він не хотів створювати довкола терористів ореол мучеництва, національного героїзму. Тому у фільмі багато сатиричного висміювання.

У цей час він творить свою «аденауерівську трилогію»: «Заміжжя Марії Браун» (1978), «Лола» (1981), «Туга Вероніки Фосс» (1982). У цих фільмах досліджувалися суспільні механізми, які лежали в основі політичного і економічного життя ФРН 1950-х років. «Ваш час скінчився», — говорить тюремний наглядач Марії Браун, яка прийшла на побачення з чоловіком. «Ви помиляєтесь, — відповідає вона, — мій час тільки починається». Вона робить успішну кар'єру, але віддаляється від сім'ї, друзів дитинства. Вона збудувала престижний масток, який перетворився у комфортабельну в'язницю самотності. Життя Марії Браун розтрачене в намаганні накопичення добробуту і хибних ідеалів. У долі Марії Браун режисер зафіксував колосальну волю до життя, яка допомагала країні піднятися з руїн. Разом з тим Фасбіндер показує перевитрати процвітання Західної Німеччини. Його цікавить не сама Мрія Браун, а Марія Браун як типовий характер аденауерівської «епохи процвітання». Образ цієї страшної і звабливої героїні створила Ханна Шигула, яка зня-



**«Еффі Брієст».**  
*Райнер Вернер Фасбіндер. 1974*



**«Ліла Марлен».**  
*Райнер Вернер Фасбіндер. 1981*

лась у 19 фільмах Фасбіндера (серед її героїнь — дворянка, яка жила в минулому столітті, в «Еффі Бріст», співачка Віллі, яка несподівано для себе стає знаменитістю Третього рейху у «Лілі Марлен»). У гнітючому, сутінковому світі вона втілювала образ надії.

Тема «Заміжжя» продовжилась у «Лолі». Лола Фасбіндера зліша, вульгарніша і в сто разів раціональніша штернбергівської Лоли — Лоли (Марлен Дітріх). У фільмі підкреслено, що Західна Німеччина періоду Аденауера була великим борделем. Повія Лола внутрішнього конфлікту не переживає, оскільки конфлікт переноситься на іншу площину і внутрішній розлад переживає інша людина, випадково втягнута в орбіту Лоли, — порядний та ерудований фон Бом. У це важко повірити, однак Фасбіндер переконує нас у вірогідності ситуації, коли нормальний чоловік потрапляє в психологічну залежність від жінки, яка перебуває «за межами» офіційної моралі. Звичайно, для цього були передумови — сприйнятливість фон Бома до романтики та акторські дані Лоли, якій вдалося перші зустрічі з фон Бомом інсценізувати як романтичні. Дивлячись, як Лола із закоханим фон Бомом співає в костюлі канон, забуваєш, хто вона і чим займається. Тут зміна настільки разюча і переконлива, що стає важко визначити, де вона справжня, а де у масці. Де її суть, а де видимість. Надія на те, що почуття фон Бома допоможуть їй переродитися, зникає, коли бачимо, як дедалі більше руйнують фон Бома любовні муки. Він стає рабом кохання, а не Лола, яка без особливих зусиль спокусила його і покинула. Фільм «Лола» можна прочитати і як образ суспільства споживацтва: в такому суспільстві немає місця для цілісної натури. Зламати порядність фон Бома не можуть ні підкупи, ні погрози, але його «роздвоїла» інша сила. Його одруження з Лолою викликає в неї, її клієнтів та міських обивателів тільки зневагу. Авторитет незалежної людини для них зник.

У фільмі «Туга Вероніки Фосс» режисер показав останні дні знаменитої німецької актриси Сібілли Шмітт, яка загинула від наркоманії.

Як бачимо, кіно Фасбіндера — це світ, де панує порок. Він реалізував тему позаофіційної моралі талановито, детально, з глибоким інтересом та естетичним шиком. Він виступав з позицій, що кожна людина, якою б вона не була, заслуговує на увагу митця. Передаючи відчуття, симптоми, перебіг «хвороби» своїх неблагополучних, але не ущербних героїнь, режисер схильний вважати, що ці пороки мають психічні причини і тому героїні стали їхніми жертвами.

Фасбіндер критично був настроєний до загалом благополучного суспільства. Як істинний митець, був в опозиції до офіційних установок і користувався правом вільного суспільства висловлювати власне ставлення до світу, в якому жив. Фасбіндера неоднозначно сприймали на його батьківщині. Критик Ганс Гюнтер Пфлаум присвятив режисеру книжку «Та крапля реальності, яка мені потрібна» (1976), в якій писав: «Він досягав «пластичної тягучості» зображення. Режисерську

стратегію вибудовував на трьох схемах: драматургія, актор, предметне середовище. Предметне середовище, зумисно підкреслене штучне світло — це персоніфікуючі носії переживань людини. Він любив експериментувати з чорно-білими кольорами, що означало розвиток традицій німецького кіно. Критики підкреслювали у його фільмах також особливі стосунки між об'єктами, характерами, дією»<sup>19</sup>.

Людина і середовище, людина і її внутрішня суть, відстань між життям людини і її внутрішньою суттю — ось ці кардинальні проблеми, до яких із фільму в фільм звертався Фасбіндер і якими мучаться його герої. Фільми Фасбіндера допомагають відчутти самоцінність людини, отих трагічних розходжень з власною суттю, які й роблять її нещасливою. Працюючи в стилі реалізму, режисер посилював значення кольору, світла і декору. Його натхненником був Дуглас Сірк. Працюючи в різних жанрах, Фасбіндер неодмінно присвячував свої фільми комусь з п'яти напрямів: повсякденню — «Мати» (1975), світу багатих і знаменитих — «Гіркі сльози Петри фон Кант» (1972), «Фокс і його друзі» (1975), минулому — «Еффі Бріст» (1974) і «Дісрее» (1978), війні — «Заміжжя Марії Браун» (1978), «Лілі Марлен» (1980) і повоєнним часам — «Лола», «Туга Вероніки Фосс» (обидва 1981).

### **ФОЛЬКЕР ШЛЕНДОРФ (н. 1939)**

На творчість Шлендорфа істотно вплинуло французьке кіно. Сам режисер про своє становлення говорить так: «Мої два брати — лікарі. Все складалося так, що я мав стати або лікарем, або юристом. А проте, природно, що син бюргерської родини прагне стати, радше, циркачем. Саме так сталося зі мною. Втім, замість цирку я вибрав кіно. Але в Німеччині на той час кіно не було, тож я вирушив до Франції. Йшов 1955 рік, мені було 16. Я справді вирушив до Парижа, де провів 10 років, спершу як учень коледжу, потім як студент-правознавець, оскільки на вивчення кінознавства стипендій не надавали; склав державні іспити. Паралельно я відвідував кінематеку (щодня по три фільми) і працював як асистент режисера з Жаном-П'єром Мельвілем, Аленом Рене та Луї Малем»<sup>20</sup>.

1965 року Шлендорф повернувся до ФРН і зняв свій перший фільм «Молодий Терлес», який критики і досі називають його найкращим фільмом. Знятий за автобіографічним оповіданням Роберта Музіля, фільм показує типовий образ молодого естета, який не може протистояти страшній владі зла. Значення цього твору сформулював В. Берган: «Музіль несвідомо написав передісторію диктатур ХХ століття. Малюючи психологічне напруження і сексуальні ексцеси кількох підлітків у стінах напівзакритого інтернату, він знаходить у них весь арсенал жорстокості, яка пізніше творитиме історію». «Твір Музіля здається нам сьогодні пророчим, — писав Ф. Шльондорф, — Базіні — єврей, Бейнберг і Рейтинг — диктатори. Терлес символізує німецький

народ, про якого можна сказати, що він винен більше, ніж тирані, бо мав можливість відвернути зло».

Далі Ф. Шлендорф звертається до сучасності, ставить діагноз морального неблагополуччя людини, дає новий тип героя. Прикладом його може бути 22-річна Марія з фільму «Жити будь-якою ціною» (1967). Вона працює у барі; повернувшись якось пізно додому, вона вже готується заснути, коли приходить її коханець Ганс. Він хоче забрати свій чемодан і поїхати. Марія просить його швидше забиратися, але він вимагає повернути йому револьвер. Вона відмовляється, тримаючи револьвер у руці. Зав'язується сварка і Марія натискає на спуск. Ганса вбито. Але Марія хоче спати. Вона заштовхує труп під ліжко і падає на подушки. Це наслідок не тільки снодійного. Вранці вона йде в бар і там, придивляючись до відвідувачів, пропонує одному хлопцеві за 500 марок допомогти їй заховати труп. Вони вивозять труп за місто і ховають його — роблять це холоднокровно і діловито. Лінивий, монотонний, уповільнено-байдужий ритм на початку пожвавлюється, коли персонажі клопочуться довкола трупа. У героїні — повна атрофія почуття вини, сорому, каяття за скоєний злочин, немає навіть елементарної стурбованості про власну подальшу долю. Якщо вдуматися, то можна стверджувати, що герої покарані ще до скоєння злочину, покарані суспільством, яке перетворило їх на людей-автоматів, безособових роботів. Вони — злочинці-жертви. У фільмі Ф. Шлендорф показав покоління, яке живе у світі хаосу, алкоголю, миттєвих любовних зв'язків, нервового ритму міської цивілізації. Молоде покоління покладається на власний інстинкт, створює власні закони, в яких немає місця для звичних категорій добра і зла. Це духовно зруйновані і спустошені люди, позбавлені бодай якихось моральних опор.

У 1970-х роках виходять: «Мораль Рут Гальбфас», «Миттєвий спалах», «Постріл з милосердя», «Раптове збагачення злидарів з Комбаха». 1979 року режисер ставить фільм «Бляшаний барабан» за романом Гюнтера Грасса (Золота пальмова гілка МКФ в Каннах та «Оскар» за кращий зарубіжний фільм), який, незважаючи на свою ускладнену кіномову, здобув велику популярність у глядача. Стилiстика твору являє собою концентрований вираз фантастики, гротеску, сатири. Суперечки довкола образу Оскара Матцерата точаться й досі — як його трактувати — як кретина, мудреця чи бунтаря? Оскар народився 1924 року в Данцігу і в трирічному віці вирішує перестати рости і відмовитися від дорослого життя. На своєму бляшаному барабані вічна дитина вибиває протест проти нацистів. Лише після війни Оскар вирішив рости, щоб стати дорослим.

Фільми 1980-х років: «Фальсифікація» (про трагічну долю Лівану, де точилася братовбивча війна) «Кохання Свана», «Повстання старих», 1990-х — «Мандрівник» (за романом Макса Фріша «Homo faber»), «Авель» (за твором «Вільшаний король»).

«Кохання Свана» (1984) поставлено за романом Марселя Пруста, в якому йдеться про марне кохання аристократа Шарля Свана до Одетти де Кресі. Проза Пруста вперше дістала екранне прочитання. Свого часу цей твір збирався екранізувати Пітер Брук, написав сценарій, але до зйомок справа не дійшла. Історію дворічних любовних терзань Шарля Свана Шлендорф утиснув до одного дня і однієї ночі. На запитання журналістів, як він розцінює твердження французів, що Пруста неможливо екранізувати, Шлендорф відповів: «Мене зовсім не турбує, що я можу виявитись несправедливим щодо Пруста і в спробі передати дух його прози мене спіткає невдача. Важливо, щоб вийшов хороший фільм, щоб мої герої виглядали переконливо і хвилювали глядачів»<sup>21</sup>. Критика дорікала режисерові в тому, що історична епоха непереконлива. Насправді, він детально передає історичну епоху: її середовище і матеріальний світ. Так само психологічно вірогідні Сван у виконанні британця Джеремі Айронса та Одетта, яку зіграла італійська актриса Орнелла Мутті. Це актори багатогранного обдаровання і психологічного проникнення.

Піднесена любов Свана до Одетти виникла в нього через дивовижну схожість її з жінками з полотен Ботічеллі. Сван ідеалізує Одетту і не здатний зрозуміти її істинний характер. У фільмі висловлена ідея невовимості сокровенної суті людської природи. Йдеться також про фатальність почуття, про те, що люди — це іграшки, які перебувають у владі почуттів. Сван не хоче любити Одетту (вона куртизанка), але він її любить і нічого з собою не може вдіяти. Вона його любить також, хоча це у фільмі й не так важливо. Він намагається ідеалізувати Одетту, підняти її до мистецького твору й кохати цю ілюзію, а не реальну людину. Вражає момент, коли Сван перебуває серед власної колекції мистецьких творів і вони вже не можуть його втішити, замінити Одетти. Пам'ять повертає її в живій плоті і він кидається серед ночі на її пошуки. Любов перемогла, як би сам герой до неї критично не ставився. «Кохання Свана» критикували за неадекватність роману. Але фільм самоцінний, безвідносно до роману — і в режисурі, і в костюмах, і в вияві психології, він нагадує «аристократичні» картини Лукіно Вісконті.

У творчості Шлендорфа проявився значний інтерес до прихованих проблем. Багато його фільмів за літературною класикою (Музиль, Брехт, Бюль, Грасс, Пруст, Фріш) — він один з небагатьох режисерів, які не бояться звертатися до високої літератури.

### **ВЕРНЕР ГЕРЦОГ (н. 1942)**

Герцога називають останнім трагіком і останнім містиком німецького кіно, романтичним візіонером. Фільм «Останнє слово» (1967) передбачив проблематику всіх наступних фільмів, а саме: стан крайньої ізоляції, неможливість контактів героя, відгородженість його від світу, психічну сенсаційність. А ще — прагнення відкрити певну «нову людяність». Де-



**«Агірре, бич Божий».**  
*Вернер Герцог. 1976*

бютував Герцог фільмом «Знаки життя» (1968, Срібний ведмідь, МКФ у Зх. Берліні — про злочини фашистів у Греції). Багато подорожував: знімав у Східній Африці («Фата Моргана», 1969), Мексиці («І карлики починали з малого»), Перу («Агірре, гнів Божий», 1972). Останній — про масове знищення індіанців. Історія бунтівливого офіцера Лопе де Агірре, який вирішив стати володарем золота інків і таким чином завоювати владу над усім світом. З цього фільму в Герцога починає зніматися в головних ролях Клаус Кінскі. В Німеччині Герцог зняв: «Кожний за себе, один Бог проти всіх» (1974, про таємничого Каспара Хаузера), «Скляне серце» (1976, про недопустимість насильства. Актори знімалися під гіпнозом, створилась атмосфера галюцинації, колективного безумства. Ідея картини: людство, як під гіпнозом, неблаганно і заворожено рухається до своєї загибелі), «Строшек» (1977, про німецьких іммігрантів у США), «Носферату — привид ночі» (1978, нова версія фільму Мурнау, романтична балада, немає точок перетину з реальністю, все віддано сваволі фантазії, владі міфу та уяви), «Войцек» (за Бюхнером, 1978). У Бразилії — «Фіцкаральдо» (1982, нагорода Каннського МКФ). До певної міри це парафраз картини «Агірре, гнів Божий». Знову показано Латинську Америку, але кровожерний психопат Агірре поступився місцем наївному мрійнику, захопленому шанувальнику оперного мистецтва Фіцкаральдо, людині, яка не приймає буржуазної моралі і практицизму, що висушує душу. 1984 виходить фільм «Там, де сплять зелені мурашки» (Австралія, священний для аборигенів шматок землі розритий бульдозером уранового концерну. Його господарі якими завгодно засобами намагаються змусити корінних австралійців продати їм цю територію. Аборигени подають в суд, але програють). Для участі в ньому Герцог запросив корінних австралійців. Роль вождя племені успішно виконав відомий австралійський письменник, художник і музикант Вандюк Маріка. Фільми режисера мають гуманістичну спрямованість, вони проникнуті турботою про звичайних людей і багатства природи, яку безжально руйнує промислова експансія.

Головне для Герцога — духовна спорідненість з істинно німецькою культурою, з німецькою романтичною традицією. Він розробляє концепцію людини-романтика у багатьох фільмах, зокрема у «Фіцкаральдо», де природа одухотворена. Для нього характерна гігантоманія масових сцен на природі. Герцог відчуває себе ближче не до сучасних художників, а до старих ремісників, які позбавлені хворобливого марнославства.

Герцог довіряє видінням і галюцинаціям. Але вважає безумцями не себе і своїх героїв (Войцек, Хаузер), а більшість людства — так званих нормальних людей. Шлях індустрії — це сучасне колективне саможубство. З міфів нового часу йому ближче за інших — юнгіанське уявлення про вихідні, засадничі архетипи, пригнічені шаром культури. Ця незначна кількість людей здійснює самотній і приречений бунт проти культури як торжества посередності. Ці люди мають таланти й амбіції надлюдини, або дегенеративні рудименти недолюдини. Кінематограф Герцога — це культ заперечення посередності.

Скажімо, «Носферату — привид ночі» — це не звичайний рімейк фільму Мурнау «Носферату — симфонія жаху» (1922). У фільмі загострено проблему, закладену в класичному творі, показано сутінки буржуазної цивілізації, мотив приреченості краси перед владою зла. Твір ніяк не перетинається з реальністю, все тут — у владі міфу та уяви.

### **ВІМ ВЕНДЕРС (н. 1945)**

Перший його фільм — «Страх воротаря перед одинадцятиметровим ударом» (1972). Творче кредо режисера: життя — це найбільша пригода. Це означає абсолютизацію будь-якої, навіть найнепомітнішої події. А оскільки в реальному житті не так багато подій, то й у фільмах Вендерса мало що відбувається. Вони мовчазні, з уповільненим ритмом, але приховують в собі багато невисловлених драм. Напруга виникає між зовнішнім спокоєм і внутрішньою тривогою і невлаштованістю, які переживають герої фільму. Наступні фільми — «Аліса в містах» (1973), «З плином часу» (1975, Золотий лев МКФ у Венеції), «Стан речей» (1982) — поставив у Німеччині. В останньому Вендерс у досить стриманій, навіть аскетичній манері показав розчарування своїм річним перебуванням в Голлівуді, яке стало його особистою поразкою. У США 1984 року поставив фільм «Париж, Техас» (головний приз МКФ у Каннах). Але Вендерс не зміг вписатися в американське кіновиробництво.

1986 року, повернувшись зі США на батьківщину, він зняв фільм «Небо над Берліном» (приз за кращу режисуру на МКФ у Каннах). Фільм незвичайний і новаторський. Вім Вендерс так пояснював свій задум: «Я хотів протиставити всім цим монстрам комерційного мистецтва образ абсолютної чистоти — ангела»<sup>22</sup>.

Фільм «Небо над Берліном» став оспівченням в любові рідному місту,



**«Небо над Берліном».**  
*Вім Вендерс. 1986*

поемою про місто та його людей. Сюжет вибудований довкола двох героїв — ангелів, які з висоти спостерігають за людьми. По суті вони — безробітні, адже Бог відступився від людей. За інерцією вони продовжують виконувати свої обов'язки, хоча розуміють, що нічим не можуть допомогти людям. Їхні погляди з висоти можна ототожнити з поглядом кінокамери, яка здатна проникнути в реальну дійсність і навіть у внутрішнє життя людини. Врешті один із ангелів Даміель (актор Бруно Ганц) закохується в дівчину — повітряну гімнастку — і стає людиною. За своїм жанром цей фільм і казка, і жарг, і історія кохання, і дослідження психології творчості, і студія соціальної поведінки людини.

Вендерса назвали на батьківщині романтиком. Можливо, це пояснюється тим, що його герої, як і він сам, схильні до подорожей і більшість часу проводять у переїздах. Це мотивується тими чи іншими обставинами: наприклад, у фільмі «Аліса в містах» героєві в американському аеропорту трапилася покинута матір'ю чужа шестирічна дівчинка, яку він возить по Німеччині в пошуках її бабусі, точної адреси якої дитина не знає. Подорожують у пошуках свого минулого герої фільму «Париж, Техас».

1991 року вийшов фільм «До самого краю світу». До сторіччя кіно Вендерс поставив ігровий фільм «Брати Складановські», присвячений винахідникам кіно, які жили в Німеччині. Фільм цікавий також тим, що в ньому знялась молода українська (тоді непрофесійна) актриса Мар'яна Кавка, яка на час зйомок фільму стажувалась у Німеччині. Вендерс зробив ще один фільм про своє улюблене мистецтво. «Лісабонська історія» (1997) — це рефлексія кіно над своєю природою. Португальський режисер, 90-річний Мануель Олівейра виголошує промову на честь кіно: «Бог є, митець його імітує, він є малим богом, допомагає у справі творення, зцілює пам'ять, і тим самим утверджує існування дійсності»<sup>23</sup>. З того дивного, старосвітсько-сучасного фільму, повного риторичних діалогів і разом з тим свіжого, як документ, бачимо прагнення повернутися додому, до іншої епохи, включитися своїм фільмом у тривалість культури. 1999 року Вендерс зняв документальний фільм про кубинський джазовий ансамбль, до якого входять дуже літні люди.

В 90-х роках в німецьке кіно приходить нове покоління зі своїми проблемами і своєю мовою. Дії фільмів розгортаються переважно в сучасному місті. Серед режисерів — Том Тиквер, у фільмі якого «Біжи, Лоло, біжи» (1998) героїня повинна врятувати свого хлопця, який загубив велику суму бандитських грошей. Вона повинна не тільки принести ці гроші, а й роздобути їх. І так, як ця історія закінчується смертю дівчини, то ситуація «переграється», починається з нуля. В цьому вона нагадує комп'ютерну гру. У фільмі йдеться про те, що усим править випадок. Режисер вловив новий ритм часу, цікавою є сама форма зі стоп-кадрами, анімацією, кліповістю.



## Література

- Кракауер Зігфріг*. Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно. Пер. з нім. — К.: Грані-Т. — 2009.
- Ольга Брюховецька*. Перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» // 36. ст. «Світова кінокласика», вип.1. — К.: 2000.
- Ефимов Н.* Георг Вильгельм Пабст. — М.: 1936.
- Бах Стівен*. Марлен Дитрих. Житть і легенда. — Пер. с англ. — Смоленск.: Русич. — 1997. — 624 с.
- Туровская Майя*. «Тригрошова опера» и кино. — Искусство кино. — 1984. — №11.
- Зюлковский Б.* Прощание со вчерашним днем. — Пер. с польс. // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня. — Сб. ст., II вып. — М.: Искусство. — 1971.
- Рачева Мария*. «Новое кино» ФРГ: поиски и тенденции. — Искусство кино. — 1986. — №7. — С.122 — 127.
- Краснова Г.В.* Кино ФРГ. — М.: Искусство. — 1987.
- Краснова Г.В.* Актеры кино ФРГ. — М.: Союз кинематографистов СРСР. — 1989.
- Kino niemieckie w dialogu pokolen i kultur. Pod redakcja Andrzeja Gwozdzia.* — Krakow. — 2004.
- Christian Braod Thomsen. Fassbinder. The life and work of a provocative genius.* University of Minnessota Press. — Minneapolis.: 2004.
- Silberman Mars.* German Cinema. Text in Context. — Wayne State University Press. — Detroit.: 1995. — 322 p.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

- «Кабінет доктора Калігарі». *Роберт Віне, 1929.*
- «Остання людина». *Фрідріх Мурнау, 1924.*
- «Нібелунги». *Фріц Ланг, 1924.*
- «Голубий ангел». *Д. Штернберг, 1929.*
- «Заміжжя Марії Браун». *Р.В. Фасбіндер, 1979.*
- «Бляшаний барабан». *Ф. Шлендорф, 1978.*
- «Кохання Свана». *Ф. Шлендорф, 1978.*
- «Фіцкаральдо». *В. Герцог, 1985.*
- «Небо над Берліном». *В. Вендерс, 1986.*

### Запитання до семінару «Кіно Німеччини»

1. Містичний жах перед хаосом і проблема ірраціонального у фільмах німецького експресіонізму.
2. Суб'єктивна інтерпретація як принцип фільмів експресіонізму. Художні особливості.
3. «Голубий ангел» Д. Штернберга як соціальне застереження Німеччині.
4. Молоде німецьке кіно. Передумови виникнення та його творці.
5. Втеча від цивілізації (Вернер Герцог).
6. Барометр внутрішнього стану людини (Фолькер Шлендорф)
7. Жіночі фільми Фасбіндера («Еффі Бріст», «Заміжжя Марії Браун», «Туга Вероніки Фосс», «Лола»).
8. Вім Вендерс і апологія життя.

## Виноски

- <sup>1</sup> Silberman Mars. German cinema. Texts in Context.— Detroit.: Wayne State University Press.— 1995.— 322 p.
- <sup>2</sup> Кракауер Зіґфрід. Від Каліґарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно. Пер. з нім.— К.: «Грані-Т».— 2009.— С.10.
- <sup>3</sup> Цит. за Теплиц Ежи. История киноискусства. 1895—1927.— Пер. с польск.— М.: Прогресс.— 1968.— С.248.
- <sup>4</sup> Там само.— С.249.
- <sup>5</sup> Там само.— С.253.
- <sup>6</sup> Кракауэр Зифрид. Природа кино.— Пер. с англ.— М.: 1974.
- <sup>7</sup> Национал-социалистический реализм // Кино тоталитарной эпохи (1933—1945). — М.: Союз кинематографистов СССР.— 1989.— С.5—6.
- <sup>8</sup> Эвальд фон Демандовски, «Фелькишер Беобахтер», 17.09.1936 // Там само.— С.33.
- <sup>9</sup> Вильгельм Унтерман. Знач. видан. 24.10.1941 // Там само.— С.35.
- <sup>10</sup> Теодор Хюпгенс. «Ди Литератур», 1940—1941, с.411 // Там само.— С.40.
- <sup>11</sup> Карл Линферт, «Франкфуртер Цайтунг». 29.09.1940 // Там само.— С.42.
- <sup>12</sup> Ейснер Лотта. Цит за кн. Краснова Г.В. Кино ФРГ.— М.: 1987.— С.29.
- <sup>13</sup> Краснова Г.В. Кино ФРГ.— М.: 1987.— С.74—75.
- <sup>14</sup> Там само.— С.79.
- <sup>15</sup> Там само.— С.78.
- <sup>16</sup> Там само.— С.142.
- <sup>17</sup> Christian Braod Thomsen. Fassbinder. The life and work of a provocative genius.— University of Minessota Press. Minneapolis.— 2004.
- <sup>18</sup> Parkinson David. History of Film.— Thames and Hudson.— 1995.— 220 p.
- <sup>19</sup> Цит за кн. Краснова Г.В. Кино ФРГ.— М.: 1987.— С.158.
- <sup>20</sup> Фолькер Шлендорф. Ретроспективний показ фільмів. 20.01—27.01.1996.— Гете-Інститут в Україні.
- <sup>21</sup> Цит. за Кукушкин Н. ФРГ.— Искусство кино.— 1984.— №1.— С.164.
- <sup>22</sup> Цит за кн. Краснова Г. Актеры кино ФРГ.— Союз кинематографистов СССР.— М.: 1989.— С.39.
- <sup>23</sup> Historia kina. Wybrane lata.— Warszawa, 1998.— S.283.

# Кіно США

---

## ПЛАН

1. Ранній етап (1905–1914). Вестерн, комедія
2. Виникнення американської кіноімперії
3. Американські актори німого кіно
4. Роберт Флаерті
5. Золотий вік Голлівуду
6. «Громадянин Кейн» Орсона Веллса
7. 1940–1950-ті роки: реалістичні тенденції
8. 1960–1980-ті роки. Френсіс Коппола, Стівен Спілберг. Насильство як провідна тема
9. Інший американець. Фільми Мілоша Формана

## РАННІЙ ЕТАП (1905–1914). ВЕСТЕРН, КОМЕДІЯ

Кіно у США виникло на сході країни. 1892 року в лабораторії Т.А. Едісона було сконструйовано кінетоскоп, апарат з вічком, через яке глядач міг спостерігати рухоме зображення, зняте на гнучку целулоїдну плівку. 1896 року на зміну йому прийшов вітаскоп з проекцією фільмів на екран. Відтоді кінематограф розвивається стрімко. 1902 року з'являються кінотеатри, а 1905 року в Пітсбурзі з'явився його різновид — нікельодеон (від «нікель» — монета в 5 центів). Новизна і дешевизна розваги привернула величезну аудиторію. За місяць у США випускалося 400 одночастинних фільмів з сюжетами з повсякденного життя. Виникли кінокомпанії: «Едісон», «Байограф», «Вайтограф».

Кіно США розвивалось у гострій конкурентній боротьбі. Процвітало піратство, фільми демонстрували без прокатних ліцензій. Становлення американської кінопромисловості відбувалося в умовах беззаконня. 1 січня 1909 року кілька провідних фірм об'єднались у Патентний трест з метою монополізації кіновиробництва та прокату фільмів (юридична основа тресту — Едісонові патенти, від яких пішли всі кіноапарати). Переслідувані трестом незалежні компанії рухалися до Каліфорнії — таким чином 1912 року поблизу Лос-Анджелеса виник Голлівуд, де були прийнятні для кінознімальних природні умови. Боротьба тресту і незалежних підприємців зумовила якісне і кількісне

піднесення. Після п'яти років патентної боротьби трест припинив існування.

Розвиток кіно у США стимулювали такі чинники: 1) Оскільки фільми були позбавлені мовного бар'єру, кіно стало улюбленою розвагою для новоприбулих «американців» (1907 — пік імміграції, до США з Європи прибуло близько 1,3 млн осіб). У прибулих був переважно низький рівень культури, вони не знали літератури, театру. Тому поруч з кабаком і цирком важливе місце зайняли кінотеатри, де вони забували про злидні й розчарування. До 1914 року аудиторією кіно були глядачі, які шукали примітивних розваг. 2) Кінотеатри — найдешевша розвага. 3) Іммігранти дізнавались про свою нову країну, вчилися американському способу життя, саме на ці багатомільйонні маси й було розраховане кіно. Як відповідь на їхні запити, виникли жанри вестерну або ковбойського фільму та гротескна комедія.

Кіно було золотоносною жилою для підприємців.

Актор і режисер Гілберт Андерсон та продюсер Г.К. Спор заснували студію «Ессеней» і почали продукувати фільми з героєм Брончо Білі. Згодом Андерсон продав права іншій студії і в новій серії Брончо грав уже Вільям Харт — актор і вправний вершник. До 1914 року всі студії завели собі штатного ковбоя. Їхні пригоди стали народним видовищем. У всіх фільмах виступали однакові персонажі, були конфлікти між хорошим і поганим ковбоями, але незмінно був щасливий кінець. Шериф, лікар, власник салуна, відважна дівчина — на другому плані. Девізом студій було: «Ми міняємо коней, але не сценарії».

Ранні ковбойські фільми не були школою розбою і злочинів, а погоня і стрілянина не були самоціллю, як це стало пізніше. Можна говорити про їх істинний демократизм. Ковбой не воював, сфера його діяльності — боротьба з силами природи. Ковбойські фільми вивели кінокамеру на відкриті простори, на природу й оживили екран безперервним рухом. Типовий позитивний герой вестерну — шериф, ковбой чи таємничий «вершник нізвідки», — як правило, багато пережив. Втратив наречену або дружину й дітей, іноді знаходив приятелів, які покидали його у найважчі хвилини, іноді його обманювала жінка, переживав ще багато інших пригод. Протягом двох годин фільму він переслідував тих, хто скривдив його найближчих чи його самого, аби в останній дії кричаво з ними розправитись. Але йому не йшлося про особисту помсту. Він убивав злу людину тому, що давно оголосив війну будь-якому злу, тому що елементарна справедливість вимагала, аби вбивця, на совісті якого загибель кількох людей, поніс нарешті заслужену кару. Безперечно, смерть злочинця дає героєві й особисту сатисфакцію, але головним мотивом його дій є те, що він хоче захистити від зла інших. Нічого дивного, що від першої хвилини, відколи ковбой з'являвся на екрані, він викликав у глядачів незмінну симпатію і вони, затамувавши подих, стежили за його смертельним поєдинком зі злочинцем.



*«Диліжанс». Джон Форд. 1939*

Класичним взірцем вестерну є «Диліжанс» Джона Форда (1939) — оповідь про те, як група чужих одне одному людей об'єднується перед обличчям небезпеки. Персонажі фільму з містечка Тонто рушають диліжансом до Лордсбурга. Дія відбувається в 1870-х роках. Знімали фільм в Долині пам'ятників в індійській резервації Навахо, на кордоні штатів Арізона і Юта — Форд наново відкрив ці місця для кіно. Нагромадження типів і мотивів цього жанру змусило творців до конденсації дії й звичні ритуали набрали драматичної напруги. Завдяки успіху фільму було врятовано жанр, який ще на початку 1930-х років переживав занепад і опинився перед загрозою витіснення з головної течії кіно. В основі фільму був сильний сценарій (за новелою Ернста Хейкокса «Карета в Лордсбург»), який дозволив окреслити правдиві психологічні малюнки, й режисуру з її вправним монтажем. Форд домігся того, що постаті не втрачали індивідуальних рис і разом з тим стали носіями загальнолюдських цінностей. Надзвичайна ситуація — небезпека нападу, а потім і сам напад індіанців, вимушена ізольованість від світу то в самому екіпажі, то на поштової станції — руйнують умовні соціальні межі, і на перше місце виступають самоцінні людські якості. У фільмі вперше з'явився актор Джон Вейн, який став незмінним актором цього жанру. «Диліжанс» коштував 500 тисяч доларів, а приніс 1,3 млн прибутку. Фільм вважається вершиною жанру і понині залишається неперевершеним вестерном.

Вестерн є жанром специфічно американським і пов'язаний з історією США — тому що в очах публіки цієї країни його герой має додатковий вимір і цінність — традиції. Інакше кажучи, цей жанр втілює

вав постійні і суперечливі роздуми Америки про свою власну історію. Показуючи ідеалізованих підкорювачів Дикого Заходу, вестерн задовольняв потреби історичних легенд, які надто добре розуміє народ, існування якого нараховується ледве у кількох поколіннях. Для американців вестерн є фільмом історичним, у кожному разі він дозволяє їм переживати емоції з приводу власної історії, ще живих фрагментів подій власної країни. Ковбой, що мчить галопом через прерії, для одних символізує свободу, для інших — ідеологію завоювання і експансії. А для всіх разом є героїчним міфом і сумою найочевидніших подій історії народу. Схема вестерну та його героя, залишалася незмінною десятки років, але врешті кінематографісти почали шукати способів вирватися з усталених стереотипів і водночас зберегти, принаймні зовні, риси жанру. Уже з'явився у вестернах триумф зла або трагічної чи випадкової смерті героя, які переводили фільм до іншої категорії. Іноді героя вестерну наділяли сумнівами в тому, що він робить, іноді він бував злим і мстивим. Приклади модифікації героя знаходимо у фільмах «Самотній вершник» (1959) Будди Боетігера, «З пекла до Техасу» (1966) Генрі Хасавая.

Неодноразово вестерни та їхніх героїв висміяно, зпародійовано, перетворено в комедію чи фарс. Відбронзування легенди про Дикий Захід і богатирське життя ковбоїв має місце у фільмі «Неприкаяні» (1960) Джона Хьюстона за сценарієм Артура Міллера, в якому ковбоїв замінили на працівників бойні, котрі ловлять на лассо мустангів, аби доставляти сировину для консервної фабрики. У картині «Маленька велика людина» Артур Пенн розглядає завоювання Дикого Заходу не як героїчний подвиг, а як методичне винищення індіанців — дорослих і дітей, чоловіків і жінок. Фільм розвінчує міфи Голлівуду, висміює і вестерни, і прославляння завоювань Дикого Заходу. Події фільму Ральфа Нельсона «Голубий солдат» (1970) відбуваються 1864 року — це розповідь про один з «героїчних», за офіційною історією, подвигів американської армії у завоюванні дикого Заходу. Тоді американські солдати винищили до ноги індіанське поселення, убивши чоловіків, старих, жінок, дітей, перетворивши свою операцію на криваву різанину і гвалтування.

**Комедія** в кіно відрізнялася від комедії театральної, зокрема тієї, яка висміювала людські вади. Герої кінокомедій є смішними завдяки подіям, тому в ранній період і розвивався комізм гегів, комізм ситуаційний. Рання комедія у США — це жанр, який орієнтувався на традиції американського театру бурлеску. Батько американської комічної — Мак Сеннет. Досвід театру допоміг зрозуміти, над ким і над чим сміється глядач, він створював образ карикатурного представника влади — поліцейського. Принцип побудови фільмів у Мака Сеннета — ні секунди відпочинку від сміху. Тобто, стрічка складалась з «номерів», яким могло бути падіння товстуна в циліндрі в калюжу, пікантний сюжет з

чоловічим підгляданням. Комедії були спрямовані проти сильних світу цього. В них ніколи не з'являвся типовий для інших фільмів елегантний, діловий американець, символ добробуту. З 1912 по 1920 роки Мак Сеннет реалізував кілька сотень комічних одночастівок. Висміяний поліцейський залишився в кіно й досі, й цей факт пояснюється просто: в кожному суспільстві функціонування влади, зокрема тої, яка щодень стикається з громадянами, породжує певну напругу. Комедія, яка висміює такого представника, і нерідко злісно, на зразок карикатури, розряджає до певної міри ту напругу.

Помітною постаттю раннього кіно був Томас Інс, який заклав основи антихудожньої голлівудської системи конвейерного виробництва фільмів. З іншого боку — він першим зрозумів значення повноцінного сценарію.

Дві провідні студії — «Байограф» (Д.У. Гріффіт) та «Вайторграф» (Стюарт Блектон) — популяризували в Європі американський кінематографічний стиль, рисами якого були:

- зміна планів,
- оповідна роль кінокамери,
- монтажне перекидання дії.

На завершенні раннього етапу кіно виходить на новий рівень іміджу — це вже видовище не тільки для бідних, а й для багатих (інші сюжети, дорогі жінки). Курс на багатого глядача взяв Адольф Цукор. Він створив компанію «Знамениті актори в знаменитих п'есах» і завоював фешенебельні кінотеатри. Справді, наприкінці 1910-х років споруджуються розкішні кінотеатри, замість невідомих виконавців з'являються розрекламовані зірки, центр виробництва переноситься в Голлівуд. Старі компанії занепадають. Як пише Єжи Тепліц, «1915 року майже єдиним центром кіновиробництва став Голлівуд, але його долю вирішували банкіри з Воллстріту, саме там народжувались нові концерни, нові союзи і угоди, які мали на меті захопити владу в ілюзорному, нестійкому царстві тіней, яке давало, однак, незважаючи на свою еффемерність і невловимість, цілком реальні доларові прибутки»<sup>1</sup>.

Американське кіно стало не тільки великою галуззю розваг, а й великою галуззю промисловості США.

## **ВИНИКНЕННЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ КІНОІМПЕРІЇ**

1914 року американські фільми становили близько половини світової кінопродукції. 1918 року на екранах союзних країн американські фільми панували безроздільно, проникали і на німецькі й австрійські екрани.

Тоді відбувся перехід від 1-частинного фільму до повнометражного, збільшилась вартість фільму, виникла система зірок. З'явилась могутня фірма «Парамаунт» (А. Цукор), яка об'єднала інтереси продюсерів

і прокатників. В умовах злиття і ліквідації, злетів і краху формувався монополістичний характер американського кіно. Про динаміку його розвитку свідчать такі цифри:

1907 рік — одночастинний фільм коштував 1 тис. доларів,

1915 — «Народження нації» — 100 тис. доларів,

1916 — «Нетерпимість» — 2 млн доларів.

Епоха великих змін пов'язана з кількома іменами майстрів кіно: Гріффіт, Томас Інс, Мак Сеннет, Чаплін, Пікфорд, Фербенкс. Саме тому, як писав Тепліц у 1960-х роках, сучасне американське кіно, незважаючи на зовнішній блиск і розмах, тільки жалюгідна тінь американського кіно 1914–1918 років, тої епохи майстрів. На початок 1920-х років кіно стало сильним економічно, але проблемою ставала незалежність митців. У боротьбі за неї 1919 року четверо найпопулярніших митців: артисти Чарлі Чаплін, Мері Пікфорд та її чоловік Дуглас Фербенкс разом з режисером Д.У. Гріффітом утворили «Об'єднання артистів» (United Artists).

З 1918 року кіно збідніло через диктатуру продюсерів, кайдани загальної стандартизації, підкорення його ідеології. Ліквідація воєнної блокади призвела до натиску американського кіно на Європу.

#### **ДЕВІД УОРК ГРІФФІТ**

Гріффіта називають батьком Голлівуду, а його «Народження нації» — поемою війни білих. Перший період роботи режисера в «Байографі» (1908–1913) відзначається надзвичайною плодovitістю: він поставив близько 350 фільмів (по 2-3 частини). Серед них — «Злама на лілія» — історія «неможливої любові» білої дівчини і китайського емігранта на тлі злиденної портової дільниці — у стрічці поєднано мелодраматизм, натуралізм і тендітний ліризм. Успішно зіграла у цьому фільмі Ліліан Гіш, одна з великих актрис німого кіно. Творчість Гріффіта була антитезою театрального видовища. Тому він порвав з «Байографом» і підписав контракт з «М'ючуел». Там і почав роботу над фільмом «Народження нації», там з'явилися головні його фільми.

Був він людиною культурною, начитаною і свої літературні уподобання переніс у кіно. Гріффіт свідомо і творчо прийняв нові виражальні засоби, нові способи оповіді. Він не імпровізував, а детально програмував свої технічні прийоми і режисерські знахідки. Його внесок у кіно: реформа акторської гри, введення в кіно оповідної конструкції і перетворення кінокамери в активного учасника подій.

Ключ до його фільмів — література, зокрема твори Діккенса. Філософія режисера — проповіді для ситої публіки. Сентиментальність підкреслювалась напівдитячою красою «зірок» Ліліан Гіш та Мері Пікфорд. Щодо крупного плану, тут Гріффіт черпав натхнення в живопису. Крупний план давав можливість проявити акторську майстерність. Загальний план — протилежність крупному — давав кадру ши-



роту, неохопність, простір. Гріффіт ретельно продумував форму. Він вважав, що кіно і театр не мають нічого спільного.

Оцінюючи внесок Гріффіта в кіно, Марек Хендриковський зазначає: «Від своїх попередників Гріффіт успадкував ледве можливість конструювання причинно-наслідкового ланцюга епізодів. Зате наступникам передав опрацьовану в найменших деталях, класичну сьогодні модель кінооповіді. Винайдена цим митцем модель конструювання екранної оповіді у формі змінного часопростору і спеціалізованих драматургічно пунктів бачення визначає надзвичайно важливий еволюційний етап у розвитку кіно»<sup>2</sup>.

У фільмі «Народження нації» (1915) використано паралельний монтаж та «порятунок в останню хвилину», які тримають глядача в напруженні. Ця форма стала класичним зразком, до якого наступні 15 років не раз зверталися кінематографісти різних країн. Погляди на цей фільм були діаметрально протилежними, навіть конфліктними. Але до цього фільму не можна підходити з сучасними мірками і просто звинувачувати його в расизмі. Варто оцінювати його як один із ключових творів у еволюції кіно. Гріффіт сам був з Півдня, йому імпонувало зображення Півдня США як такої собі Аркадії, з якою пов'язувалося все краще в американському житті. Він орієнтований на родинні цінності й на суспільство, де кожен, включно з чорними рабами, знав своє місце. Громадянська війна та її наслідки дали Гріффіту слушну нагоду явити Південь як героїчну сім'ю, але також дозволило йому наголосити через важливу сцену, де представники Півночі і Півдня воюють пліч-о-пліч і через показану раніше любовну пригоду супротивників, що всі американці є частиною одного й того клану. На жаль, він також наголосив, у тій частині фільму, яка співвідноситься з п'єсою Діксона, загрозу, що чорна Америка, масово емігруючи з Півдня, буде нести загрозу всьому, що він вважав дорогим. На хвилі шаленого успіху фільму Гріффіт приступає до наступного, який під назвою «Мати і закон» задумав ще 1914 року, відштовхуючись від реальної справи страйку на хімічній фабриці й робітника, якого звинуватили у вбивстві свого роботодавця.

Тим фільмом стала «Нетерпимість» (1916) — драма людства у просторі віків. Це викриття деспотизму і несправедливості, які панують у будь-яку епоху. Падіння Вавилону під час війни з персами 538 року до на-



«Нетерпимість». Девід Уорк Гріффіт. 1916

шої ери, шлях на Голгофу — «Страсті Христові», Варфоломіївська ніч 1572 року і сучасний епізод «Мати і закон», взятий з газетної хроніки і пов'язаний зі страйком у Чикаго,— у всіх цих новелах показані одвічність і повторюваність впродовж віків одних і тих же конфліктів. Сполучав ці епізоди символічний образ матері, яка гойдає колиску, що «сьогодні, як і вчора, безкінечно гойдається і приносить ті самі люські пристрасті, ті самі радощі й печалі».

Про фільм писали, що постановочний розмах затінув сенс боротьби, яка в ньому точиться. Справді, з погляду технічного це була свого роду антологія засобів кіно. Незаперечним є вплив Гріффіта на російську теорію монтажу, зокрема, Сергія Ейзенштейна, а його концепцію епічного кіно розвинули згодом Еріх фон Штрогейм та Абель Ганс. Винайдений Гріффітом драматургійний принцип «порятунок в останню мить», майстерно застосований зокрема у фіналі сучасного епізоду, став також прикладом будування кінематографічного саспенсу для Альфреда Хічкока. Жорж Садуль відзначав досить «туманний світогляд цієї великої людини, майже повну відсутність у нього почуття смішного, його педантизм самоука та впевненість у власній геніальності». Писали також про надмір монументального видовища і невиправдане жонгливання часом і простором: режисер паралельним монтажем перекидав дію з одної епохи в іншу. Причиною поразки фільму була і його пацифістична філософія, адже його прем'єра відбулася напередодні вступу США у Першу світову війну. Крім того, фільм важко було показувати, адже тривав він чотири години. Ірина Соловйова і Віра Шитова в 1980-х роках, погоджуючись, що фільм важко додивитись навіть завсідникам кінотеатру, відзначали сміливість Гріффіта як експериментатора<sup>3</sup>. В титрах фільму написано: «Д.У. Гріффіт показує «Нетерпимість» — фільм про боротьбу за любов протягом віків. Кожна з новел відмінна і в кожній показано, як ненависть і нетерпимість протягом віків борються проти любові і милосердя». Для Гріффіта йшлося про повторюваність, про те, що життя — хороше воно чи погане — завжди те саме. Але об'єктивно, на думку дослідниць, Гріффіт замість одноголосої коліски запропонував поліфонію чотирьох сюжетів, їхній дивний і природний діалог. Після оповідного ритму дія зливається, «об'єднувана трагічним загальним прискоренням. Зсувається і несеться зі своїх варварських стоянок дика армія Кіра. (...) На монументальних сходах вавилонського палацу так само тісно, як на вузьких вуличках Парижа. Падає під ударами Христос, якого змушують крокувати швидше, обвисає між охоронцем і пастором засуджений, в Парижі гвалтують і прикінчують дівчину в бедахмі перевернутого догори дном житла»<sup>4</sup>. Це фільм, який сказав про «землю людей», про те, що світ єдиний на всіх і спільний. Це свого роду реставрація хроніки подій, реставрація наївна, за популярними ілюстраціями Нового Заповіту. Таким чином Гріффіт запропонував свою концепцію часу, не лінійного, а об'ємного.

«Нетерпимість» — найвищий злет Гріффіта і його драма, адже за-  
трати фільму перевершили прибутки попереднього, через що Гріффіт  
потрапив у глибоку кризу, яка тривала до кінця його життя. Безпере-  
чно, цей фільм випередив свій час і сучасники його не зрозуміли. Гріф-  
фіт вимагав від глядача інтелектуальної та емоційної співдії. Кінема-  
тограф же дуже швидко став на шлях обслуговування глядача, почав  
торгувати. Та поруч з цим існувала й інша тенденція, майже несвідомі  
спроби можливостей кіно. У «Нетерпимості» можна розгледіти багато  
початків майбутнього кіно.

### АМЕРИКАНСЬКІ АКТОРИ НІМОГО КІНО

Наприкінці 1910-х років кінематографічна цінність американсько-  
го фільму визначалась такими складовими: 1) наявність у фільмі бодай  
одної кінозірки; 2) висока виробнича вартість; 3) цікавий сюжет (зна-  
чна сума витрачалась на право екранізації).

Отже, актори були на першому плані. В німих фільмах широку попу-  
лярність здобули Мері Пікфорд і Дуглас Фербенкс. Останній створив  
тип винахідливого, кмітливого молодого американця, який стверджує  
переваги динамічної американської раси. Це допомагало долати комп-  
лекс неповноцінності, який Америка відчувала, порівнюючи себе зі  
старою європейською цивілізацією. Темперамент і чарівність Фербенк-  
са приваблювали всіх.

Чарлі Чаплін орієнтувався на французького коміка Макса Лінде-  
ра. Та якщо Ліндер — мушкетер в циліндрі — був представником ба-  
гатих мешканців міста, то Чаплін створив трагікомічну постать родом  
з дрібного міщанства і люмпен-  
пролетаріату. 1914 року (того року  
кінофабрика Кістоуна випустила  
35 комедій за участю Чапліна) він  
знайшов свою маску, але на початку  
її існування завданням його персо-  
нажів було вносити до зображува-  
ного світу елемент деструкції й ха-  
осу. В 1915—1916 роках ця постать  
кристалізується в маленького Чарлі,  
і цей персонаж переходив з одного  
фільму в інший, хоча сюжети філь-  
мів, які ставив Чарльз Чаплін, були



«Золота лихоманка».  
Чарлі Чаплін. 1925

автономними. У фільмах Чапліна з'являються акценти трагічні й ліричні. Це мелодрами, які викликають сміх крізь сльози. Герої Чапліна відображали буття і проблеми країни величезних суспільних контрастів, мас імігрантів, бездомності і повсюдної золотої лихоманки — фільм Чапліна «Золота лихоманка» (1925) увійшов до числа 12 кращих фільмів усіх часів і народів (Брюссель, 1958). Тут режисер вирвався на широкі простори засніженого Клондайка. Маленький чоловічок пішов назустріч новим небезпекам, проявляв надлюдський запас сил і спритності. Це єдиний фільм Чапліна з благополучним кінцем — персонаж виходив переможцем у поєдинку з силами природи. В цьому фільмі актор, драматург і режисер досяг найбільшого співвіднесення усіх елементів — драматичні сцени органічно чергувалися з комедійними.

У час кризи, депресії й паніки маси міського люду по обидва боки океану, опинившись перед загрозою безробіття, злиднів, розпачливо боролися за свій статус, за своє право на життя і щастя. Тому фільми Чапліна знаходили широкий відгук. Їх суспільним ідеалом залишалось багате міщанство і Чарлі зберігав рештки ознак, характерних для тієї групи, в одязі та манерах.

Бестер Кітон (Джозеф Френсіс) — комік, який ніколи не усміхався. Великий успіх фільмів з його участю, як правило, ґрунтується на комічній невідповідності нерухомої безпристрасної маски і стрімко мінливих комічних і драматичних ситуацій. Він вносив у лихоманковий ритм комедії зміст, показував самотність і незахищеність свого героя у ворожому йому світі. Кітон знуцально спародіював ідею заколисуючого повтору з «Нетерпимості» у фільмі «Три епохи» (1923) і мотив послідовного



«Генерал».  
Бестер Кітон. 1926

переодягання вічних людських колізій. Кітон висміював також штампи масової продукції. Фелліні, який вважав комедійних акторів благодійниками роду людського, писав про Кітона: «Він мені сподобався більше, ніж Чарлі Чаплін. Це комічне створіння ніби прийшло з дзен-буддизму. Справді, Кітон володіє східною незворушністю, відсутністю рефлексів. Всі його комедії — це комічність снів; у нього алегорія, повітряна легкість, смішний зовнішній вигляд відчуті десь в глибині. Це немов страшної сили вибух мовчазного сміху з приводу найглибшої непримиренної суперечності між нашими поглядами і таємною суттю речей»<sup>5</sup>. 1926 року Кітон зняв фільм «Генерал» — най-

дорожчий і найбільш незрозумілий його фільм, де він зіграв роль машиніста Джонні Грея, а його поїзд курсував важкими дорогами штату Теннесі. У фільмі показано війну між рабовласницьким півднем і північною Америкою. Дія фільму розгортається там, де й картина військових дій. Зйомки були складні, на майданчику постраждало 7 чоловік. Після цього Кітону заборонили знімати фільми. І лише 1959 року його нагородили Оскаром за колишню творчість і до колись популярного коміка повернулася міжнародна слава — в багатьох країнах показували ретроспективу його фільмів.

Про персонажа, створеного Гарольдом Ллойдом, Г. Селдес сказав: «У ньому немає ні почуття, ні філософії, але зате є втілення американського нахабства і невтомної енергії»<sup>6</sup>.

Майже незмінним компонентом комедії були геґи. Геґ — це квінтесенція ексцентричного в кіно, зримий, предметний, комічний трюк. Для геґа характерні стислість, ударність, концентрація дії, а також «вивертання навиворіт» звичних стосунків, алогізм, зовнішня неправдоподібність. Час його розквіту — 1910—1920 роки. Як правило, коміки тих часів втілювали вертких героїв, що вправно падали і стрибали.

Названі актори були піонерами кіно, знімались у німих фільмах. І хоча німі фільми випускали ще до 1931 року, однак, починаючи з 1928 року, кінотеатри скоро заповнили фільми звукові.

До зірок раннього кіно належить і Рудольф Валентино — кумир жінок. Значних осіб і особистостей надіяла своїми чарами Грета Гарбо, яка приїхала зі Швеції 1924 року і грала переважно фатальних жінок. Коли 1926 року вона відмовилась грати в черговому фільмі, їй пригрозили вимушеною депортацією до Швеції. Тож «таємнича іноземка» продовжувала грати спокусниць.

Система зірок привела кіно до схематизму.

Винятком в американському кіно став фільм Еріха фон Штрогейма «Жадібність» (1924). Штрогейм — німецький емігрант, з 1923 року реалізує гігантське десятигодинне дослідження моральної деградації людини. Історія про людей, які не можуть здійснити своїх мрій про суспільне становище і матеріальний добробут, розказана на прикладі німецьких емігрантів в Америці. Вражаючий образ похмурої сторони людської природи показаний у фільмі натуралістично і дослівно. На жаль, ця розповідь про деструктивну роль грошей залишилась після скорочень на студії. Штрогейм запропонував фільм, скорочений удвічі, але студія вирішила залишити усього 20%. Незважаючи на те, «Жадібність» навіть у своїй остаточній версії, яка не задовольнила режисера, стала шедевром.

### **РОБЕРТ ФЛАЕРТІ (1884–1951)**

Цей період був би висвітлений не повно, якщо не згадати Роберта Флаерті та його документальний фільм «Нанук з півночі» (1922). Флаерті був піонером документальної форми і один з тих, хто пер-



«Нанук з Півночі».  
Роберт Флаерт. 1924

шим висунув багато аргументів на користь правди в суперечках про правду і фальш на екрані, які тривають і донині, особливо на телебаченні, де вільно допускаються відхилення від фіксування реальності заради якоїсь «генеральної правди». «Нанук з Півночі» — фільм про ескімосів. Флаерті був серед тих, хто робив картографічні зйомки для Канадської північної дороги. Саме тоді він вирішив зняти фільм про життя ескімосів у Гудзоновій затоці. На зйомки пішло 2 роки — об'єктив Флаерті звертався до автентики, показуючи поезію існування людини в боротьбі з суворою природою. Нанук і його сім'я — реальні. Вони шанували режисера як Великого Білого Батька. Зйомка чорно-біла, екстраординарне зображення, зйомки льоду і снігу дали чи не найзнаменитіший і вражаючий епізод. Знімаючи Нанука, який полює на тюленя, Флаерті прагне насамперед показати взаємини між людиною і твариною, реальну тривалість чекання. У фільмі цей епізод знято одним планом.

Коли фільм вийшов і про нього писали, жоден оглядач не назвав його документом. Флаерті ніколи більше не знімав так, як тут. Його наступний фільм — «Моана південних морів» (1926) — про життя на островах Полінезії. Фільми принесли режисеру широке визнання, але не мали касового успіху — Флаерті змушений був покинути США і 1932 року в Англії разом з Д. Грірсоном зняв фільм «Індустріальна Британія». Найповніше свої художні принципи виразив у фільмі «Людина з Арану» (1934) — про єдиноборство людини з природою і злиття з нею. 1939 року повернувся у США, де зняв фільм «Земля» про ерозію ґрунту, але його не випустили на екрани як песимістичний. 1948 року зняв «Історію Луїзіани», де через сприйняття хлопчика показав наступ цивілізації на землі Луїзіани. Відкриті Флаерті принципи тривалого кіноспостереження увійшли в суперечність з комерційними установками кіновиробництва. Його очі фіксували дуже точно — це атрибут хорошого кінематографіста, він відкривав нові перспективи перед документальним кіно.

## ЗОЛОТИЙ ВІК ГОЛЛІВУДУ

Період з 1927 по 1941 роки Девід Паркінсон, автор «Історії кіно», назвав золотим віком Голлівуду. Американські фільми домінували на ринках усього світу. Вони визначали горизонт глядача, незалежно від того, йшлося про аспект формальний чи про теми реалізованих фавул. Це в свою чергу означає, що кінематографії інших країн орієнтува-

лися на формулу класичного американського кіно. З появою звуку (прем'єра першого звукового фільму «Співак джазу» відбулася в жовтні 1927 року) фільми набрали ще більшої динаміки, чіткішої структури і виразності, жанрова палітра розширилась (з'являються мюзикл, гангстерські фільми, костюмовані видовища, як і раніше, вестерн та побутова комедія). Звук спричинив перенесення на екран бродвейських хітів: «Ріо-Ріта», «Пісня десерту» (обидва 1928), «Бродвейська мелодія» (1929). У мюзиклі «Footlight Parade» Лойда Бекона (1933) проявилась екстравагантна манера хореографа Б. Берклі з динамічною зміною геометричних фігур, складених людськими постатями. Це був калейдоскоп ритмічного монтажу. Тоді ж з'явилися фільми з Фредом Астером: «Top Hat» Марка Сендріча (1935), «Swing Time» Джорджа Стівенса (1937). Астер використовував танець як експресивну емоцію у дев'яти фільмах з партнеркою Джінджер Роджерс. Мюзикл (найзначніші фільми — «Вестсайдська історія» Вайза, «Олівер» Ріда, «Волосся» Формана) дозволив глядачам сприймати кінематограф не тільки як відображення подій життя, а й його надпобутовий, духовний шар. Активне вторгнення музики в художню тканину фільмів змінило всі правила гри, тому що музика з усіх мистецтв найбагатша асоціаціями, апелює до нашої фантазії, здатна виразити наш емоційний світ і надає широке поле для глядацької співтворчості. З кінця 1960-х в цьому жанрі працює Боб Фосс — спершу танцівник і хореограф, а потім уже кінорежисер. Створив свою школу екранного мюзикла, постійно відкидаючи власні досягнення та уроки і в кожному новому фільмі пропонуючи принципово новий шлях («Люба Чаріті», «Кабаре», «Вся ця суєта»).



Фред Астер у фільмі  
«Пани в циліндрах». 1934

Одна з улюблених тем американського кіно — злочини. З'явився новий тип детективів — гангстерські фільми, зокрема, про «подвиги» чикагського гангстера Аль Капоне. Класик цього жанру — Джо-зеф Штернберг, який зображав американські низи («Підпілля», 1927, «Доки Нью-Йорка», 1928). «Підпілля» побило касові рекорди, режисер показав екзотику середовища, розкрив психологію людей злочинного світу.

У 1930-х роках на екрані відображається реальна ситуація в країні, де право і порядок не мали великого авторитету, а економічна криза спричинила злочинність. З'явилась низка гангстерських фільмів: «Ма-

лий Цезар» Мервіна Ле Роя (1931), «Обличчя зі шрамом» Ховарда Хокса (1932), в яких спалахнула зірка Едварда Дж. Робінсона. Зневажаючи каналі і каналами зневажаний, «Малий Цезар» робить велику кар'єру, стає провідником грізної банди. Завершення конформістичне — малий Цезар підвернув ногу, але цей акорд у фіналі не змінює суті. А суть однозначна: нормального американця поставлено перед світом сили і безоглядності. Єдиний шанс порятунку — увійти з тим світом в перемир'я, або прийняти його позицію. Гангстер стає новим втіленням «сильної людини». Його приятелі й союзники — завсідники нічних клубів, потаємних кафе, повії, продажні адвокати. Це не вигадане середовище, це постаті, які тоді щодень зустрічалися на вулиці.

Письменник-режисер Прістон Старджес показував темні сторони соціального життя, американські фобії: корупцію («Великий Мак-Джінті», 1940), споживацтво («Історія пальмового берега», 1942), провінціалізм.

Серед проблем, які хвилюють будь-яке суспільство, почесне місце займає проблема виміру справедливості. Справедливість є ідеалом, люди, які вимірюють її, нерідко бувають слабкими, не раз навіть злими; сучасний суд — справа явна і тому судовий зал є місцем публічного видовища, але слідство і відбування покарання закриті за міцними стінами і ґратами в'язниць, де можливими є жахливі речі, які суперечать гуманістичній букві закону. Немає нічого дивного, що інтерес до виміру справедливості є у всіх кінематографіях світу. Часто у фільмах можна зустріти страждання в'язня, чиє покарання не відповідає його вині, який замість виправлення — деморалізується, вилутаний у бездушну машину суду і слідства, часто жорстоких у своїх методах. Постаті суддів — це, як правило, бюрократичні бонзи, що дотримуються параграфів, нерідко далеких від справедливості. В'язень у в'язниці, якого нищать психічно і фізично, неодноразово ставав головною дійовою особою фільмів. У 1930-х роках такі проблеми порушили американські фільми: «Старий дім» Джорджа Нілла (1930), в якому група гангстерів бунтує проти пенітенціарної системи, що перетворює людину на автомат, «Я — втікач» Мервіна Ле Роя (1932) розповідає про людину, яка потрапила на каторгу на каменоломні й обдурена фальшивими обіцянками влади. Інституція присяжних суддів, яка функціонує в країнах Заходу, раз по раз стикається з випадками, коли треба приймати рішення про життя чи смерть підсудного. У багатьох фільмах показували випадковість думки присяжних, їхні упередження і перестороги проти людей, які з тих чи інших причин потрапляли на лаву підсудних. Про це, зокрема, йдеться у фільмі Сіднея Люм'єта «Дванадцять розгніваних чоловіків» (1957).

У мелодрамах успіх здобувають героїні напівсвіту, які приходять з літератури на екран і зворушують глядачів своєю шляхетністю, стражданнями і драматичною смертю. Тривалий час велику популяр-



ність мала «Дама з камеліями» (1936) за романом Дюма-сина, знаменита завдяки участі в ній Грети Гарбо. Самотність, почуття відторгнутості і самогубство сучасної дівчини, яка робила без вагань кар'єру завдяки особистим знайомствам з чоловіками, і ламається, коли позірно досягає мети.

До жанру мелодрами тяжіє знаменитий фільм Флемінга «Віднесені вітром» — екранізація твору Маргарет Мітчел. Девід О. Селзнік купив права на екранізацію твору за 50 тисяч доларів, що тоді було найвищою ціною. В країні було проведено великий конкурс виконавиці ролі головної героїні Скарлет О'Хара, дівчина, що впевнено йде до своєї мети — на роль взяли британську актрису Вів'єн Лі. Країна тоді виходила з Великої депресії завдяки Рузвельтовій політиці «нового курсу» і цей фільм свідомо звертався до американської традиції. Адже це не тільки мелодрама, що викликає сльози, не тільки панорама звичаїв Півдня періоду громадянської війни, це передовсім хвала праці. На прем'єру, яка відбувалася в грудні 1939 року одночасно у всіх містах США, глядачів запрошували прийти в костюмах зображуваної доби. Фільм засвідчив, яким важливим у цій країні є кіно. Він здобув 10 «Оскарів» і про нього журнал «Photoplay» написав, що це кращий подарунок, який зробило кіно на свій золотий ювілей.



Кларк Гейбл, Вів'єн Лі.  
«Віднесені вітром». Джордж Кью-  
кор, Віктор Флемінг, Сем Вуд. 1939

### «ГРОМАДЯНИН КЕЙН» ОРСОНА ВЕЛЛСА

Перед приходом в кіно Орсон Веллс працював у театрі, виступав у різних іпостасях — як письменник, художник, актор, постановник в театрі і на радіо. У 25 років він уже завоював собі ім'я як творець «Меркурі театру» постановками «Юлія Цезаря», де його римлянин був зображений як фашистський диктатор, його сподвижники носили коричневі сорочки. Журналіст і початкуючий політичний діяч він входив у колегію радників Франкліна Рузвельта, відстоював рузвельтівський «новий курс», виступав проти фашизму і расизму. Перед молодим чоловіком відкривалася блискуча політична кар'єра, але погляд Веллса на життя був значно складніший, аніж того вимагає успішна політична кар'єра. Він належав іншій сфері — сфері мистецтва.

На кіностудії тиждень пішло на знайомство з технікою. На початку кінематографічної кар'єри разом з оператором Грегом Толандом він



«Громадянин Кейн». Орсон Веллс. 1941

поставив фільм «Громадянин Кейн». Це був складний період — США стояли на порозі вступу у війну. Цей аспект надавав особливої гостроти проблемам внутрішнього розвитку американського життя. Орсон Веллс поставив свій фільм у незвичних для американського кіно умовах творчої свободи. Може, вперше в історії Голлівуду актор-режисер, працюючи над фільмом, був позбавлений продюсерської опіки.

Веллс прагне створити образ сильної, цілісної людини, людини грізних пристрастей. Фільм «Громадянин Кейн» і запропонував такий могутній і складний «шекспірівський» характер. Автор показав, як «нікчемний час» вже нездатний цей характер сприйняти, подрібнює його (спершу у своєму сприйнятті), розкладає на частини і кожна з них починає жити сама по собі. Такий перший мотив фільму, втілений у самій його конструкції.

Образ Кейна (грав його сам Орсон Веллс) дається через сприйняття кількох дійових осіб, причому кожен оповідач бачить його по-своєму. Сам Веллс, представляючи фільм перед прем'єрою, так характеризував свого героя: «Кейн був людиною егоїстичною і безкорисливою, він ідеаліст і негідник, дуже велика людина і дріб'язкова. Все залежить від того, хто про нього говорить. Суть фільму не стільки в тому, щоб дати вирішення проблеми, скільки у викладі її»<sup>6</sup>.

...Після смерті газетного магната Кейна журналіст Томпсон збирає відомості про його приватне життя — так мотивується рух сюжету. Йдеться про те, щоб виявити щось приховане, потаємне зерно особистості, яка була знаменитою. Саме через це приватним свідченням передує офіційна версія життя Кейна — спецвипуск кінохроніки. Перед нами — зафіксований її засобами міф про «громадянина Кейна» — успішну людину. Екстраординарність — зворотний бік американської демократії, суспільства «рівних можливостей». Насправді можливості нерівні. І хоча Кейн народився в родині скромного власника заїжджо-

го двору, волею випадку він одержав на початок самостійного життя «стартовий капітал» (у його батьків купили клаптик землі з покладами золота). Проте наступні дії самого Кейна були сповнені такої енергії, блиск його особистості був настільки яскравий, що жадібній до легенд свідомості легко було побачити в ньому образ людини, зобов'язаної своїм успіхам тільки самому собі. Кейн — «self-made-man» і «людина удачі». Саме цей міф рівних і відкритих можливостей — наріжний камінь американського суспільства — Веллс бере під сумнів, Кейн стає об'єктом детективного розслідування.

Через рекламну метушню і тріскотню починає проступати тема невизначеності особистості Кейна. Хто він? «Комуніст»,— говорять одні. «Ні, фашист»,— твердять інші. «Я — американець. Завжди був і буду просто американцем»,— заявляє Кейн. Офіційна версія зблиснула і погасла. Після цього глядачі рушають разом із Томпсоном проводити розслідування життя Кейна. Весь фільм — це рух із зовні — в глибину. Через паркан з написом «Приватна власність. Вхід заборонено». Через дах — в будинок, де сидить за пляшкою віскі С'юзен Александер. Через вхід до бібліотеки. Кожного разу — вглиб.

Сюжет фільму багатшаровий. З'ясувати — що означали останні слова Кейна «бутон троянди» — це лише привід. Насправді шукають душу людини. У Кейні відчувається величезна енергія, кипіння сил, здатних до творчості. Тим трагічніший кінцевий підсумок його життя — трагічна самотність у великому палаці з колекцією скульптури, яку він збирав впродовж життя.

Як актор Орсон Веллс наділяє свого героя цільністю: немає сумніву, що ця людина вміє любити й ненавидіти, задумує небачене і кидає все напівдорозі. «Є тільки одна людина, яка може вирішити, як мені вчинити. Ця людина — я сам»,— говорить у фільмі Кейн. Його воля — творити світ за своїм образом і подобою. Іноді його цілеспрямованість виглядає дивною, як наприклад, його бажання довести усьому світові, що бездарна і безголоса С'юзен — чудова співачка. У цій безглуздій затії, де перемішана його чиста любов до дружини з грубим самодурством,— весь Кейн.

Бажання ошчасливити людей, незалежно від їхньої власної волі, керує ним і в політичній діяльності. Після провалу на виборах його найближчий друг Ліленд дорікає Кейну: «Ти так говориш про людей, немов вони належать тобі, немов вони — твоя власність. Скільки я тебе пам'ятаю, ти завжди говорив, що надаси людям всі права, — ніби ти збирався дарувати їм свободу за виявлені тобі послуги». Кейн не бажає вигоди особисто для себе. Але й поступитися особистою свободою заради політичної кар'єри не хоче. Він просто не здатний відректись від себе. Щоб перемогти на виборах, йому довелося би перестати бути собою, підкоритись вимогам суспільства і для початку порвати з жінкою, яку він любить. Кейн інстинктивно хоче відстояти свою особисту свободу.

Тут і полягає причина його поразки в поєдинку з професійним політиком Роджерсом. Роджерс — продажний хабарник і злодій, але він знову буде губернатором, оскільки вміє дотримуватись правил гри. Кейн плює на правила, свою волю він ставить понад усе. І програє — не тільки на виборах. Втрачає друзів, його покидає кохана жінка. Замок Ксанаду, безглуздий і незавершений, залишається після смерті Кейна гігантським пам'ятником зруйнованих задумів, невдалого життя.

Чому життя Чарльза Кейна є невдалим? Веллс ставить свого героя у максимально сприятливі умови. Кейн багатий: гроші, свобода, сила і влада — все це дано йому достатньо. Але існує реальність поза ним, в тому числі й свобода інших, близьких йому людей, з якою Кейн не рахується. Тож свобода, отримана за рахунок несвободи інших, не є істинною свободою. І сам масштаб особистості Кейна — результат безликості сотень тисяч. Ці безликі воліли мати генерал-губернатором Роджерса. Він, а не Кейн, їхній законний представник. І тут сила Кейна обертається його безсиллям. Його свобода в силу його винятковості обертається проти нього. Врешті, він замикається в своєму замку, який він збудував у пустелі, насадивши ліси і привізши з усіх кінців світу екзотичних тварин. Все це Кейн може, це в його силах. І все це ні до чого. По недобудованому замку бродить старий чоловік з владним обличчям і очима, сповненими відчаю й люті. А в годину смерті йому ввижається дитинство, сільський пейзаж, дерев'яна хата під снігом і він сам на санчатах — ось коли він був по-справжньому щасливий. «Хлам якийсь», — скаже управляючий замком, і викине санчата у вогонь. Ніхто й не дізнається, що вони були найціннішим з усього, чим володів великий Кейн.

Фільм-дебют молодого Орсона Веллса вразив своєю новаторською формою, адже портрет героя подавався не тільки через його психологічні характеристики, а й через задіяння глибинної перспективи (особливий характер декорацій, мізансцен і зніманий). Кращий голлівудський оператор Грегор Толанд мріяв зруйнувати існуючі голлівудські канони операторської майстерності. Його вершиною і став «Громадянин Кейн», де він здійснив свого роду переворот в операторському мистецтві. Режисер і оператор вперше показали стелю декорацій. Це обумовило не тільки переважно нижню точку знімання, а й особливу техніку освітлення. Крім того, Толанд домігся вражаючої глибини різкості, завдяки чому дія могла розвиватися одночасно в кількох планах й відпадала необхідність дрібнити її на короткі монтажні шматки. Толанд і Веллс знімали довгими, безперервними шматками. Ті драматичні ефекти, які раніше створювались за допомогою монтажу, породжуються тепер переміщенням акторів у кадрі, рамки якого залишаються незмінними. У фільмі сміливо застосовано гострі й несподівані ракурси, комбіновані зйомки, вживається гра з масштабами і простором.

Після завершення фільму довкола нього спалахнув скандал, оскільки в образі головного героя упізнав себе пресовий магнат тих часів Херст. Він не хотів, аби фільм пішов у прокат і запропонував студії гроші, щоб викупити права на фільм. Але скандал настільки підігрів інтерес публіки до фільму Веллса, що студія не погодилась — і мала великий прибуток з прокату. Проте наступні фільми — «Чудові Амберсони» та «Дама з Шанхаю» — Веллсу не дозволяли робити так, як він вважав за потрібне, й на другому фільмі Веллс не тільки порвав з Голлівудом, а й покинув країну. Всі наступні фільми — а це були переважно екранізації класики — Шекспіра, Сервантеса, Кафки — він знімав у Європі, часто граючи в них.

### **1940–1950-ті РОКИ: РЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

США взяли участь у Другій світовій війні на боці антигітлерівської коаліції, хоча бойові дії ніколи не наблизились до кордонів цієї країни. Сенат у серпні 1941 року прийняв резолюцію створити спеціальний підкомітет для розслідування пропаганди війни, яка нібито поширюється за допомогою фільмів, а заодно розглянути проблему монополії в кінопромисловості. Але того року американське кіно випустило тільки 5% фільмів про війну. А в грудні японці напали на Пірл-Харбор, США виявились у стані війни з Японією і розслідування згаданих «проракунків» кінематографа було припинене. Війна змінила спосіб життя американців. В Голлівуді було створено Комітет воєнної активності, в лютому 1942 кінопромисловість було включено в список особливо важливих галузей для оборони країни, що дозволило продюсерам клопотатись про звільнення кінематографістів від військової служби. Та все ж близько півтори тисячі акторів, серед яких — 49 провідних, одягнули військову форму. Фронтіві зйомки вели кінооператори, мобілізовані на військову службу. Виходили військово-пропагандистські фільми, серед найвідоміших — документальна серія «Чому ми воюємо?» з шести фільмів («Прелюдія до війни», «Розділяй і владарюй», «Нацисти атакують», «Битва за Англію», «Битва за Росію», «Битва за Китай»), створена під керівництвом режисера і продюсера Френка Капри. Виходили репортажі з поля бою — «Битва біля острова Мідуей» Джона Форда (1942, «Оскар»), «З морською піхотою на острові Тарава», Луїс Хейурд (1944), «Мемфіс Белл» Вільяма Вайлера — про 25-й наліт бомбардувальника на Німеччину. Навіть Волт Дісней віддав своє каченя Дональда в розпорядження воєнної пропаганди. Ігрові фільми зображували союзників США («Місія в Москву» Майкла Кертіца, 1943), гітлерівську Німеччину («Сьомий хрест» Фреда Ціннемана, 1944). Виробництво батальних фільмів наштовхувалось на труднощі: збройні сили не мали змоги надавати допомогу людям і спорядженням, військова цензура стежила, щоб не розголошувались військові таємниці. Їй усе-



«Касабланка». Майкл Кертіц, 1943

таки, виходило багато фільмів про героїзм армії. Зокрема військовий флот прославлявся у фільмах «Напряма — Токіо» Делмера Девіса (1944), «П'ятеро сміливців» Ллойда Бекона (1945), «Смертники» Джона Форда — оповідь про операції дрібних підрозділів американського флоту, які утруднювали японські десантні вилазки на Філіпінах (1945).

1943 року фільмом року у США було визнано фільм Майкла Кертіца «Касабланка» — мелодраму, в якій дії ворожих розвідок перехреснувалися з любовними перипетіями в житті героїв, яких грали Хемфрі Богарт і Інгрід Бергман. Може навіть здатися, що історія героїв є тільки претекстом для викладу політичної доцільності (тільки Америка може допомогти воюючій Європі). Касабланка — портове місто в північній Африці, що тоді належало Франції, стало у фільмі містом прикордонним, де розігруються надзвичайно важливі справи як для Парижа, так і для Нью-Йорка. Адже через Касабланку зі змученої Європи до США їхало немало біженців. Колабораціоністський уряд Віші вислужувався перед гітлерівцями, але звичайні громадяни ставляться до них з ненавистю. Герой фільму Рік (Х. Богарт) зберігає нейтральність — це дивує всіх, адже в цього чоловіка героїчне минуле під час війни в Ефіопії 1935 року та в Іспанії 1936. Нейтральному американцеві протиставлено заангажованого у війні з гітлерівцями європейця Віктора. Поступово Рік усвідомлює свою помилку і стає на бік Віктора.

Дорогу до глядачів цьому фільму відкрила подія — 14 січня 1943 року в Касабланці зустрілися Вінстон Черчіль і Франклін Рузвельд, аби домовитись про відкриття другого фронту у війні з гітлерівцями. Комусь спало на думку, що це може бути шансом для фільму. А через рік (березень, 1944) фільм здобув кілька Оскарів. Умберто Еко 1986 року описував «Касабланку» як ідеальний культовий фільм.

Виходили під час війни і розважальні фільми, серед яких екранізація театрального ревію «Хатини на небесах» Вінсенте Мінеллі (1943), виконана танцювально-вокальним негритянським ансамблем. Ще один його фільм — «Зустрінемося в Сан-Луї» (1944) — хроніка одного року з життя провінційної буржуазної родини, проникнута ліризмом і романтикою у відтворенні ще не індустріалізованої провінційної

Америци. За кілька років Вінсенте Мінеллі завоював славу одного з найталановитіших постановників музичних комедій — його картини вирізнялися виразним оформленням, музикальністю і теплим психологічним трактуванням героїв. Але найбільших змін у роки війни зазнав кримінальний фільм, що спричинив появу «чорного фільму». Започаткував цю серію 1941 року фільм Джона Х'юстона «Мальтійський сокіл» за однойменним романом Дешієлла Хеммета. Герой — приватний детектив Спейд — користується більше револьвером, аніж інтелектом. Дія відбувається в американському місті, злочинний світ якого розрісся в роки «сухого закону». У фільмі напруга наростала не тільки завдяки сюжетним нагромадженням, а й суперечливості людських характерів, відсутності моральних критеріїв, завдяки культурі сили, яка виявлялася вищою за закон.

Роки війни були для США періодом економічного благополуччя, остаточної ліквідації наслідків депресії, що почалася 1929 року. Кінопромисловість працювала досить інтенсивно. Й хоча експорт фільмів зменшився, виріс прокат в самій країні. Але кіномистецтво в'януло. Кіно було рупором пропаганди. Крім того екранна дурня залишила міцні сліди у психіці глядачів, привчила публіку до згоди з усім, що їй пропонується з екрану.

Надії на якісні зміни пов'язували з фільмом Орсона Веллса «Чудові Амберсони» (1942) — розповідь про поміщицьку сім'ю, яка змушена поступитися місцем новій, динамічній промисловій буржуазії. Фільм викликав ностальгію за часами, яких не вернути, коли життя було легким і неспішним, дозволяло насолоджуватись красою природи, приємною бесідою. Проте дія фільму іноді завмирала, фінал був надто сентиментальним. Але Орсон Веллс монтував тільки 5–6 частин, інші — анонімні співробітники РКО, включаючи доопрацювання сценарію і зйомки фіналу, з оригінальної версії було вирізано 1200 метрів. Тому можна вважати, що «Чудові Амберсони» тільки частково належать Орсону Веллсу. Новим на той час був ужитий ним закадровий голос, що надавало фільму настрою меланхолійної задумливості. У фільмі не було головного героя, але було семеро рівноправних героїв першого плану. Веллс повернувся до режисури тільки після війни, коли 1946 року вийшов його фільм «Незнайомець».

«Якщо десь говорять про фільм для мільйонів глядачів, що приносить мільйони доларів, то — автоматично і безумовно — йдеться про Голлівуд. Довгий час між цими двома поняттями ставився знак рівності»<sup>7</sup>. А тим часом після Другої світової війни все почало змінюватися. Голлівуд, який перебував у ореолі чуда, як мекка і країна казки, став просто дільницею Лос Анджелеса. «Велика вісімка» (Метро-Голдвін Майер, Парамаунт, ХХ століття Фокс, Колумбія, РКО-Радіо Пікчерс, Ворнер Бразерс, Юніверсал Інтернешнл, Юнайте Атістс), яка безроздільно панувала в американському кіно, почала втрачати пози-

ції, а деякі зі студій переключилися на видобуток нафти, аби утримувати свій бюджет. І справа не тільки в тому, що почали помирати власники студій, які панували по 50 років. І не тільки в тому, що почалася конкуренція телебачення. Єжи Теплиць вказує, що основна причина занепаду студій-гігантів у тому, що після 13-річного судового процесу, ініціатором якого були власники малих провінційних кінотеатрів, які не могли втриматись через монополію магнатів, найвища судова інстанція США 1948 року прийняла рішення розділити виробництво і прокат. Тобто студії, які виробляли фільми, були позбавлені права мати кінотеатри. Якщо до того у США щороку вироблялося близько 700 фільмів, то 1951 — близько 400, 1954 — тільки 235, 1961 році — 160. Багато працівників студій було скорочено. Економічну самостійність зберегла лише студія Діснея, яка окрім мультиплікації почала випускати дитячі ігрові фільми і фільми про життя тварин.

Почала формуватися нова модель кіно. Творчі працівники перестали бути працівниками студій, важливої ролі набули агенства, які набирали групи для того чи іншого фільму. Фільми стало вигідніше знімати в інших країнах, оскільки різко збільшились кошти на оплату за ательє та адміністрацію, авторські права, гонорари технічній команді, а особливо — акторські гонорари. Актори навіть почали вимагати змін у сценаріях, вказувати режисерам, як знімати. Ослаблення монополістів дало можливість виникненню незалежної продукції. Прихід телевізійних магнатів (1951 року було прокладено трансмісійний кабель) наприкінці 1950-х означало колонізацію Голлівуду — тут починають виробляти телевізійну продукцію. Кінематограф міг виграти війну з телебаченням тільки тоді, коли глядач в кінотеатрі переживатиме іншого роду емоції, аніж удома, дивлячись на малий екран. Йшлося про те, щоб фільми ставали не кращі, а інші. Кінематограф переживає чергову технічну трансформацію — збільшення екрану, перехід на 70-міліметрову плівку, панорамне і стереоскопічне зображення, яке давало повніший ефект присутності. Проводились різні експерименти з екраном, але публіка вподобала широкий екран. Та все ж важливо, що на тих екранах показували. Почали знімати блокбастери. Серед перших — гігантські фільми «Бен Гур» (1959) і «Клеопатра» (1961) з Елізабет Тейлор в головній ролі — на той час це був найдорожчий фільм. Голлівуд звертався до історичної тематики, залучаючи тисячі статистів і тим самим обороняючись від банкрутства. Виходили фільми, які поєднували глибокий зміст з комерційними вимогами — «Війна і мир» Кінга Відора за Л. Толстим, «Спартак» Стенлі Кубрика з Кірком Дугласом. В 1940 — 1950 роки в кіно прийшли актори: Грегорі Пек, Берт Ланкастер, Кірк Дуглас, Монтгомері Кліфт, Марлон Брандо, Одрі Хепберн, Елізабет Тейлор. Зіркою комедії і мелодрами стала в 1950-х Мерилін Монро.

У той час відбувається зміна поколінь — і не тільки в кіно. Нове покоління називали бунтівним, але потім набула популярності назва «біт-



ник» (від слів «beat» і закінчення слова «nik» — від «спутник»). Генерація «біт» — це не тільки групи молоді, а й відповідний напрям у філософії та культурі. Вона несла бунт проти дійсності, прирікаючи старий світ і рушаючи в пошуках нових цінностей, не вірячи ні в що з того, що пропонувала традиція, але прагнучи знайти віру. В сенс і потребу існування як світу, так і їх самих. Пошуки вели в теології католицькій, містицизмі, дзен-буддизмі, висловлювали погляди нового покоління, погляди бунтарів проти усталених суспільних та моральних норм. Це був час реального протистояння двох суспільних систем, гонки озброєть і реальної загрози нової, вже ядерної, світової війни. Перед обличчям атомної загрози смерть ставала чимось певним, а майбутнє людства — поетичним образом. У цій ситуації поставало питання: чи варто жити? І якщо варто — то як? До того ж темп цивілізаційного розвитку переставав бути зрозумілим і його було нелегко опанувати. Цей темп віддаляв людей одне від одного. Моральні цінності втрачали значення — Друга світова війна була значно більшим стресом, аніж будь-які попередні війни, та й на цьому війни не зупинились, продовжувались в Кореї, В'єтнамі, Алжирі. Й нарешті, як і в будь-яку епоху кризи, втрачаючи віру в доцільність раціоналістичного мислення, людина шукала виходу в підсвідомості, ірраціональності. Бунтуючи проти старшого покоління, молоді вважали їх відповідальними за такий стан світу. Жертвою власного бунту став популярний актор Джеймс Дін — загинув під час шаленої їзди на автомобілі. Виник новий рух «підпільного» або «нового американського кіно», яке відкидало світ бізнесу і мілітаризму, частина режисерів виступала за життєву правду у творах. 1955 року почав виходити журнал «Film Culture» як орган незалежних кінематографістів. Найпомітнішим представником нью-йоркського «підпільного» кіно був Джон Касаветіс, який 1959 року поставив «Тіні» — про життя негритянської родини. Його твори фахівці визначили як спонтанні. Фільми цього напрямку знімали на натурі в справжніх інтер'єрах, особливу достовірність їм надавав метод імпровізації.

1950-ті роки у США були часом холодної війни і «полювання на відьом» — переслідували людей, які бодай якось були пов'язані з лівими. З 1951 року Комісія з дослідження антиамериканської діяльності займалася перевіркою лояльності Голлівуду — близько 90 свідків було опитано, за причетність до комуністичної діяльності прогресивних кінематографістів звільняли з роботи. Саме тоді Ч. Чаплін, який зазнав нападів реакції, залишив країну, переїхавши до Швейцарії.

### **1960–1980-ті РОКИ. ФРЕНСІС КОППОЛА, СТІВЕН СПІЛБЕРГ. НАСИЛЬСТВО ЯК ПРОВІДНА ТЕМА**

В 1960-ті роки загострюється політичне й соціальне напруження, викликане насамперед невинною війною у В'єтнамі. Кінематограф виносить на поверхню розчарування в політиці країни й тих війнах,

які вели США. Соціальні проблеми порушує, зокрема, режисер Стенлі Крамер у фільмах «Сковані одним ланцюгом» (1958), «На останньому березі» (1959), «Пожнеш бурю» (1960). Виходять фільми, присвячені молоді: гангстерський «Бонні і Клайд» Артура Пенна (1967), де показано подвійний крах «американської мрії» про успіх: по-перше, її безпідставність, оскільки шлях до неї лежить через кров, по-друге, невідповідність уявлення героїв про себе самих і тим, ким вони є насправді. Денніс Хоппер у фільмі «Безпечний їздець» (1969) розповів про марні зусилля знайти місце в житті, про незбагненне молоде покоління, одним з виразників якого був рух хіпі з їхнім пацифізмом і розумінням свободи як протесту проти всіх законів і правил існуючої дійсності. На фільм витрачено 375 тис. дол., прибуток — 50 млн. Успіху сприяло те, що вперше в голлівудському фільмі звукова доріжка складалась з пісень різних виконавців, а Пітер Фонда спромігся випустити саундтрек фільму на платівках — відтоді з'явилась мода на музику до фільмів. Молодь прийняла фільм і визнала його метафорою Америки (мотоцикли, наркотики, секс — стають запорукою успіху в глядача).

Однією з важливих проблем стає проблема насильства, зокрема у фільмах «Погоня» (1965), «Бонні і Клайд» (1969) Артура Пенна, «Інцидент» Л. Пірса (1967), «Таксист» М. Скорсезе (1976), причини проявів насильства серед молоді часто зумовлені знову-таки їхньою участю у війнах. У деяких фільмах навіть звучала думка про вроджену агресивність людини — «Заводний апельсин» С. Кубрика (спільно з Великобританією), «Солом'яні пси» С. Пекінпи, обидва — 1971.

Великого поширення набули фільми про злочинність і бандитизм. У фільмах Френсіса Форда Коппола «Хрещений батько» (1972) і «Хрещений батько-2» (1974), створених за романом М. П'юзо, розповідалось про витоки влади мафії, про її вплив на державну політику. Разом з тим режисер знаходить в своєму герої, якого зіграв Марлон Брандо, те,



«Хрещений батько».

Френсіс Форд Коппола. 1972

що викликає співчуття в глядачів. Коппола взявся екранізувати цей твір, тому що уледів в ньому значну ідею, яка стосувалася проблеми династії і влади. Унікальність фільму Коппола не тільки в тому, що він схрестив гангстерський фільм з сімейною хронікою, а й в тому, що сім'я гангстерів постала як ще один символ середнього класу, символ родин, які живуть у передмістях. З одного боку сімейно-гангстерський синдикат Корлеоне втілює дух системи великої корпорації, з другого — сімейство

Корлеоне здатне викликати у середнього американського глядача ностальгійне зітхання за минулими ідилічними часами. Дон Корлеоне — позитивний герой, оскільки вважається, що глядачам імponує оповідь про людей, наділених волею, енергією, відвагою, нещадною наполегливістю, які використовують ці якості, щоб пробитися нагору.

Потрапив у нерв свого часу і фільм «Розмова» (1974) Ф.Ф. Копполи. Саме тоді американську і світову суспільну думку наелектризувала афера «Вотергейт». Художнє значення «Розмови» — у заангажуванні усього, що використано на звуковій доріжці, у способі поєднання в інтегральну цілість візуального й аудіального. Завдяки цьому камерна історія відриває нову сторінку в можливостях використання звуку, проявляючи незвичну акустичну уяву свого творця.

Окрім традиційного жанру мюзиклів, починають виходити фільми катастроф, в яких зображаються різні несподівані нещастя — стихійні лиха, природні катаклізми, аварії, поява небезпечних тварин («Аеропорт» Дж. Сітона, 1970, «Трагедія «Посейдона» Р. Німа, 1972, «Щелепи» С. Спілберга, 1975). Стандарт подій у фільмах катастроф склався дуже швидко: стихійне лихо показується з жахливими деталями, увага зосереджена на невеликій групі людей, на перипетіях їхньої долі. Поширення цього жанру можна пояснити тим, що він до певної міри замінив популярні свого часу вестерни, але тепер глядача лякали не жорстокістю аборигенів, а різного роду, нерідко фантастичними небезпеками, обіцяючи, бодай примарну, але надію на спасіння персонажам, які, на думку авторів, найбільше цього заслуговують. Американські кінематографісти більше сорока років експлуатують цю тему й реальна катастрофа, яка спіткала США 11 вересня 2001 року й була знята телевізійними камерами, неймовірно нагадувала багато разів бачене на кіноекранах.

Початок освоєння космосу в СРСР наприкінці 1950-х років, а вслід за тим і в США, викликав до життя фільми космічної тематики, як правило, в жанрі фантастики — після «2001: Космічна одісея» Стенлі Кубрика (1968, спільно з Великобританією) в 1970-х зроблені чергові масштабні постановки на космічні теми: видовищна фантастична казка «Зоряні війни» Джорджа Лукаса (1977) і «Близькі контакти третього виду» С. Спілберга. Жанр «Зоряних війн» визначали по-різному: і як «космічна опера» і як «суперкомікс», адже оповідь і характер видовища походили з фантастичного коміксу. Це був також «космічний вестерн», схрещений з артуріанським міфом, адже шляхетний молодий чоловік вступав у боротьбу з силами зла. Фільм мав продовження, спираючись на філософію Дзен, і внутрішня еволюція зоряної саги — це тема, що цікавить насамперед любителів такого різновиду видовищ.

Фільм Джорджа Лукаса, крім усього іншого, втілює ідею незалежного кіно. Фірма «Лукасфільм» стала конкурентом для голлівудських «великих», заохотивши й інших до аналогічної діяльності. За цим зразком

С. Спілберг утворив власну компанію Амблін, яка того ж року випустила «Близькі контакти третього виду» — видовище про мирну зустріч з Чужинцями. Коппола за аналогічною системою почав працювати і над фільмом «Апокаліпсис сьогодні». «Зоряні війни» започаткували продюсерську стратегію «Нового Голлівуду», завдяки якій фільми повинні приносити феєричні прибутки, а глядач мав перетворюватися на підлітка. Фільм започаткував видовище з спецефектами, досі ще не застосовуваними (фільм здобув «Оскар» за «візуальні ефекти»). Лукас створив справжню фабрику нової кінотехніки, яка досить скоро почала домінувати в комерційному видовищному кіно, спрямувавши його до «техно». Завдяки успіху фільму було розбудовано торгівлю супутніми до фільму сувенірами й іграшками в мережі супермаркетів. Таким чином виникла модель промислової суперпродукції. Цей скромний за художніми критеріями фільм має оптимістичний посыл, переконуючи в існуванні морального ладу і таємниці. Значення фільму полягає у парадоксальному зміцненні голлівудської продукції. Промисловий ступінь цього різновиду супервидовища вимагає витрат, яких немає жодна інша національна кінематографія.

Впродовж 1970-х років в американській кіноіндустрії з'являються незалежні студії, створені самими режисерами. Хоча, як свідчать історики американського кіно, незалежні компанії почали з'являтися ще в 1940-х — американські кінозірки одержували високі гонорари, відповідно мали платити великі податки. Але, заснувавши незалежне виробництво, частину своїх прибутків вони одержували вже не тільки у вигляді гонорарів, а й у вигляді процентів з участі в діловому підприємстві. Крім того, в незалежних виникла можливість працювати без нагляду студійної адміністрації — кінематографісти ставали самі собі господарями. «Незалежність» голлівудських режисерів, проте, насправді виявляється досить відносною, і в рамках комерційного кіно виживають і досягають успіху тільки люди, які добре знають закони ділового Голлівуду і які діють у цілковитій відповідності з ними. <...> «Професіонали» в Голлівуді — це особистості, які пристосовуються до системи, інтегровані нею. А сам «незалежний» кінематограф, його представники (чи називають вони себе так, чи воліють епітети «молоді», «особисті», «ділові», чи взагалі не звертають уваги на цю умовну класифікацію) продовжують існувати в рамках американської, голлівудської індустрії розваг, індустрії, яка, як і інші інститути капіталістичного суспільства, — не терпить творчості, незалежної від інтересів ділової комерції»<sup>8</sup>.

Провідні американські актори 1960–1970-х років: Джейн Фонда, Фей Данавей, Лайза Мінеллі, Джек Ніколсон, Дастін Хофман, Аль Пачіно, Роберт де Ніро.

Творчість Френсіса Коппола мала соціально-критичне спрямування. Жорстокість війни, її безглуздість знайшли відображення у його



*«Апокаліпсис сьогодні». Френсіс Форд Коппола. 1979*

фільмі «Апокаліпсис сьогодні» (1979, два «Оскари» — за операторську роботу Вітторіо Стораро і звук). Це був найважливіший поррахунок з безглуздою війною у В'єтнамі, незважаючи на те, що з'явилося чимало інших фільмів на цю тематику. Робота над фільмом тривала три роки. Знімали на Філіпінах, для обслуги військової техніки було залучено 400 осіб. Коппола хотів детально відтворити події у В'єтнамі з 1969 року. Герой фільму — капітан Беньямін Л. Віллард — має адаптаційні проблеми після тривалого перебування у В'єтнамі. Він погоджується проникнути в камбоджійські джунглі до шаленого полковника Вальтера Е. Куртца. Цей заслужений військовий опиняється на кордоні В'єтнаму і Камбоджі, вийшовши з-під контролю американського штабу й почавши вести власну війну як проти в'єтнамців, так і проти американців. Віллард має вбити Куртца, або знищити його загін, кинувши бомбу. Віллард з величезними труднощами добувається до Куртца, але реальність перевершує його очікування. Куртц чекає смерті й бачить у Вілларді свого збавителя. Фільм, показуючи цю безглузду й абсурдну війну, акцентував увагу на битві між добром і злом, між розумом і безумством всередині людини, яка проходить випробування насильством, а головне — безмежною владою над людьми.

На початку 1980-х років в кіноіндустрії продовжувався процес монополізації. Американський кінобізнес захопив світовий ринок, проводячи політику фінансової та ідеологічної експансії. 1982 року було знято 200 фільмів. Продукція була орієнтована переважно на

молодіжну аудиторію. Активно продукуються бойовики з акторами Сільвестром Сталлоне (фільми про Роккі і Рембо) та Арнольдом Шварценеггером («Термінатор», «Близнюки», «Правдива брехня»). Великий успіх здобули фільми Стівена Спілберга: «Шукачі втраченого ковчегу» (1981),— історія карколомних пригод молодого археолога Індіани Джонса. Режисеру вдалося створити «фільм для будь-якого віку», тому він продовжив його: «Індіана Джонс і Храм долі» (1984), «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989). Спілберг поставив також «Інопланетянина» (1982), де показав як рятування істоти з іншої планети об'єднало людей, «Список Шіндлера» (1993) і «Порятунок рядового Райяна» (1998). 1994 найвищу нагороду Каннського МКФ та «Оскар» здобув фільм Квентіна Тарантіно «Кримінальне читиво», основою для якого стала кінопродукція масової культури, як писали критики: «До «Кримінального читива» все було ясно. Кіно поділялось на мистецтво і ширпотреб. Після нього все змішалось. Ширпотреб було зведено в ранг мистецтва». 1997 помітним став фільм Джеймса Кемерона «Титанік», в основі якого була реальна історія загибелі морського лайнера в 1912 році. Але, на відміну від фільмів катастроф, режисер розповів історію кохання двох людей, які зустрілися на цьому судні. На початку 2000-х стартував проект, пов'язаний з героєм книжки для дітей Гаррі Поттером письменниці Джоан Роулінг. Фільми цієї серії широко розрекламовані. Сюжети в стилі фентезі використовують для постановок крупномасштабних фільмів із застосуванням комп'ютерних технологій — фільми Пітера Джексона «Володар кілець». Рекордним за кількістю глядачів став фільм «Аватар» Джеймса Кемерона (2010), в якому засуджується насильство. Режисер працював над проектом більше десяти років, застосував новітні технології, зокрема тривимірну анімацію, яка тут є засобом для передачі фантастичності фабули. В американському кіно 1990-х — 2000-х успішно працюють актори Кім Бесінджер, Жан-Клод ван Дамм, Річард Гір, Роберт де Ніро, Том Круз, Меріл Стріп, Джоді Фостер, Джонні Депп.

### **ІНШИЙ АМЕРИКАНЕЦЬ. ФІЛЬМИ МІЛОША ФОРМАНА**

Мілош Форман, провідний режисер «чеської хвилі», емігрував до США 1969 року. Перший його фільм у США 1971 року не зацікавив публіку й змусив режисера змінити власний стиль. 1975 року він поставив фільм «Політ над гніздом зозулі» за романом Кена Кізі (бюджет фільму — 4 млн, прибуток — 100 млн, 5 Оскарів). Це не звична варіація на улюблену в американському кіно тему, коли міцний хлопець потрапляє в руки бандитів (садистів, чудовиськ, інопланетян, фашистів, комуністів...). Вони знущаються над ним, намагаючись зламати, залякати, знищити. Але герой не здається, зберігаючи вірність ідеалам американської демократії. Мілош Форман говорить про фільм

дещо інше: «Дім для божевільних, який я показав у стрічці «Політ над гніздом зозулі», — це не клініка для психічно хворих. Це державний інститут, який ми самі створили, створили для того, щоб спокійно жити. Але вийшло так, що ці інститути почали нами управляти, диктувати, що нам робити, коротко кажучи — пригнічувати нас...»<sup>9</sup>. Це історія бунту людини, яка зберігає людську гідність, проти того, котрий цю гідність принижує. Форман любить в людях безпорадність, а не героїзм. Він змальовує людську тугу за свободою. Фільм пов'язаний з американською дійсністю, — окрім багатьох нагород, він здобув статус культового і позачасового.



**«Політ над гніздом зозулі».**  
*Мілош Форман. 1975*

Фільм Формана «Амадеус» (1984) увінчаний міжнародними нагородами та «Оскарами» у найважливіших категоріях. Водночас фільму дорікали за те, що музичні інструменти були неавтентичні, режисера критикували за те, що злегковажив історичною правдою на користь скандального анекдоту, далекого від агіографічних уявлень постаті великої людини — композитора Амадея Моцарта. Та Форман не мав наміру знімати фільму про Моцарта і про музику. Значення «Амадеуса» глибше: це міфічна оповідь і роздуми над феноменом генія, над суттю мистецтва. Впродовж трьох годин показано, як Сальєрі,



**«Амадей».** *Мілош Форман. 1984*

колись відомий композитор, дивується юному генію Моцарту і як його охоплює заздрість. «Амадеус» є чимось більшим, ніж сенсаційна історія суперництва двох митців: генія і посередності, чи ілюстрацією великої музики Моцарта. Фільм Формана прочитується на кількох рівнях. Перший — протистояння Моцарта і Сальєрі. Першого нагороджено талантом від Бога, другий же, невтомно працюючи як композитор і придворний музикант, такої ласки не мав. В іншому вимірі ключем до фільму може бути зображення генія як втілення радості життя й спонтанності творчості. Культ свободи — це провідний мотив творчості Формана, від фільмів чеської хвилі до «Польоту над гніздом зозулі». Виросши з духу кіно 1960-х років, фільми Формана проникнуті філософією бунту. Амадей вільний, але і самотній у своїй величі — з таким малюнком ролі ідентифікується і сам режисер, підкреслюючи свою самотність в американському кінематографі. Форман говорить, що небагато змінилося — Відень XVIII століття нагадує сучасний Голлівуд чи Нью-Йорк. Фільм цей дався з великим трудом і наступний Форман випустив аж тільки через п'ять років.

«Народ поти Ларрі Флінта» (1997) — це біографія реальної людини «короля» порнографічної продукції Ларрі Флінта, який став мільйонером і знаменитістю завдяки своєму журналу «Хастлер». Форман, перш, ніж знімати фільм, познайомив зі сценарієм свого героя — і той схвалив. Точний вибір акторів, динамічна дія — все це приковує увагу до цієї екстраординарної, і в чомусь трагічної постаті. Адже все життя Ларрі Флінт боровся з супротивниками й відстоював право свободи слова, але насправді це свобода потворна: вона потрібна Флінту для перекручування фактів і наклепів на інших людей. Його свобода слова обертається агресією, але всі звинувачення на свою адресу, Ларрі Флінт, будучи на лаві підсудних, завдяки талановитому адвокату, відкидає, а якщо йому й доводиться платити штраф, то робить це знову-таки, аби образити честь і суддів, і суспільства загалом. Фільм, який спершу здобув визнання і викликав великий інтерес (Форман тут виступив не тільки як митець, а й соціолог, пропонуючи діагноз суспільства, яке забуває, що безмежна свобода також несе певні небезпеки, показує зворотну сторону медалі), але висунення на «Оскар» було призупинене. Очевидно, не всім у США сподобався такий портрет їхньої країни.

#### Література

*Чаплин Чарльз.* Моя біографія.— Пер. с англ.— М.: Искусство.— 1966.— 496 с.

*Орсон Уэллс.* Статті. Свідетельства. Интервью.— Сост. К. Разлогов. М.: Искусство.— 1975.— 272 с.

*Гиш Лиллан.* Кино, Гриффит и я.— М.: Искусство.— 1974.

*Роберт Флаэрти.* Статті. Свідетельства. Сценарии.— М.: 1980.

*Березницкий Ян.* Как создать самого себя. Заметки о людях и фильмах американского кино.— М.: Искусство.— 1976.



*Parkinson David. History of Film.*— Thames and Hudson.— 1995.— 264 p.  
*Toeplitz Jerzy. Film i telewizija w USA.*— Wydawnictwa artystyczne i filmowe.—  
Warszawa.: 1963.

#### **Фільми, рекомендовані для перегляду:**

- «Нанук з Півночі». Роберт Флаєрти, 1924.
- «Золота лихоманка». Чарлі Чаплін, 1925.
- «Нові часи». Чарлі Чаплін, 1934.
- «Генерал». Бестер Кітон, 1926.
- «Диліжанс». Джон Форґ, 1939.
- «Громадянин Кейн». Орсон Веллс, 1941.
- «Апокаліпсис сьогодні». Френсіс Форґ Коппола, 1979.
- «Амадей». Мілош Форман, 1984.
- «Народ проти Ларрі Флінта». Мілош Форман, 1996.

#### **Запитання до семінару:**

1. Як виникло кіно у США і які особливості його розвитку?
2. Найпоширеніші жанри американського кіно.
3. Внесок Д.У. Гріффіта в розвиток кіно.
4. Маска Чарлі і трагікомедії Чарлі Чапліна.
5. Зв'язок між економічною кризою і фільмами про злочинність.
6. Формула успіху і самотність як фінал життя («Громадянин Кейн» Орсона Веллса)
7. Супермени американського кіно (від Дугласа Фербенкса до Марлона Брандо).
8. Культура фільмів Мілоша Формана.

#### **Виноски**

<sup>1</sup> Теплиц Ежи. История киноискусства. Пер. с польск.— М.: Искусство.— 1968.— Т.1.— С.96.

<sup>2</sup> Hendrykowski Marek. David Work Griffith // Historia kina. Wybrane lata.— Warszawa.: 1998.— S.23.

<sup>3</sup> Соловьева И., Шитова В. В первый день творения // Четырнадцать сеансов.— М.: Искусство.— 1981.— С.8.

<sup>4</sup> Там само.— С.11.

<sup>5</sup> Беседа с Джованни Грацинни // Федерико Феллини.— М.: Радуга.— 1988.

<sup>6</sup> Теплиц Ежи. Вказана праця.— С.217.

<sup>7</sup> Орсон Уэллс. Статьи. Свидетельства. Интервью.— Серия «Мастера зарубежного киноискусства». Сост. К. Разлогов.— М.: 1975.— С.172.

<sup>8</sup> Toeplitz Jerzy. Film i telewizija w USA.— Wydawnictwa artystyczne i filmowe.— Warszawa: 1963.— S.5.

<sup>9</sup> Комов Юрий. Искусство на службе коммерции. Рассказы о голливудских режиссерах.— Искусство кино.— 1979.— №5.— С.135, 154.

<sup>10</sup> Цит за кн. Первый век кино.— М.: Локид.— 1996.— С.111.

# Кіно Великобританії

---

## ПЛАН

1. Брайтонська школа. Початок кіноіндустрії
2. Закони на підтримку британського кіно
3. Успіхи англійського кіно в 1930-х роках (Олександр Корда, Альфред Хічкок)
4. Школа документального кіно Джона Грірсона
5. Монополізація кінопромисловості. Кіноімперія Артура Ренка. Майкл Белкон і студія «Ілінг»
6. Военне кіно. Екранізація класики (Хемфрі Дженнінгс, Девід Лін, Карел Рід, Лоуренс Олів'є)
7. Злет англійської комедії (Александр Маккендрік)
8. «Шлях нагору» і рух «розгніваних» (Тоні Річардсон, Ліндсей Андерсон, Карел Рейш)
9. Режисери англійського кіно
10. Ренесанс британського кіно. Фільми 1980-х — 1990-х

## БРАЙТОНСЬКА ШКОЛА. ПОЧАТОК КІНОІНДУСТРІЇ

У перше десятиріччя ХХ століття великий внесок у розвиток кіно зробили англійці. Це були переважно фотографи. Британський винахідник Вільям Фрізе Грін ще 1889 року продемонстрував фільм тривалістю кілька секунд. Одночасно з братами Люм'єр знімальну камеру сконструював Роберт Вільям Пол і в березні 1896 в Лондоні відбувся перший сеанс його фільмів «Бурхливе море біля Дувра» та «Індійський військовий танець», потім він знімав ігрові стрічки («Доля азартного гравця» — «The Gambler's Fate», 1901). Пол збудував і устаткував першу в Англії кіностудію.

У курортному містечку Брайтоні фотограф-портретист Есме Коллінз за допомогою Фрізе Гріна, хіміка Джеймса Вільямсона і фотографа Джорджа Альберта Сміта організував групу ентузіастів, які зробили багато цінних відкриттів — крупний план, зміна місця дії, зйомка з руху і різні трюки. Фільми «Що видно в телескоп?» («Велике читаюче скло», 1900), серія «Смішні обличчя» відкривали невідому досі виразність повсякденних речей і предметів, показували галерею смішних портретів. Прикладом крупного плану і найпростішого монтажу, що було новим, специфічно кінематографічним й основою чого заклали брайтонці, може бути стрічка «Миша в школі красних мистецтв», де між двома загальними планами студенток, які спокійно працюють за мольбертами, і панікою Сміт вмонтував крупний план миші. Це при-

мітивний монтаж, але важливий для смислової єдності сцени. Відомий його фільм «Мрія Дороти» (1903). Та ці експерименти в Англії не дістали розвитку, відгомін його дослідів знаходимо у творчості американців: Портера (фільм «Життя американських пожежників») та Гріффіта.

Найобдарованіший — Вільямсон — ставив серійні комедії («Два новорликих хлопчачки»), видові стрічки з життя провінції, щороку випускав півсотні картин («Напад на місію в Китаї», 1900, знята у власному саду), «StopThief» — це, ймовірно найраніший зразок фільму, де показно можливості продовження дії за допомогою коротких фрагментів — пожежна бригада була популярним об'єктом у кіно того періоду, але його ж «Пожежа!» (1902) була вже значно амбітнішою — за п'ять хвилин показано до десяти епізодів, знятих у різних місцях. «Пікпocket» (1903), що знімався на Пікаділлі та на вулицях Лондона, має до десяти позицій камери. Кінематографісти показували життя шахтарів, моряків, умови у в'язницях.

1907–1908 — сприятливий період для англійського кіно. Незважаючи на кустарний рівень виробництва, роботи згаданих кінематографістів полонили глядачів своєю оригінальністю. Але для подальшого розвитку кіно потрібні були значні капіталовкладення та реорганізація, на зразок Франції і США. Проте цього не було здійснено, що і призвело до занепаду кіновиробництва. Тим часом уже в 1914 році в Англії була найкраща в Європі мережа кінотеатрів і домінували в прокаті французи.

Як писав Майкл Белкон у своїх мемуарах, «війна стала віртуальним убивцею британської кінопродукції». Після Першої світової війни американські фільми заповнили екрани більшості країн Західної Європи, в тому числі й Великобританії.

## **ЗАКОНИ НА ПІДТРИМКУ БРИТАНСЬКОГО КІНО**

Англійська публіка охоче дивилась динамічні, сповнені наївної бадьорості американські фільми (1925 року їх у прокаті було 95%). Але громадськість почала боротьбу за вітчизняне кіно — 1925 року було засновано Лондонське товариство кіно, до його ради увійшли кінокритики, прокатник, кіноактор, кінорежисер, прогресивний громадський діяч. Результатом цієї боротьби стало те, що британський уряд нарешті легалізував свою підтримку кіно і 1927 року було прийнято «Перший закон про квоту», в якому йшлося про виробництво і прокат вітчизняних фільмів і диктувався ріст виробництва — не менше 50 картин у рік з гарантією їх прокату, тобто закон зобов'язував кінотеатри показувати англійські фільми. Почалась трансформація кіногалузії, з'явилися «Гомон-Брітіш» і «Associated British Picture Corporation». Це активізувало кіновиробництво: якщо 1926 року виходило 26 фільмів з маркою англійських студій, то 1929 — уже 128, а 1933 — 159. На арену вийшли помітні постаті — Альфред Хічкок, Ентоні Асквіт і Джон Грірсон.

Наступні роки (1933–1936) британські історики кіно називають періодом великої кон'юнктури. Виникали численні студії, будувалися знімальні павільйони, розширювалось виробництво: саме тоді британська кінематографія починає конкурувати з американською. В країні кіно було дуже популярним — щотижня кінотеатри відвідувало 20 млн чоловік (в Німеччині — 6 млн), кількість кінотеатрів сягнула 5000.

Але 1936 року кінокомпанії терплять крах — перед кіно стояла проблема взаємин Англії та Америки в цій галузі. Проблемою був і спосіб фінансування британського кіновиробництва, — фільми обходились дорого, а прибутків від заокеанського прокату не було. США переманювала зірок. Але жодні закони не могли захистити британських продюсерів. Головною причиною кризи залишалась орієнтація на невибагливі смаки, боязнь реального життя.

Як наслідок — 1939 року випускалась тільки третина фільмів, решта або не завершувались, або не доходили до прокату. Знову постало питання про квоту британських фільмів у прокаті. Президент Торгової палати 1936 року організував спеціальну комісію для внесення пропозиції про квоти. Рішення комісії викликало дискусію: одні захищали американські інтереси, інші — англійські. «Дейлі мірроу» писала: «Невже автори проекту нового закону думають, ніби зуміють переконати публіку в тому, що американські фільми не є найкращими і що англійська продукція може з ними зрівнятися?»<sup>1</sup>.

Іншу точку відстоювала «Таймс»: «Англійська кінопромисловість є не що інше, як бідна родичка американської кіноіндустрії. І їй, цій бідній родичці, ще дуже далеко до можливості працювати, спираючись на власні засоби. В такому разі кінопромисловості в наступному десятилітті доведеться користуватися підтримкою держави. Проте проблему державної дотації британському кіновиробництву не можна розглядати під тим же кутом зору, як, скажімо, дотацію вітчизняному цукроварінню, бо зарубіжний цукор не викликає суттєвих змін в англійському шлунку, тоді як іноземні фільми належать до таких факторів, які роблять вирішальний вплив на громадську думку. Отже, хоча державна дотація на виробництво фільмів з комерційної точки не витримує жодної критики, з точки зору культури, вона є незаперечною необхідністю»<sup>2</sup>.

1939 було прийнято другий Закон про квоту. Квота для англійських фільмів — 25% і для її дотримання було створено Раду з кіно, куди увійшли працівники кінопромисловості, кінопрацівники та громадськість. Закон встановляв особливі пільги для британських кінематографістів, але всі ці заходи не могли кардинально вирішити проблему. Невдовзі мрії англійців про могутність змінилися розчаруванням — виходили фільми, які імітували голлівудські штампи. Проте цей період (1939–1945) висунув і помітні постаті, дав високохудожні фільми.

Нарешті 1959 було прийнято нову квоту — 30%. Новим було те, що фільми створювалися за рахунок Фонду, утвореного з націнок на квитки. Було організовано «Національну корпорацію фінансування» (банк).

## УСПІХИ АНГЛІЙСЬКОГО КІНО В 1930-х РОКАХ

У цей період працюють «Гомон-Бритіш», «Лондон-Фільм», «Бритіш інтернешнл пікчерс» та інші. Найвидатніші постаті цього десятиліття — Хічкок, Корда, Дін, Грірсон.

Це був період переходу до звукового кіно. У Британії спершу навіть пробували робити багатомовні фільми, скажімо, було започатковано серію фільмів спільно з УФА у двох версіях — англійській і німецькомовній з різними акторами («Час вальсу», 1933, Вільям Сел), але досить скоро від цього методу відмовились.

Вже наприкінці 1920-х у Великобританії з'являються фільми, які мають успіх в прокаті (детективна мелодрама «Мешканець» Альфреда Хічкока, 1926, «Підземка» Ентоні Асквіта, 1928, знята в метро, «Котедж в Дартмурі» того ж режисера, 1929, де переконливо показано життя провінції). Уже в перших фільмах Хічкока виявилась його пристрасть до гострих детективних сюжетів. Початок 1930-х ознаменований успіхом звукового фільму «Шантаж» А. Хічкока, вихід якого збігся з економічною кризою. У цьому і в наступному фільмі — «Вбивство» (1930) — режисер створює атмосферу злочину засобами, які нагадували німецький експресіонізм. Він сміливо застосовує нові засоби, позбавлені нудної дослівності. Дівчина, яка вбила ножом нападника, залишається немов би оточеною муром голосів клієнтів крамниці батька, які розмовляють про загадкове вбивство. «Я вибираю детективний жанр, — писав Хічкок, — оскільки це єдиний вид літературної оповіді, який я здатний перетворити у фільм, що має успіх». Цьому кредо він залишається вірним усе життя. У ранніх фільмах були майже всі елементи його драматургії, майже всі прийоми, які він розвинув у наступні роки. До речі, паралельно з фільмами Хічкока, де проявляється незбагненний потяг до вбивств, у Франції виходять фільми, проникнуті мотивами фаталізму.

Поява звуку означала новий етап в розвитку кіно. Розмовні фільми затруднили експансію американського кіно й тим самим сприяли розвитку національних кінематографій. Але англійцям не поталанило — тут не потрібен був дубляж. Та коли з'явилися звукові американські фільми, англійці жажнулися від мови, яка там звучала. Тому поштовхом до відстоювання свого кіно стала і боротьба за чистоту мови.

Провідними жанрами англійського кіно цих років були комедії-фарси за участі популярних зірок мюзик-холу, вийшов пишний бойовик «Пікаділлі» (режисер Дюпон). Більшість із 152 фільмів 1932 року

розчарували глядачів, оскільки їх художній рівень був низьким і дуже часто вони не мали нічого спільного з реальною дійсністю. Найбільший комерційний успіх приносили примітивні й надумані фільми за участю Грейсі Філдс, яка створила образ «дівчини з ферми», що досягає успіху. Тоді ж дебютував у фільмі «Суддя» ексцентрик Вілл Хей, який став кумиром англійців (інші фільми: «Доброго ранку, діти!», «О, містер Портер!»).

Запровадження звуку не тільки утруднювало творчість, а й вимагало додаткових коштів. Отже, виробництво фільмів було пов'язане зі збільшеним фінансовим ризиком. Домінуюче становище здобули США, Франція і Німеччина. Кінематографії слабші економічно випускали фільми, орієнтуючись на внутрішній ринок, а багато країн задовольнялись імпортом. З 1933 по 1937 роки англійська кінематографія була єдина, яка змогла приєднатися до поважної трійки. Суттєвою подією британського кіно став фільм Олександра Корди «Приватне життя Генріха VIII» (1933), який дав 500 тис. фунтів прибутку і пробив дорогу британській кінематографії на міжнародний екран. Перед тим Корда 10 років пропрацював на студіях Угорщини, Австрії, Німеччини. Як режисер компанії ПарамOUNT (США) працював спершу у Франції, тоді в Лондоні. Після «Генріха VIII» Корда одержав підтримку фінансистів — збудував студію в Денгемі «Лондон фільм» і його фірма перетворилась у могутню компанію — досі нічого подібного не досягав жоден з англійських кінематографістів (до правління «Лондон фільм» входили міністр закордонних справ Р. Де Вансітгард, В. Черчіль, мільйонер Ф. Сессун, письменники Г. Веллс і Р. Кіплінг). Лозунгом Корди було створення фільмів, які б не поступалися голлівудським. Англійські критики обурювались спотворенням історичної правди, висвітленням



«Приватне життя Генріха VIII».  
Олександр Корда. 1933

історії з позицій бульварно-авантюрного жанру, але хвалили актора Ч. Лоутона в ролі Генріха VIII. Справді, Корда показав відомого еротичними перипетіями англійського короля в жартівливій формі. Фільм викликав цілу хвилю наслідувань, зокрема, в Голлівуді. («Катерина II» з Марлен Дітріх, фільм про шведську королеву Крістіну з Гретою Гарбо, про Марію Стюарт з Катаріною Хербурн, Олександр Федорівну, дружину останнього російського царя Миколи II з Етель Барримор).

Але сподівання на успіх жанру «приватне життя» не виправдались — «Катерина Велика» П. Ціннера провалилася. О. Корда поставив «Приватне життя Дон Жуана» та «Рембрандт», але не допомогла участь в них Д. Фербенкса і Ч. Лоутона. В Англії ставили також колоніальні фільми, які прославляли правління мудрих англійців. Зроблено спробу освоєння кінофантастики — «Обличчя майбутнього» («2000 рік») Лотара Мендеса за Гербертом Веллсом, хоча, на відміну від літературного твору, який провіщав війну, у фільмі домінував екзотичний показ технократичного суспільства в добу міжпланетних подорожей. Фільм справляв враження грандіозністю і мав успіх у глядача. Кращою роботою фірми О. Корди стала екранізація п'єси Дж.-Б. Прістлі «Лабурнум Гров» (1936) режисера Керола Ріда, який з іронічною серйозністю розповів історію квартиранта, який при всіх оголошує себе жартома міжнародним шахраєм і виявляється ним насправді.

У період «великої кон'юнктури» виникали численні кіностудії, будувались знімальні павільйони, розширювалось кіновиробництво, відвідування кінотеатрів було найвищим у Європі.

Конкурував з О. Кордою продюсер Майкл Белкон (його «Гомон Бритіш» — припинила існування 1937 року, потрапивши у фінансову кризу) — на цій студії ставили фільми різних жанрів, але найбільший успіх мали фільми А. Хічкока, режисера з власним стилем, головною особливістю якого стало вміння створити на екрані атмосферу страху, напруги, тривоги. У фільмах «Людина, яка надто багато знала», «39 кроків», «Секретний агент» режисер лякає глядача і для цього працює драматичне освітлення, ритмічний монтаж, гостра композиція кадру, несподівані деталі, звук. Використовуючи стандартну схему, (невинна людина волею долі втягнута в розслідування злочину) Хічкок знаходить кожного разу нові деталі, щоб заінтригувати глядача.

На цій же студії було випущено всесвітньо відому стрічку Роберта Флаєрті «Людина з Арана» (1934). Завдяки Белкону Флаєрті дістав змогу знімати протягом трьох років



**«39 кроків».**  
*Альфред Хічкок. 1935*

романтичну сагу про сувору боротьбу жителів маленького гористого острівця зі стихією — морем, скелями, бурєю. Цей фільм став одним з небагатьох відкриттів англійського кіно тих років. Белкон характеризував Флаєрти як велику людину, оригінала і генія.

Студія «Бритіш інтернешнл пікчерс» не робила дорогих картин, вела продуману фінансову політику і ретельно планувала виробництво. Студія спеціалізувалась на випуску дешевих і досить примітивних клоунад, фарсів, ексцентричних комедій.

Щороку внаслідок засилля американського кіно за кордон йшло близько 5 млн фунтів стерлінгів. Не дивно, що в зацікавлених у такому зиску американських прокатників не було бажання демонструвати англійські фільми у США. Водночас саме голлівудські ділки головним чином і фінансували постановки жахливо поганих скороспілок, які реєструвались як «квотні» фільми, але іноді навіть не виходили на екран. Зацікавлені в тому, щоб англійська кінопродукція виявилася чистою фікцією, кмітливі діячі Голлівуду робили для цього все можливе. Критики вказували, що засилля іноземців у кіновиробництві не сприяло формуванню національного обличчя британського кіно.

Найпопулярнішим фільмом 1937 року була «Вікторія Велика» (Герберт Вілконс і Анна Негле), що оспівував велич Британської імперії. Найбільшою постаттю залишався О. Корда, який продовжував політику опертя на іноземців — запросив французьких режисерів Рене Клера й Жака Фейдера, американців Вільяма Ховарда, Джозефа Штернберга, Кінга Відора («Цитадель» за романом А. Кроніна, 1938), кінозірок Марлен Дітріх і Моріса Шевальє. Водночас він залучає і чудових англійських акторів Р. Доната, Ч. Лоутона, В. Лі, Л. Олів'є, Ф. Робсон, Е. Ланчестера.

Рене Клер поставив комедію «Привид їде на Захід», де висміяв американських нуворишів-невігласів, їхнє прагнення переплюнути один одного в колекціонуванні творів європейської культури. В. Ховард створив патріотичний історично-пригодницький фільм «Вогонь над Англією», який розповідав про «холодну війну» між Англією та Іспанією перед рейдом «Непереможної Армади», — фільм той мав успіх у глядача. Проте прагнення поєднати тенденційність з розважальністю частіше приводила до поразок.

Відомі фільми того часу поставили Хічкок («Леді зникає»), Асквіт («Пігмаліон» з Леслі Ховардом і Венді Хіллер), Керол Рід («Відпочинок банківських службовців», де виявив інтерес до життя рядових англійців та «Зорі дивляться вниз» за А. Кроніним). Але загалом англійське кіно залишалося естетично несамостійним. Не дивно, що кращі англійські актори Леслі Ховард, Вів'єн Лі, Лоренс Олів'є воліли зніматися в Голлівуді.



## ШКОЛА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО ДЖОНА ГРІРСОНА

Тридцять років вивели Великобританію в ряди провідних кінематографічних держав, але її кіно не набуло національної своєрідності. Однак, якщо в ігровому кіно англійці топтались на місці, то документальні стрічки стали предметом їхньої гордості. Англійські документалісти першими на Заході розробили естетику нового виду мистецтва, застосувавши її на практиці і виразили в своїх роботах своєрідність національного світосприйняття, чого бракувало ігровим стрічкам. Джерелом цих успіхів стало включення кіно у сферу соціологічних і політичних роздумів як могутнього засобу виховання мас і формування громадської думки.

Джон Грірсон захопився ідеєю розумного перетворення суспільства. Побувавши як соціолог на стажуванні у США, він переконався, якою впливовою силою є кінематограф. Грірсон дійшов висновку, що важливі засоби поширення культури (радіо, кіно, преса) не служать справі культури, встановленню взаєморозуміння між людьми і народами. Він вважав, що масові засоби комунікації слід перетворити в захоплюючий, звернений до мільйонів інструмент масового впливу. Такою він бачив роль кіно — не абстрактно-розважального, свідомо відірваного від життя. Він зацікавився ним з погляду пропагандиста-соціолога, але звернувся до кіно документального. Роль документального кіно, яке, розповідаючи про життя і людей, виконує роль могутньої зброї просвіти, інформації та виховання. Його позиція призводила навіть до заперечення ігрового кіно, і було це обумовлено ще й неприйняттям фальшивих, що не мали жодного стосунку до життя, картин американців та їхніх англійських наслідувачів.

Грірсон розумів, що сам факт достовірності зафіксованої на плівку події ще не перетворює її у явище мистецтва. Тому він поділив документальні фільми за категоріями, залежно від їх характеру та мети. Нижча категорія, — це ті, в яких автори змушують глядача бачити світ по-своєму за допомогою освітлення, ритму, монтажу, характеру застосування об'єктивів, вмілого коментування подій.

Грірсон сформулював основні принципи документального кіно: 1) реальний світ на екрані на противагу фікції; 2) вроджений актор у реальній обстановці найкраще допоможе кінематографічно відобразити сучасний світ: вони є для кіно невичерпним джерелом матеріалу, дають багато образів, складніших і дивовижніших, ніж події, вигадані для знімальних павільйонів; 3) документальне кіно може добувати ефекти з дійсності, яких ніколи не досягнути в павільйонах і за допомогою гри акторів, якими б досвідченими й талановитими ті не були. («Маніфест» Грірсона і його колег було надруковано 1932 року). Грірсон так визначав сенс документального кіно: «Документальний фільм має змогу створювати драми із наших повсякденних явищ і поезію з наших проблем».

1929 року вийшов фільм Д. Грірсона «Рибальські судна». Гвідо Арістарко писав про нього: «В англійському кіно, повністю проникнутому павільйонними умовностями, фільм, що черпав свій драматичний зміст прямо з реального життя, був ледь не революцією. Просте оповідання про вилов оселедців у Північному морі приніс на екран низку дивовижних глядацьких образів: рибальські судна, які виходили з маленьких туманних портів і рушали у відкрите море; сітки, які закидали з суден, що гоїдалися на хвилях, рибалки, зайняті своєю повсякденною важкою працею. Це була буденна Англія, Англія, що трудилась»<sup>3</sup>. Ця стрічка привела глядачів у захват: зображалося справжнє життя, люди, зайняті буденною працею, драматичний поєдинок з морською стихією. Таким чином сформувались риси англійської школи документального кіно: справжні люди замість акторів, справжня натура замість декорацій, реальні події замість вигаданого сюжету. Саме тоді активізувались і видатні документалісти того часу — американець Роберт Флаєрті, німець Вальтер Рутман, голландець Йоріс Івенс. Флаєрті, зокрема, стверджував, що режисер повинен тривалий час перебувати в тому середовищі, яке він досліджує.

Учні й соратники Грірсона — Пол Рота, Артур Елтон, Дональд Тейлор, Гаррі Вотт, Джон Тейлор — розвивали його погляди. Їхні роботи були настільки цікаві, що Грірсону вдалося залучити до своїх лав найбільших зарубіжних документалістів — Роберта Флаєрті, Йоріса Івенса і Альберто Кавальканті.

При Імперській торговій палаті було створено Кіноцентр. Грірсон і його соратник Стівен Таллентс виявилися людьми далекоглядними, хорошими тактиками, організаторами. Вони забезпечили собі широку свободу тем та їх інтерпретації, тобто умови кращі, ніж у комерційному кіно. Грірсон готував молодь — вихованців вибирав серед молоді Кембріджського університету. З 1929 по 1933 рік Кіноцентр випустив 100 фільмів. А всього в 1930-х роках група створила близько 300 фільмів, серед яких були суто інформаційні («Корабель — установник кабеля» С. Легга), в інших велися пошуки виражальних засобів («Вгору за течією» А. Елтона, «Індустріальна Британія» Р. Флаєрті). Треті в новаторській формі інтерв'ю малювали жорстокі умови життя бідних прошарків населення («Житлові проблеми» А. Елтона). 1936 року вийшла 20-хвилинна «Нічна пошта» (Безіл Райт і Гаррі Вотт), де в синтезі звукових та зображальних образів народжувалась гнучка і багата кіномова, яка різьнилась від наслідувальної манери більшості художніх фільмів. Фільми були яскраві, оригінальні, порушували проблеми безробіття, умов праці, пропонували широке коло тем і стилістичних концепцій. Режисери знімали різних людей, починаючи від пастухів Шотландії й закінчуючи рибалками. Для компанії грамофонних платівок випустили «Голос світу», про англійські авіалінії — «Контакт». Коли 1933 року Імперську торгову палату було закрито,

Кіноцентр перейшов під егіду Головного поштового управління, а в 1940—1951 роках існував як група «Краун» при Міністерстві інформації. Завдяки успіхам документального кіно позбавилась діяльність кіноклубів.

## МОНОПОЛІЗАЦІЯ КІНОПРОМИСЛОВОСТІ

Впродовж 1930-х років відбулася монополізація кінопромисловості. В 1933 році на горизонті з'явився Артур Ренк, син мільйонера, «мучного короля», який хотів, аби населення проводило час не в барах, а дивилось моральні фільми. 1937 року він купив студію «Гомон-бритіш», а до кінця 1939 року став значною постаттю в кіноіндустрії. Фільм цієї студії «Пігмаліон» (1938, Габріель Паскаль спільно з Ентоні Асквітом, адаптація твору Бернарда Шоу) мав великий успіх. 1941 року Ренк придбав фірму «Одеон Сінема Холдинг» і мав уже близько 600 кінотеатрів. Під час війни у його студії виходять значні документально-художні фільми, зокрема Хемфрі Джеферсона та Керола Ріда. Саме в цей час британське кіно звільняється від голлівудського впливу.

В 1940-х роль Ренка як продюсера була контрверсійна. Він фактично не втручався у творчу роботу, давав свободу кінорежисерам. Але вони відчували, що організація Ренка вимагає від них більшого, ніж це було потрібно, і в ранніх 1950-х кращі творчі сили покинули його і перейшли до Олександра Корди, який повернувся до Англії.

1943 року Ренк санкціонував виробництво фільму «Людина в сірому» Л. Арлісса, метою якого було збудити уяву розкішню велико-світських салонів — картина мала шалений успіх у глядачів. Імперія Ренка успішно розвивалась. На цей час він уже володів половиною англійських студій і готувався до фінансування суперкокосів, за допомогою яких мав намір дати бій Голлівуду. Після того, як Ренк купив кінозали в Канаді, Австралії, та інших країнах, Голлівуд почав непокоїтись, особливо, коли Ренк купив у центрі Нью-Йорка кінотеатр «Зимовий сад». Маючи можливість випускати 100 картин в рік, Ренк віддавав перевагу меншій кількості, але дорогих фільмів, які б конкурували з Голлівудом пишністю. Так з'явився мюзикл «Місто Лондон» (1946, Веслі Раглес) і того ж року — екранізація п'єси Бернарда Шоу «Цезар і Клеопатра», 1946, кольоровий, що став одним із «суперкокосів», за допомогою яких фірма А. Ренка мала намір підкорити Новий Світ. Проте тільки актори К. Рейнс (Цезар), В. Лі (Клеопатра), С. Паркер (Британ), С. Грейнджер (Аполлодор) змушували згадати, що цей еклектичний фільм-спектакль поставлений за філософською п'єсою Б. Шоу. Деспотична, по-дитячому наївна і хитра, наділена гострим, але неглибоким розумом, юна Клеопатра Вів'єн Лі цілком задовольнила Шоу. Під егідою Ренка було випущено кращі екранізації, зокрема, досягненнями стали «Генріх V», «Гамлет», «Річард III»

за В. Шекспіром в постановці Л. Олів'є, які стали важливою частиною Ренкової виробничої стратегії.

Наприкінці 1940-х років в репертуарах кінотеатрів домінували психопатологічні фільми. Завоювали популярність романтичні драми з великосвітського життя.

## **ВОЄННЕ КІНО. ЕКРАНІЗАЦІЯ КЛАСИКИ**

Вважають, що улюблений різновид англійського кіно — екранізації. Чим краще екранізований той чи інший письменник — Шекспір, Дефо, Філдінг, Діккенс, Шоу,— тим кращий той чи інший фільм Лоренса Олів'є, Девіда Ліна, Ентоні Асквіта, Тоні Річардсона. Культура тогочасних екранізацій висока: режисери відтворювали суть букви і духу першоджерела. «Було б неправильним розглядати вірність першоджерелу тільки як неодмінно негативну залежність від чужих естетичних законів (...). Але саме відмінності естетичних структур роблять пошук еквівалентів завданням особливо делікатним, вимагають ще більшої винахідливості і багатства фантазії від кінематографа»,— писав Андре Базен<sup>4</sup>.

Англійці ілюструють не тільки романи й повісті, а й власну історію, життя славетних. Художній успіх мали фільми Лоренса Олів'є «Генріх V» (1945) та «Гамлет» (1948) за Шекспіром. «Генріх V», прем'єра якого відбулася у вересні 1945 року, залишається і донині канонічною адаптацією Шекспіра. Він був задуманий як фільм про великі традиції англійської зброї в битвах на європейському континенті. Коли фільм вийшов на екран, битви ще були свіжі в пам'яті. Тоді знання історії власного народу багато важило для англійців, які воювали з гітлерівською Німеччиною. Перенесення на екран знаменитого драматургічного твору було непростим завданням. Лоренс Олів'є будує фільм на тому, що вистава відбувається саме в часи Шекспіра, навіть показано глядачів і закулісне життя. Таким чином маємо історичний фільм про елізаветинський театр. Естетична стратегія Лоренса Олів'є полягала у тому, щоб не маскувати театральну умовність й умовність гри, тим самим знявши обітницю реалізму, який протистоїть театральній ілюзії. А кінематографічний розмах битви при Азенкурі, який важко було б прийняти, якщо б фільм був лише виставою, знаходив виправдання в самій п'єсі. Знімали фільм в Ірландії, де було легше мобілізувати велику кількість коней і вершників. Ще ніколи англійський фільм не був таким касовим. «Генріх V» став удачею як фільм, автор якого з повагою підійшов до театального тексту, а п'єсу було здійснено засобами кіно. Успіху сприяли, по-перше, підходящий момент вибору саме цього твору, по-друге, чудовим було зображальне вирішення (декорації, костюми, операторська робота і метод пов'язати дві реальності — театральну і кінематографічну).

Знання історії власного народу є одним з основних обов'язків члена групи, воно дає можливість для самоідентифікації, почуття зв'язку не тільки з сучасниками, а й зі знаменитими предками, подає приклади для наслідування, вчить підпорядковувати власні інтереси інтересам громади і водночас вказує дорогу до слави і визнання. Спільна історія єднає людей, переконує у тяглоті їхнього існування. Тому фільми, які піднімають історичну тему мають велике суспільне значення. Особливо гостро суспільство потребує таких творів у хвилини важкі, критичні — під час війн, переворотів, революцій. Як свідчить історія кіно, воно виконує і виконуватиме роль важливого художнього засобу, за допомогою якого маси знайомляться з історією у версії, пристосованій до потреб ситуації.

«Гамлет», завдяки талановитій грі Олів'є, завоював міжнародний успіх. Однак його не всі сприйняли однаково, хоча критики пояснювали, що в недоліках не було вини ні режисера, ні виконавця головної ролі. На думку Джона Говарда Лоусона, «в словах Гамлета — мистецька краса і наукова точність. Але в силу саме цих якостей слова виявляються надто чужими кінематографічній виразності». Саме тому між зображенням і словом виникає суперечність: крупний план актора багато говорить про почуття Гамлета, але виникає невідповідність між сповненими стражданнями очима і ретельними модуляціями голосу і глядач опиняється перед двома різнорідними явищами — фізичною реальністю людського обличчя і філософською вишуканістю монологу Гамлета<sup>5</sup>. Олів'є поставив також «Річарда III» (1955), де, як і в «Генріху V» та «Гамлеті», виконав головну роль. Цього разу мелодраматизм і театральна статичність, від чого він майже позбувся в «Гамлеті», — переважання слова над дією, прямолінійність пластичних асоціацій, наївна патетика фіналу — все це показувало, що постановник підійшов до проблеми синтезу театру і кіно суто зовнішньо.

Інші екранізації — «Хлопчина Вінслоу» за п'єсою Т. Реттігана, а також «Як важливо бути серйозним» (1952), «Дилема доктора» (1959) Е. Асквіта. Провідний британський режисер Девід Лін після війни поставив поетичний фільм «Коротка зустріч» (за п'єсою Н. Коварда), який розповідає про кохання двох немолодих, пов'язаних родинними узами і втомлених життям людей. Фільм має місткий підтекст, є пластичним, музичним і ліричним.

Другим великим режисером 1945—1950 років був Керол Рід, який поставив трилогію — «Той, що вибув з гри», «Зруйнований ідол» і «Третя людина» (теж за літературними творами), — відобразивши в ній епоху хаосу, розчарування і невпевненості. В основі — конфлікт між природною людиною і деградуючим в результаті війни, апатичним, позбавленим ідеалів суспільством. Трилогія проникнута болем за людину й песимізмом. Концепція виражалась за допомогою складної системи поетичних метафор і пластичних образів, які мали емоційний вплив.

Кращі твори Олів'є, Ліна, Ріда відзначались гуманністю, психологічною тонкістю, гострим відчуттям сучасності, стали важливими віхами у формуванні національного кіномистецтва. Лін і Рід стали в один ряд з кращими майстрами світового кіно. Водночас успіх «Третьої людини» підбив підсумки першого етапу повоєнного англійського кіно, який збігся з початком нової кризи та падіння інтересу до кіно.

Рой Армес в «Критичній історії британського кіно» (1978) пише: «Проблема, як найкраще залагодити з американським кіно, була домінуючою для британських продюсерів-лідерів 1920-х і 1930-х років, лишалася вона і для Артура Ренка в 1940-х».

Майкл Белкон у цей період був центральною постаттю й намагався змінити стратегію. Коли він почав виробництво фільмів у «Іллінг» 1938 року, це була маленька студія. Комедії, які почали випускати там, мали успіх у країні. У 1938–1941 роках, наприклад, студія випустила кілька комедій з Джорджем Формбі, Вілом Неєм і Томі Тріндером. До них приєдналися два режисери з «Гомон Бритіш» — Вальтер Форд і Роберт Стівенсон. Саме тут почалася кар'єра молодого Карела Ріда — «Зорі дивляться вниз» (1938). У ранніх 1940-х під час війни Белкон стверджував, що виробництво британських фільмів є важливою частиною національного життя, розуміючи потенційну соціальну функцію кіно. На його студію прийшло двоє документалістів, які перед тим працювали у Грісона — Альберт Кавальканти і Гаррі Вотт. Перший з них «Іллінг» поставив документальний фільм «Жовтий цезар» (1941) і «Грецький тестамент» (1944). В ігровому кіно він дебютував фільмом «Went the Day Well?» (1942) за оповіданням Грехема Гріна, де описано події 1942 року, фільм-роздум, порівняння наці з п'ятою колоною. З'явилися фільми жахів: «Смерть вночі» Томі Тріндера (1945) і його ж версія Діккенсового «Ніколаса Ніклебі» (1946). Вотт поставив напів-документальний «Дев'ять чоловіків» (1943) перед тим, як поїхати в Австралію, де вийшов його найбільш святковий фільм «The Overlanders» (1946).

Чарльз Френд прийшов у «Іллінг» 1941 року і його перші дві напів-документальні картини вийшли 1942 року: «Іноземець іде до Франції» і найвідоміша «Сан Деметріо, Лондон» (1943), базований, як і Дженнінгсовий «Почалися пожежі», на реальних подіях дворічної давності. Сан Деметріо — корабель, який супроводжує судно з нафтою зі США. Німецький винищувач підбив судно, але екіпаж вдалося врятувати. Цінність фільму в тому, що, реалістично поставлений, він мав алегоричний зміст. Це один із найзначніших воєнних фільмів «Іллінг». Реалістичну лінію Френд продовжив і після війни. Хоча й почав знімати комедії, найвідоміші його фільми «Скотт в Антарктиці» (1948) і «The Cruel Sea» (1953).

Прибутки від прокату впали і це найбільш вдарило по А. Ренку. Для подолання кризи було створено Національну корпорацію для фі-

нансування кіновиробництва, яка мала допомагати незалежним продюсерам і кінофірмам, надаючи їм позику — 30% вартості фільму, що мала погашатися після виходу фільму в прокат. Крім цього 1950 року було прийнято «план Іді» за іменем секретаря казначейства. Це означало скорочення високого податку на розваги і збільшення цін на квитки, що підвищувало прибутки кінопромисловості. Найсміливіший пункт плану — збирати з кожного проданого квитка по фардингу в новий фонд британського кіновиробництва.

Але в подоланні кризи важливу роль зіграла боротьба громадськості проти засилля Голівуду. Проте на початку 1950-х Голівуд сам зазнав кризи. Завдяки цим факторам англіцям вдалося впоратися з кризою. Основний потік — це були поліцейські фільми, які зображали мудрість Скотленд-Ярда, мюзикли, сексуальні драми, традиційні ексцентричні комедії.

### ЗЛЕТ АНГЛІЙСЬКОЇ КОМЕДІЇ

Економічні труднощі англійського кіновиробництва спонукали до легких жанрів, зокрема комедії. Англійський сенс гумору вимагав, на протигагу «божевільним» американським фарсам, аби комедія була логічна і поважна. Смішними в ній мали бути не стільки повсякденні ситуації, скільки зіставлення цих ситуацій з дійсним життям.

На студії Майкла Белкона «Іллінг» сформувалась блискуча школа англійської кінокомедії. 1943 року з'явилося три кінокомедії, вони були ексцентричні, але відрізнялися від інших тонкою іронічністю, винахідливістю й інтелектуальністю. У 1950-х вийшли: «Банда з Лавендерхіл» і «Любовна лотерея» Ч. Крайтона, «Людина в білому костюмі» і «Вбивці леді» А. Маккендріка, «Сміх в раю» М. Дзампі — вони йшли з успіхом на екранах Франції, Німеччини, Італії, США. Режисера «Сміху в раю» (1951) цікавила не ексцентрика, а шлях кожного з персонажів до усвідомлення істинних людських цінностей. Успіх цих комедій, як пояснювали англійські критики, «ґрунтувався не на розвитку подій, не на певному стилі, а на щасливому поєднанні безпосередності, життєрадісності й соціальної свідомості».

Перший фільм Маккендріка — «Віскі Гароле» (1949) — веселий і гарний. «Людина в білому костюмі» може бути прикладом того, як автори вміють розглядіти комічне в прозаїчному. Це казки для дорослих. Але розвивався і жанр кінопародії. Пародіюючи штампи гангстерських фільмів, Маккендрік змусив сміятися над бандитами, не здатними впоратись з довірливою, наївною бабусею («Вбивці леді», 1955). План пограбування банку було розроблено ретельно: під виглядом музикантів бандити поселяються в помешканні місіс Вілберфорс, аби бути неподалік вокзалу і викрасти банківські гроші, коли їх переноситимуть з поїзда до машини. План цей було зірвано тому, що верховода

шайки йшов за законами логіки і не врахував неймовірної в наші дні безмежної віри місіс в людей. Тупі «музиканти» розгублено спостерігають, як місіс Вілберфорс (Кеті Джонсон) порушує їхні плани і безстрашно виносить футляри з асигнаціями до своєї кімнати. Тобто чудово налагоджений механізм професійного бандитизму стає безсилим перед дивацтвом маразматичної, наївної, доброї і довірливої бабусі.

Режисер користувався набором зображальних і звукових штампів фільмів жахів і підводив до, здавалося б, єдино можливого висновку, проте завершував події несподіваним парадоксом. Режисер заодно посміявся над пристрастю своїх колег до дивакуватих героїв.

Популярний комік Террі Томас надає своїм героям відтінок суто англійського, вишколеного цивілізацією, доведеного до лоску кретинізму («Карлтон Браун — дипломат», 1958). Ще один комедійний актор — Норман Уїздом, який грав безмежно незграбних персонажів — наївних, з тупими усмішками, які дратують слух ослиним реготом, старанних до ідіотизму: навіть сержант наляканий старанням рядового Піткіна («Містер Піткін в тилу у ворога», 1958).

Але невдовзі Голлівуд переманив Ліна, Ріда й Маккендріка. До того ж почався наступ телебачення: 1962 року кіновідвідування скоротилося порівняно з 1955 роком у тричі.

### **«ШЛЯХ НАГОРУ» І РУХ «РОЗГНІВАНИХ»**

«Шлях нагору» (1959) Джека Клейтона за романом Д. Брейна та інші фільми докорінно змінили становище англійського кіно. Фільм цей мав гучний успіх і змусив критиків згадати про існування англійського кіно. У фільмі Клейтона вперше йшлося про те, що між людьми існують класові суперечності, що бар'єри між класами важко долати. Успіху сприяла прониклива гра Симони Сіньоре в ролі жінки, яка зазнає краху в коханні. Цей успіх вразив і кінопромисловців. Фільм довів, що британське кіно здатне переконливо й достовірно показати сучасне життя, зберігаючи типово британський колорит, а також що такого роду фільми можуть принести великі прибутки у вітчизняному й зарубіжному прокаті. Він пробив отвір, який згодом розширила боротьба за новий кіностиль.

Дух документального кіно 1930-х років спершу відродився в діяльності групи «Вільне кіно», яка в 1954—1957 випустила серію цікавих фільмів за підтримки Британського кіноінституту. Її учасники — Ліндсей Андерсон, Тоні Річардсон, Карел Рейш — згодом склали ядро нового напрямку в англійському кіномистецтві під назвою кіно «розгніваних». Цей напрям вже існував у літературі й позитивною рисою його була гостра критика буржуазного суспільства, способу життя й усталених норм мислення. В центрі уваги більшості творів «розгніваних» був конфлікт між героєм та суспільством, яке вимагало у тій чи



іншій формі послуху й компромісу. Найбільш концентровано це втілювалось у п'єсі Джона Осборна «Озирнись у гніві», яка стала маніфестом напрямку. Ім'я її героя Джиммі Портера стало називним. Герої заперечували все — і старе, реакційне, і нове, передове. Їхній протест переростав у сліпий, анархічний і приречений на поразку бунт.

Лідери «розгніваних» навчилися поєднувати достовірність на грані натуралізму з глибоким осягненням внутрішнього світу людини. Вони оголили справжнє життя соціальних низів, показали його без сентиментальної ідеалізації. У фільмах на високому рівні показано діалектику взаємозв'язку між індивідуальною психологією та соціальним середовищем.

Керол Рейш — один із лідерів «розгніваних» — осягав психологію сучасної молоді людини. У його фільмах, які правдиво розповідали про промислові міста і робітничі квартали Лондона, розкрилось обдарування молодих акторів Альберта Фінні, Девіда Ворнера, Ванесси Редгрейв та ін.

Цей напрям Філіп Френч назвав «провінційним» реалізмом, який сягнув свого зеніту з появою фільму «В суботу ввечері, в неділю вранці». Найвдаліші фільми напряму — «Озернись у гніві» (1958), «Комедіант» (1959), «Смак меду» (1961) Тоні Річардсона, «В суботу ввечері, в неділю вранці» (1960) К. Рейша, «Це спортивне життя» (1962) Л. Андерсона — зі скрупульозною точністю показали складні внутрішні процеси їхніх героїв, які болісно переживали те, що неможливо змінити життя, свою самотність, свою поразку. Сумний і поетичний фільм Т. Річардсона «Смак меду» — про молодих і неприкаяних людей, про любов, сум і життєстійкість. У «Самотності бігуна на довгу дистанцію» того ж режисера трудова колонія для неповнолітніх постає моделлю тогочасного суспільства. У фільмі «Том Джонс» режисер продовжує пошуки вільного героя у суспільстві, позбавленому свободи. З іменем ідеолога «сердитого» покоління, критика, режисера театру і кіно Ліндсея Андерсона пов'язані спроби національного і соціального самовизначення молодих англійських кінематографістів. Майстер соціальної анатомії, він створив чи не найкращий фільм цього руху — «Це спортивне життя» — історію піднесення і падіння кумира англійських вболівальників. Вона приховує за собою повну драматизму боротьбу життєвих першооснов. 1963 року свій перший фільм — «Біллі-брехун» поставив Д. Шлезінгер (невдовзі емігрував до США). Того ж року Стенлі Кубрік поставив «Доктор Стрейнджлав» — фільм про атомну загрозу, де в кількох ролях виступив актор-ексцентрик Пітер Селлерс.

Критики закидали цим фільмам естетичну «важкість». Пенелопа Хаустон в 1963 році («збірник «Сучасне кіно») досить суворо оцінювала художні здобутки «розгніваних»: «Нове англійське кіно визначається насамперед змістом фільму, — не формою. Перед нами відкривається новий соціальний ландшафт. Наші кінематографісти ближчі до



«Слуга».  
Джозеф Лоузі. 1963

ності короткометражного кіно». Адже саме таке кіно дозволяє експериментувати. Й нарешті: «Наші кінематографісти-новатори змушені плестись у хвості театральних чи літературних рухів, «завойовуючи» вже завойовані іншими позиції. Той період розвитку нашого кіно, що був відкритий фільмом «Шлях нагору», наближається до кінця»<sup>6</sup>.

Значення цього руху в тому, що режисери відкидали традиційні прийоми комерційного кіно, відкинули пишність павільйонних декорацій, гонитву за гучними іменами. Водночас вони надмірно захопились зображенням насильства і особистої самотності. Це було наслідком невпевненості в завтрашньому дні.

«Розгнівані» виконали свою місію — поламали звичну рутину англійського кіно і знову вивели його на світову арену, розказавши про англійців так, як це можуть зробити тільки англійці.

Інтелектуальний відступ проявився у фільмі «Слуга» (за романом Робіна Моєма) Джозефа Лоузі, американця, який емігрував до Англії. У першій половині фільму в понурому оповіданні про стосунки між молодим багатим аристократом і дивним чоловіком, який перебуває в нього в слугах, здавалось, було зроблено спробу торкнутися низки проблем. Наприклад, чи створений один клас, щоб правити, а другий, щоб йому прислужувати? Проте у другій половині фільму, коли слуга набирає фатальної влади над своїм паном, все перетворюється в хаос фальшивих ідей. У фільмі показано людей, які живуть під одним дахом, але абсолютно ізольованих одне від одного. Кожен вибирає свій шлях, і кожним рухають психологічні імпульси, які не підвладні розумінню й контролю.

соціологів, які вивчають особливості середовища, ніж до художників, які готові перетасувати будь-який ландшафт, якщо їх до цього кличе мистецтво». Далі критик, розгортаючи паралель між кіно англійським і французьким, пояснює причини: «І географічно, й економічно, і з точки зору художнього розвитку англійське кіно займає проміжне місце між Америкою і Європою. Кіновиробництво в нас все ще діло надто дороге, надто обплатане всілякого роду обмеженнями, щоб ми могли дозволити «вільний політ», на який відважився, скажімо, автор «Стріляйте в піаніста!». Немає в нас ще й справжнього розмаху в діяль-

## РЕЖИСЕРИ АНГЛІЙСЬКОГО КІНО.

**О. КОРДА, А. ХІЧКОК, Х. ДЖЕННІНГС, Д. ЛІН, К. РІД,  
А. МАККЕНДРІК**

### **ОЛЕКСАНДР КОРДА (1893–1956)**

Продюсер, режисер. Фільми: «Приватне життя Генріха VIII», 1933; «Приватне життя Дон Жуана», 1934; «Рембрандт», 1936; «Леді Гамільтон», 1941; Поїздка до США, «Зовсім чужі», комедія, 1944; «Ідеальний чоловік», 1947.

Услід за Ернстом Любичем Корда використовував історичні події і персонажів як канву для створення красивого й цікавого видовища. Корда анекдотично трактує особисте життя короля, який шукає віддане жіноче кохання, але не знаходить ідеалу, жінки або надто розумні, або надто дурні. Норови і звичаї режисер відтворює із захопленням вченого-етнографа. Добродушна іронія цивілізованого європейця над варварством середніх віків переростає у смакування і в результаті основним естетичним принципом стає декоративність. Орнамент декору вийшов пишним — дотепні діалоги, блискуче акторське виконання, винахідливість художників, які зуміли надати чорно-білому фільму святковість, нарешті професійна рука самого Корди допомогли створити ефектний кінематографічний спектакль. Вузькі, обмежені принципи костюмно-історичного фільму принесли популярність, але надалі стали причиною його невдач. У наступному — «Приватному житті Дон Жуана» — перенесено на екран зображене на картинах іспанських майстрів, обіграно іспанський «антураж»: пристрасні пісні жінок, які чекають на Дон Жуана, танці в місячну ніч, вузькі вулички Севільї. Проте головний герой став невдачею. За задумом сценариста, Дон Жуан Дугласа Фербенкса — немолодий, втомлений від любовних інтриг, який мріє про власний дах над головою і про вірну подругу. З величезним трудом несе він тягар «легенди». Безглуздий випадок — загибель молодого ловеласа, який своїй коханій назвав себе Дон Жуаном, — кладе кінець «легенді». Несправжнього Дон Жуана ховають, а справжній присутній на церемонії, та він пережив свою легенду. І далі ніхто вже не вірить, що він і є Дон Жуан, насміхання жінок, холод і голод — ось наслідки втрати ореолу. Відбулося пересмислення канонічного образу. Але якби Фербенкс зумів домислити ситуацію, тема фільму набула б трагікомічного звучання, переживання героя наповнилися би гумористичним змістом, однак актор не зміг охарактеризувати внутрішнього життя свого персонажа. Тому декоративний орнамент, який у попередньому фільмі тримався на виконавцеві головної ролі, тут потьмянів і розсипався. Після цієї невдачі Корда знімає фільм про реального героя — Рембрандта. Але фільм знову не вийшов за межі «приватного життя». Життя Рембрандта — художника і мислителя — трагічне, повне втрат, розчарувань, болісних



**Вів'єн Лі, Лоренс Олів'є. «Леді Гамільтон».**  
*Олександр Корда. 1944*

криз і тріумфів думки, духу, перемог великого живописця — повинне було стати основою філософського, глибокого твору. На жаль, Корду привабило інше — пістрявість і незвичайність життя художника, то самотнього, відкинутого, невизнаного, то піднесеного фортуною на п'єдестал, то знову скинутого з нього.

На перший план вийшла фабула і навіть великий Лоутон не зміг врятувати картину. Ради сенсацій Корда вибрав матеріал, справитись з яким не міг.

Корда багато зробив для піднесення англійського кіно, але, орієнтуючись на комерційну продукцію Голлівуду, спрямував зусилля англійських майстрів по неправильному шляху. Не дивно, що в роки війни і в повоєнний період вплив Корди значно зменшився, незважаючи на успіх фільму «Леді Гамільтон», який він зробив всупереч власним принципам. Цей фільм створювався на мізерні кошти, та все ж, головна його відмінність від «хронік приватного життя» була в якісно новому підході до мистецтва. Історія боротьби Нельсона з Наполеоном дозволила провести асоціації із сучасністю. Перемога британського адмірала в битві при Трафальгарі мала переконати англійців у неминучості поразки агресора — гітлерівської Німеччини. Це найкраща робота Корди: напруження перед битвою, непорушну рішучість англійців виразно передано за допомогою монтажу, зіставлення облич трьох моряків, які читають останній наказ Нельсона. Фільм завершено романтичним штрихом: велике і прекрасне кохання принесене в жертву батьківщині.

### **АЛЬФРЕД ХІЧКОК (1899–1980)**

Фільми: «Мешканець», «Шантаж», «Леді зникає», «Людина, яка надто багато знала», «Молодий і невинний», «39 кроків» — усього зняв у Англії близько 20 картин, хоча інтерес становлять 5–6. У 1940-і переїхав у США.

Знайшов себе в традиційному для Англії жанрі детективу. Хічкок розвивав не принципи В. Коллінза чи А. Коннан-Дойла, а трансформовав манеру оповідань Г.-К. Честертона з характерною для них заплутаною інтригою, ексцентричністю, з неправильними сюжетними ходами, які заплутували глядача, дивною загадковістю, алогічною атмосферою

дії. Світ його фільмів сформувався у перших роботах. Його населяли маньяки-злочинці, садисти, міжнародні шпигуни. Злодійські вбивства і неймовірні пригоди оточують випадково, волею фатуму втягнуту у стрімкий розвиток подій звичайну людину. Незмінно на цю людину падають обвинувачення. Єдиний шлях до порятунку — самому розплутати загадку, знайти винного у злочині. Погоні і переслідування, вкрай ризикований добровільний чи вимушений пошук, напруження, що дедалі наростає і досягає кульмінації в момент, коли катастрофа неминуча, несподівана розв'язка, в ході якої торжествує добро і злочинців наздоганяє відплата — такий алогічний і наївний світ Хічкока. Він писав: «Кінематографічний сюжет — це життя, з якого вилучені всі елементи нудьги». Але прагнення до того, щоб було цікаво, обернулось одноманітністю. Специфічний відбір матеріалу робить картини Хічкока близнятами. Проте, незважаючи на тотожність сюжетів, навіть невдалі картини режисера мали своє обличчя. Вправний оповідач, Хічкок умів весь час підвищувати інтерес до інтриги, створювати пастки для глядача. Прагнення режисера показати незвичний аспект найпростіших, тих, що примелькалися, речей і явищ диктувало пріоритет зображення над словом. Він умів розкрити внутрішній стан своїх героїв (Аліс у «Шантажі»). Уже в перших своїх роботах Хічкок проявив здатність використовувати точку зйомки, мізансцену, освітлення для створення деформованого вигляду зовнішнього світу. Нагнітаючи напруження і збільшуючи тиск на нерви глядача, режисер свідомо вдається до блефу й містифікації (стара місіс Фрой у «Леді зникає» виявиться агентом «Форін офісу»).

### **ХЕМФРІ ДЖЕННІНГС (1907–1950)**

1938 року Дженнінгс приєднався до групи Д. Грісона. За 12 років (1950-го загинув в автомобільній катастрофі) створив близько 15 фільмів, кращі з яких з'явилися в роки війни. «Передишка» (1940) і «Лондон вистоїть» (1942) — документальні кінонариси. «Слухайте Британію» (1942) — єдина в своєму роді спроба розповісти про війну за допомогою симфонії звуків — рев винищувачів, популярних у ті дні пісень, позивних БіБіСі, гуркоту танків, шуму верстатів в цехах авіаційних заводів. Підпорядкувавши зображення звукові, режисер побудував 12-хвилинний фільм за принципом музичного твору. Вступ коротко формулював основні теми фільму у їх послідовності: суворі будні війни і напружена праця людей, бадьорість духу, оптимізм і нарешті національна гідність, гордість народу, який захищає кращі традиції цивілізації. Своєрідність мови Дженнінгса характеризується складними й несподіваними зіставленнями людських емоцій, музики, архітектури, живопису. Інтелектуальна насиченість пластичних образів, які виникають з порівняння, здавалося б, непорівнюваних об'єктів, чітко організована ритмічність і музикальність побудови фільму перетворили скромну хронікальну стрічку в поетичну сюїту.

«Почались пожежі» (1943, повнометражний) — одна із найвдалиших спроб органічного поєднання документального та ігрового кіно. Спроби створити новий кіножанр диктувалися тою кардинальною для воєнних років вимогою максимальної достовірності, яка висунула на перший план документальні фільми. Ігрове кіно в попередньому вигляді зжило себе. Але фільми нового кіножанру рідко ставали досягненням, а «Почались пожежі» — один із рідкісних винятків. Режисер відтворює одну ніч з життя лондонських пожежників, фабула суворо відповідає подіям, точне зображення повсякденного життя рядових людей поєднується з відмовою від індивідуального героя. Однак, описуючи дійсний факт (добровольці-пожежники зуміли відстояти Лондон у різдвяну ніч 1940 року, коли фашисти підпалили майже всі райони столиці), документальну точність обстановки Дженнінгс органічно поєднав зі своєю концепцією, вираженою через звуко-зорову інтерпретацію матеріалу. Підпорядкувавши потік подій і спостережень складній, поліфонічній структурі, Дженнінгс організував матеріал у відповідності зі своїм баченням світу. Завдяки цьому зображення боротьби пожежників протягом однієї короткої й безкінечної ночі набуло драматизму, динаміки, художньої значимості.

Фільм про Лідіце — «Мовчазне село» — менш вдалий через недостатнє знання матеріалу. «Щоденник для Тімоті» (1945) став новим кроком у використанні інтелектуального монтажу.

Важко переоцінити значення творчості Дженнінгса для англійського кіно. Справді національний художник, він не тільки розповідав про життя англійського народу в період найважчих випробувань, а й намітив шлях до синтезу ігрового й документального кіно. Його фільми були кроком до естетики неореалізму.

### **ДЕВІД ЛІН (1908–1985)**

Поставив фільми: «В якому ми служимо», 1943, «Це щасливе покоління», «Велелий привид» (всі три — спільно з драматургом Ноелем Коуардом), 1945, «Коротка зустріч» (сценарій Ноела Коуарда), 1946, «Великі сподівання», 1946, «Олівер Твіст» (обидва за Діккенсом), 1948, «Пристрасні друзі», «Мадден», «Звуковий бар'єр», 1952, «Вибір Хобсона», 1954, комедія, «Міст через річку Квай» за романом Д. Буля, 1957, «Лоуренс Аравійський», 1962, «Доктор Живаго» (останні три — суперпродукція, спільно зі США), 1965, «Дочка Райяна», 1970, «Поїздка в Індію», 1985.

Сценарій першого фільму був побудований як спогади моряків потопленого німецькими літаками есмінця «Торрін», які перепліталися зі сценами бою, загибелі корабля й порятунку моряків. Принципова відмова від ілюзії натурального, не керованого, потоку подій дозволила Ліну створити оригінальний та глибокий твір. Він був звернений до інтелектуального глядача, здатного осягнути внутрішній смисл подій

з монтажних зіставлень, з розвитку характерів, зі збагачених словом пластичних образів. Свобода поводження з часом (теперішнє змінюється минулим і знову повертається, щоб поступитися місцем минулим подіям у спогадах інших персонажів) дозволила зіставити безтурботне життя англійців наприкінці 1930-х років із суворою атмосферою воєнних років. Лін здивував рідкісним у той час поєднанням документальної достовірності поведінки героїв з тонкістю в зображенні їх внутрішнього життя. Здавалося, акторська гра абсолютно відповідала вимогам естетики документалізму. Водночас за однозначністю маски кожного героя (мужній капітан, служака-боцман, хороший матрос, недосвічений піднощик снарядів), за загальністю почуттів і переживань, продиктованих любов'ю до батьківщини і ненавистю до ворога, існували небанальні, багатопланові характери, змальовані з любов'ю й майстерністю. Розкриваючи духовний світ своїх героїв, Д. Лін знаходить найрізноманітніші барви — то жартівливі, то ліричні, то патетичні. Багатоплановість характерів впливала з професійної майстерності Н. Коурда, який намітив підтекст уже в репліках і побудові сценарію. Це вдало доповнено режисурою — рухом камери, суворою живописністю кадрів. Цей фільм утвердив принципи, на яких ґрунтувалася нова школа англійського ігрового кіно про війну: 1. Звертання до справжнього документального матеріалу, який відтворюється у формі вигаданої історії. 2. Звільнення від штампів і банальностей, прагнення до буденності. 3. Акторський ансамбль, що також підкреслює справжність оповіді.

У фільмі «Коротка зустріч» показано любов немолодих людей, які розлучаються, підкорившись нормам моралі. Фільм намітив багато тенденцій, характерних для кіно 1950–1960-х років. Успіх фільму дивував, адже режисер відмовився від гострих сюжетних колізій і поклав в основу не драматургію подій, а драматургію настроїв, відтінків почуттів. Подія банальна — немолодий чоловік зустрічає немолоду жінку,



**«Коротка зустріч».**  
*Девід Лін. 1945*

обоє жертвують взаємним коханням заради дітей. В центрі — психологія героїв, формою її вияву став внутрішній монолог. Суб'єктивний характер сповіді героїні звільнив картину від інформаційної сухості. Лін підійшов до пластичного симфонізму, притаманного Дженнінгу. Лін використав алегорично-просвітлену музику Рахманінова, яка точно передавала настрій внутрішнього осяяння. Разом з тим, звертаючись до позбавленого романтики життя «середнього класу», Лін одним з перших показав самотність людини, нездатної знайти контакт зі своїм оточенням, нещасливої при позірній благополучності. В головних ролях — Селія Джонсон і Тревор Ховард, актори звичайної зовнішності. Дін, як італійські неореалісти, точно зафіксував обличчя епохи, прикмети часу. Влучні побутові замальовки за звичним прагненням до респектабельності розкривали сірість, дріб'язковість, монотонність життя, яке нівелює індивідуальність. І разом з тим, хіба це може означати вседозволеність, нехтування обов'язками? В жодному разі. Тому дуже непростою виявилася історія Лори Джессон і Алека Харвея. Лін показав постійну боротьбу начал, які визначали всі вчинки героїв, — мрії про людське тепло, про духовне взаєморозуміння, про щастя і страх. Страх перед мораллю, про яку нагадувала присутність добро-го, благополучного, самовдоволеного чоловіка. А також страху за цю останню і, мабуть, першу в її житті любов, яку не можна опошлювати брехнею, таємною зрадою, лицемірством. Боротьба, яка точиться в душі Лори, робить зустрічі з Алеком короткими і хисткими. Діапазон почуттів Лори широкий, і С. Джонсон передає їх тонко, не впадаючи в сентиментальність. У перших сценах — радість кохання. У фіналі, після побачення на квартирі приятеля героя, де несподіване повернення господаря підкреслює гірку недвозначність становища, неминучість болісних компромісів, С. Джонсон захоплює силою боротьби між стихійним, непереможним почуттям кохання і так само стихійними, що вросли у підсвідомість, нормами гуманної поведінки. Рішення Лори відмовитись від кохання зумовлено її характером, її глибинною, неліце-мірною моральністю, неготовністю до подвійного життя.

Лін досяг стилістичної єдності, органічного злиття всіх елементів картини. Характеру музики підпорядкував свою роботу оператор, який помістив героїв у достовірне й водночас узагальнене, поетично виразне середовище. Лін змусив звучати в єдності акторське виконання, музично-звукову й операторську партитуру. Важливу роль відвів суб'єктивному монтажу, який персоніфікував погляд Лори. Порушення часової послідовності в монологі Лори дозволяє показати одну й ту ж подію в кількох ракурсах, з різним ступенем глибини. «Коротка зустріч» виявилась першим повоєнним фільмом, автор якого використав зіставлення сюжетних ліній як принципово новий спосіб вияву внутрішнього смислу подій і психологічного підтексту. Лін знайшов свій шлях до синтезу завоювань документального кіно з поетичним



узагальненням, суб'єктивним баченням світу, з глибоким інтересом до духовного світу людини, без чого неможливим є мистецтво. Лін зумисне повторив на початку і наприкінці фільму ключову сцену розлуки героїв. Вперше — на екрані жанрова картинка, що нічим не запам'ятовується. У привокзальному кафе літня дама шукає вільний столик і випадково зустрічає свою знайому. Та розмовляє з якимось чоловіком. Пара не дуже рада появі балакучої жінки, проте чоловік приносить їй склянку молока, відповідає на безглузді питання. Диктор повідомляє про прибуття поїзда. Попрощавшись, герой зникає за дверима кафе. Дама, яка підійшла до стійки кафе, не помічає зникнення героїні, яка повернеться тільки через кілька хвилин... Та сама серія кадрів у фіналі зазнає дивного перетворення. Тепер, коли глядачеві відома вся історія Лори й Алека, а випадковий набір кадрів виявляється її розв'язкою, кожне слово, рух, звук, погляд набувають ясного змісту, виражають раніше приховане почуття героїв. Тепер помічасш гіркий, повний стриманого докору погляд Алека і відчай, благання про прощення, мовчазний сум в очах Лори. Непомітний на початку жест — покладена на плече Лори рука Алека — вражає своєю ніжністю, цютливою сором'язливістю. Можна подумати, що у першій версії сцени не було й останнього, кинутого через напівзачинені двері погляду героя.

«Коротка зустріч» відкривала новий, плідний етап в розвитку англійського кіно, що спирався на традиції національної культури. Не випадково А. Базен поставив картину Ліна в один ряд з «Римом — відкритим містом». Але надії не виправдались.

У фільмах «Великі сподівання» та «Олівер Твіст» Д. Лін порушив сумну традицію поверхово-сентиментального прочитання Діккенса. Лін, як і Діккенс, захоплювався людським благородством, альтруїзмом, здатністю зберегти вірність ідеалам гуманності. Характерна для Діккенса, сконденсована до гротеску умовна манера змалювання героїв і атмосфери дії вимагала насиченого зображального вирішення. У першому випадку Лін полемічно загострив проблеми людських цінностей та ідеалів, спрямувавши її вирішення проти похмурої філософії психопатологічних фільмів. Історія таємничого піднесення бідного учня сільського коваля, його перетворення в загрубілого душею вискочку-сноба та його фінальне прозріння розказане Ліном талановито, в характерній для Діккенса манері, що поєднує ексцентрику, похмуру експресивність і динамізм, веселий гумор і зловісну таємничість. Лінові дорікали, що його діккенсівські фільми «витримані в тонах холодного академізму» (Жорж Садуль). Помилковість такого припущення очевидна: згадаймо емоційно насичений епізод, в якому Піп і Герберт намагаються посадити Магвича на пароплав, що рушає до Австралії. Загибель честолюбних ілюзій Піпа і його прозріння дозволили авторові ще раз ствердити ідеали людяності й повернути фільм в сучасність.



«Лоуренс Аравійський».  
Девід Лін. 1962

тями, доводять недоречність докорів Ліну в холодному академізмі. Як і в романі, лірика невіддільна від трагізму і протистоїть сльозливій сентиментальності. Ліновський Олівер — втілення забитих і нещасних хлопчиків Діккенса. Кожен кадр фільму мав виразну живописну композицію. Одна з найбільших удач — образ Фейджина. Окатий і незграбний, він навчає злодійству з насолодою фанатика-садиста і перетворює урок у зловісну, захоплюючу гру. Однак цей образ викликав безглузді звинувачення в антисемітизмі. Ще 100 років тому Діккенс відхилив аналогічне звинувачення. Однак фільм не був допущений на екрани США.

У 1960-х роках Девід Лін поставив фільми: «Лоуренс Аравійський» — про відомого англійського розвідника й політичного емісара та «Міст через ріку Квай», де ставить питання про моральну відповідальність людини, про абсурдність воєн. Історія японського табору з англійськими полоненими, їхня здатність вижити у важких обставинах ускладнюється наказом японського командування збудувати міст, по якому пройдуть військові поїзди із спорядженням проти англійців. Пафос будівництва охоплює полонених на чолі з полковником Ніколсоном. Міст споруджено, але усвідомлення того, що він служитиме ворогові, велить знищити його.

Свій останній фільм «Поїздка в Індію» Лін поставив після 15-річної перерви, але він не поступається його ушлюбленим шедеврам. «Романтик і поет, Лін завжди звертається до людей Ідеї, які готові в ім'я її торжества кинути на чашу долі і своє власне життя, й існування людства. Його фільми неодноразово звинувачували в прославленні британського імперіалізму, але опонентам режисера чомусь не спало на думку

порівнювати монументальні фрески Ліна з колоніальними фільмами братів Корда. «Імперська» серія Ліна розробляє тему духовної корозії, моральної поразки на тлі блискучих перемог»<sup>7</sup>.

### **КЕРОЛ РІД (1906–1976)**

Поставив фільми: «Відпочинок банківських службовців», «Зорі дивляться вниз», «Шлях уперед», «Той, що вибув з гри», 1947, «Зруйнований ідол», 1948, «Третя людина», 1949, «Вигнанець з островів», 1952, «Олівер», 1968.

Повоєнна трилогія вирізняється значущістю теми, майстерністю та органічністю її втілення. Крах народжених боротьбою з фашизмом надій на довгий і тривалий мир і взаєморозуміння між людьми, особисті спостереження Ріда сформували його гірко-іронічний погляд на людину. На відміну від багатьох авторів «чорних» фільмів, Рід розгледів головну особливість переломної епохи — розпад суспільних устоїв, що настав після війни, крах буржуазної моралі та ідеалів, розгубленість людини, яка втратила твердий ґрунт. Стиль усіх трьох фільмів — експресивний, різкий, що поєднує трагізм та іронію, лірику і гротеск, документальну достовірність і сконцентровану образність. Перший фільм — про загибель лідера підпільної організації феніїв (ірландські борці за незалежність) Джонні Мак-Квіна, про колективну зраду обивателів, на чиїх очах агонізує герой. Мужність Мак-Квіна, який втік з тюрми і вже півроку переховується у домі друзів, відчайдушне становище їхньої групи, нарешті його безмежна відданість обов'язку і товаришам.

К. Рід до певної міри наслідував манеру Марселя Карне. Прихована за буденністю, природністю жанрових замальовок алегоричність іде від манери Ріда. Образна живописно-символічна структура більшості епізодів фільму надає документальним за фактурою кадрам узагальненості. Тоді як Лін прагнув зблизити принципи художнього й документального кіно, Рід зробив спробу підкорити своїй фантазії, своєму баченню здатність камери точно фіксувати все, що відбувається перед нею. Тим самим домогся цільності, органічності стилю. Дія розгортається вночі і постійна боротьба світла і тіні визначає контрастний, строго графічний світ фільму.

Гине герой, фільм закінчується кадрами, які увітали в себе головне: трагедію цькування і трагедію пасивності. Тіла загиблих покривають чорною рогожею, годинник б'є північ. Час байдуже, невідворотно відмірює строк, необхідний для того, щоб за злочинного мовчання більшості були знищені кращі з кращих.

«Зруйнований ідол» поставлений за новелою Грема Гріна «Кімната в підвалі» — про хлопчика Філа, який зіштовхнувся із жахливим світом дорослих і не хоче змиритись перед волею місіс Бейнз (син посла, залишений вдома на догляд дворецького, а його дружина постійно тероризує дитину, врешті жінка гине, впавши зі сходів). Тема — попередження

про небезпеку обивательської версії «маленької людини». Нездатність дворецького справитися з проблемами і фальш та двозначність, які витікають із його стосунків з дружиною Джулією, Філом, стали прямою причиною нібито несподіваної розв'язки. Трагедія Філа невідривна від його участі у грі, яку розігрують жорстокі й деспотичні люди.

У фільмі «Третя людина» Рід виявив новий підхід до акторів, на відміну від попередніх двох фільмів, де алегоричність конфлікту і втягнутих у нього персонажів диктувала однолінійність акторської характеристики, її підпорядкування зображальній символіці. Однак режисер ще раз довів, що кіно — мистецтво зображальне, а світло і тінь, точка зйомки, виразність кадру, драматизм деталей, символів, метафор не поступаються слову у красномовстві та багатстві відтінків. Особливе місце у фільмі займала музика Антона Карраша, якого режисер знайшов у Відні. Як і в попередньому фільмі, тут також герой протиставлений суспільству. Обивателі-статисти спостерігають за подіями, а страх визначає вирішення дилеми, яка постає перед декотрими, — підкоритись силі чи йти за совістю? Дилема стоїть перед кожним: Анна повинна вибрати між любов'ю до Лайма і свободою, Лайм — між дружбою і небезпекою викриття. У Мартісона більший вибір — він може повернутись до Америки, спробувати допомогти Лайму, може видати його поліції. Вирішення дилеми кожним з героїв визначає їхнє обличчя. Лайм свідомо вибрав шлях злочину як найприродніший у даній обстановці (краде пеніцилін в лікарні і його продає), але він не є рупором ідей автора, він є наслідком розпаду суспільства в період повоєнного хаосу.

У першому фільмі стихія обивательського страху і байдужості сприяла здійсненню трагедії. У «Зруйнованому ідолі» безвідповідальність Бейнза виявлялась причиною драми Філа, однак і сам дворецький відчував на собі наслідки відмови від високих моральних принципів. У «Третій людині» пасивність обивателя призводила до загибелі героя, звучала тема байдужості й розплати за байдужість. У фільмі багато від філософії Г. Гріна, проникливого психолога, який умів крок за кроком привідкривати справжнє обличчя людини, приховане спочатку за оманливою видимістю. Поставивши в центрі фільму співвідношення між буржуазною і гуманістичною мораллю, Рід відмовився від романтичного персонажа і сконцентрував увагу на долі Анни, яка стає жертвою світу обивательської байдужості.

Підсумок «Третьої людини» неблагополучний. Зло покарано, але чи торжествує добро? Чи існують безвідносні ідеали і чому аморальний, цинічний авантюрист виявився людянішим за офіційного стража законності? Показавши безглуздість суспільства, розкривши моральний розпад і крах ідеалів, Рід першим в західноєвропейському кіно дослідив проблеми, які в 1950-ті роки виявились в центрі уваги провідних майстрів кіно. Рід зберіг віру в людину і людяність. Похмурий колорит

його трилогії породив звинувачення в песимізмі. Однак продиктовані болем за людину суворість і сардонічність не схильного до ілюзій Ріда 1940-х років дали хвилюючий естетичний результат.

### **АЛЕКСАНДР МАККЕНДРІК (1912–1993)**

Сюжет стрічки «Віскі в достатку» за книгою К. Маккензі простий: жителі невеликого острівка перетворюються в алкоголиків після катастрофи судна з вантажем віскі. «Людина в білому костюмі» — це політична комедія. «Менді» — мелодрама про глухоніму дівчинку та її маму.

Найвідомішим став його фільм «Убивці леді» — пародія проти романтизації кримінального світу, іронія над вихованими ганстерськими стрічками штампами глядацького сприйняття.

Всупереч страшній фабулі (поселившись в домі старої місіс Вілберфорс бандити готують пограбування банку, здійснивши яке, вони покинуть дім і приріжуть господиню) картина йшла під радісний регіт. І це не дивно — впродовж фільму чудово налагоджений механізм професійного бандитизму пасує перед причудами маразматично наївної, доброї й довірливої бабці.

«Надбання» сучасної злочинної думки, безпомилково продуманий і технічно підготовлений, нарешті безпрограшно виконаний план пограбування зривався тільки тому, що головний бандит йшов за законами логіки і не врахував неймовірної, безмежної віри місіс Вілберфорс в людей.

Користуючись набором зображальних і звукових штампів фільмів жахів (чхаючий, кашляючий і позіхаючий кран, таємничі кроки в тиші, чорний, злодійський силует на тлі скляних дверей), Маккендрік приводив до, здавалося б, єдино можливого висновку, але завершував події, які склались в єдиний логічний ланцюг, несподіваним парадоксом. Порушення логіки «жахливого» викликало сміх. Пародіюючи персонажів кримінальних фільмів, режисер руйнує багатозначність образу зсередини. Пародійність акторської характеристики збагачується пародійністю ситуацій — господиня не тільки не боїться Маркуса, але й вручає йому ключі від дому, повідомляє, що живе одна і з радістю погоджується прийняти музикантів — друзів нового постояльця. Режисер спародіював злочинний світ, а заодно посміявся над пристрасстю своїх колег до дивакуватих героїв і героїнь, які волею долі перемагають всіляке зло. Об'єктом іронії стає довірливість місіс Вілберфорс. Радісно приймаючи всіх чотирьох, цікавиться, що вони гратимуть і чи може вона бути присутньою на репетиції. Вони скромно називають себе аматорами. Потім з-за дверей їхньої кімнати доноситься вишукана мелодія менуета Боккеріні (в кімнаті темно — інструменти у футлярі стоять під стіною, а з програвача лунає мелодія) і місіс Вілберфорс стукає в двері. Почувши стукіт, банда кидається до інструментів. Сміх викликає те, що вони навіть не знають, як їх тримати. Маккендрік веде

ситуацію до драматичної розв'язки: господиня вривається в кімнату і запитує, чому вони її обманули? Подолавши заціпеніння, згряя готова кинутись у вікно, а Маркус — покласти стару на місці. І знову знімає несправжнє напруження. Звичайно ж, Вілберфорс не здогадалась, хто її гості. Просто вона зрозуміла, що аматори не можуть грати так загоджено. Маккендрік видобуває з ситуації максимум смішного. Пограбування відбулось блискуче, але варто тільки бандитам повернутися в дім і зіткнутись з добротою і довірливістю, вони знову виявляться у становищі боягузів, кретинів і жалюгідних невдах. Завершення — бандити намагаються втекти, але авто відмовляє і вони повертаються в дім. Господиня вже зрозуміла з ким має справу, але, турбуючись про непорочність свого імені, вимагає, щоб вони все повернули назад, а то її покарають за укриття злочинців. Врешті, бандити всі по черзі гинуть.

«Вбивці леді» — остання велика робота режисера в Англії, його, як і Ліна й Ріда, запросили в Голлівуд, де Маккендрік взагалі перестав знімати фільми.

Карел Рейш (Рейс) (н. 1926). За походженням чех. Працював у Британському кіноінституті та кіноархіві, написав книгу «Техніка кіномонтажу». Брав участь у створенні групи «Вільне кіно», метою якої була демократизація британського кіно. Фільми: «Мамуся не дозволяє» (1955), «Ми — хлопці з Лемберта», чорна комедія «Морган — підходящий випадок для лікування», «Айседора» (1968). Переїхав у США.

Натомість до Великобританії переїхали зі США Джозеф Лоузі та Стенлі Кубрик.

## **РЕНЕСАНС БРИТАНСЬКОГО КІНО. ФІЛЬМИ 1980-х — 1990-х**

1981 року британський фільм «Карети вогню» здобуває «Оскар» як кращий зарубіжний фільм 1980 року. Його режисер — дебютант Хаг Хадсон, а продюсер — Девід Рутман, якого вважали найбільшим банкротом в кіно. В 1970-х роках він продюсував фільми Кена Рассела, Рідлі Скотта, Алана Паркера — всі вони зазнали комерційних збитків. Міжнародний успіх «Карет вогню» робить з Рутмана національну інституцію. Цей рік для британського кіно символічний: кіно виходить з творчого та економічного застою і починає один з найяскравіших періодів своєї історії. Кіно не творить ні школи, ні хвилі чи якоїсь тенденції. Його феномен — у різноманітті задумів, у нечуваній стилістичній широті, від специфічного британського реалізму до абсолютної креативності фільмів Дерека Джармена.

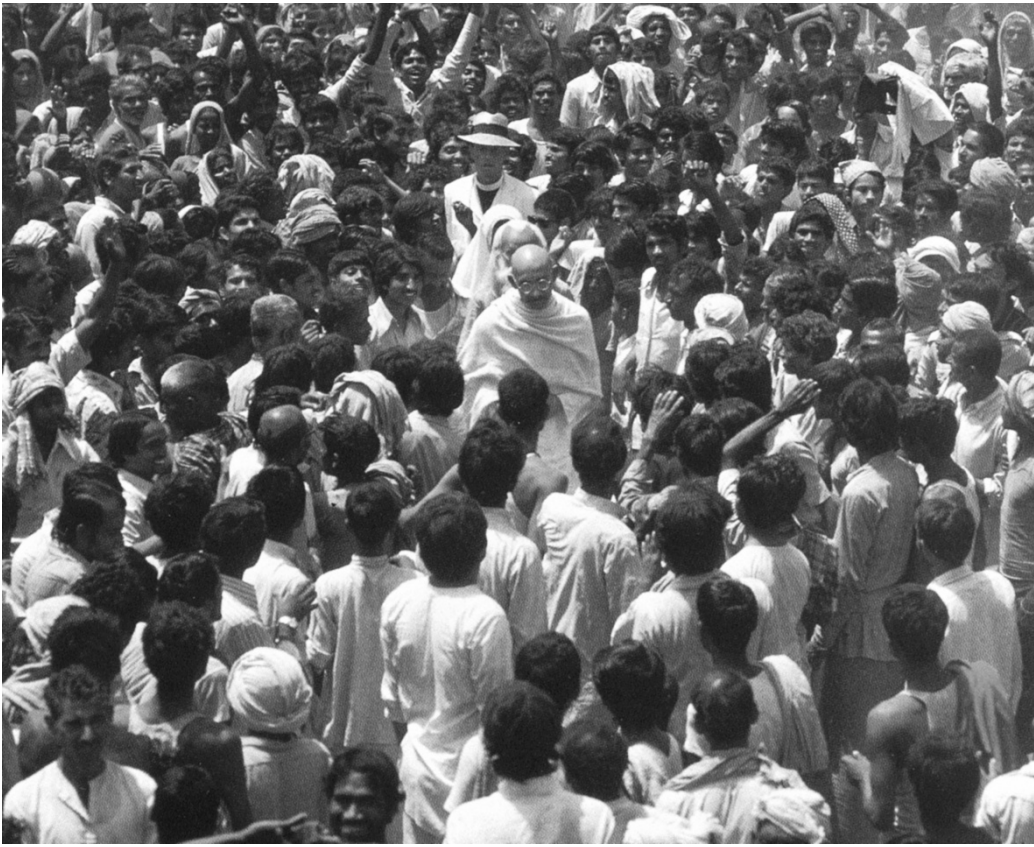
Після того як Річардсон, Рейш, Шлезінгер виїхали до США, настав кризовий час 1970-х. Щоправда, завдяки Британському кіноінституту виходять контroversійні фільми Кена Рассела, дебютує Майк Лі, а Білл Дуглас творить відому шотланську трилогію.

Оздоровлення британського кіно стало можливим завдяки співпраці з телебаченням. 1982 року з'являється 4-й канал і відтоді телебачення стає не тільки головним промотором, спонсором і виробником незалежного, некомерційного кіно, воно заощувалося над усім виробничим циклом (від сценарію до дистрибуції), а багато молодих режисерів знайшли можливість для вдосконалення професії. Але найважливішою була програмна політика 4 каналу. Його продюсери усвідомлювали, що залежність кіно від телебачення може мати катастрофічні наслідки: типовий телефільм характеризувався публіцистичністю, «балакаючими головами», стилістичним убозством. Тому метою було виробництво фільмів високого рівня, аби фільми потрапляли в прокат. Фільми, які фінансував Британський кіноінститут і телебачення, часто вражають кінематографічним розмахом — досить згадати фільми Пітера Грінуея, Джармена, Рассела чи Білла Дугласа. Етикетка скромного британського кіно не підходить до суперпродукції «Ганді» Аттенборо, «Подорож до Індії» Девіда Ліна чи згаданих «Карет вогню». Однією з характерних рис того кіно є звертання до нових або рідковживаних тем, зокрема, теми етнічних меншин, суспільно-звичаєвої теми. Режисери нерідко звертаються до контroversійних, а то й скандальних тем, аби таким чином заявити про спротив національній гіпокризії. Іноді піддають ревізії «проклятий» англійський характер, критикують прив'язаність до суспільної ієрархії. Є протилежний напрям — фільми, які підкреслюють історичну велич Англії, воскресаючи міф колишньої імперії («Подорож до Індії»). З'явилося кіно політично заангажоване, з виразно лівою орієнтацією. Завдяки активності Девіда Путмана в рамках незалежної продукції починає функціонувати кіно «регіональне» (неанглійське) — ірландське, шотландське. Продовжує знімати американець Джозеф Лоузі. Абсурдні комедії Террі Гільяма — ще одне підтвердження розмаїття британського кіно. 1985 рік було оголошено роком рідного кіно для популяризації його в країні і за її межами після чого відкрився Музей рухомих зображень — поєднання кінематографічного луна-парку з музеєм Десятої музи.



**«Контракт ризувальника».**

*Пітер Грінуей. 1982*



«Ганді».

*Річард Аттенборо. 1982*

Річард Аттенборо (н. 1923, Кембрідж) — навчався в Королівській академії драматичного мистецтва. З 1941 року — актор в театрі, з 1942 — актор в кіно, знявся більш, як у 50 фільмах. З 1959 — режисер. 1976 одержав звання «Сер», удостоєний почесної премії «Фелікс» (1988). Поставив фільми: «О, що за чудова війна!» (співпродюсер) — 1969, «Молодий Вінстон» — 1972, «На один міст далі» — 1977, «Магія» (США) — 1978, «Ганді» (з Індією, співпродюсер, 8 премій «Оскар», в т. ч. За фільм і за режисуру) — 1982, «Кордебалет» (США — Великобританія) — 1985, «Клич свободи» (співпродюсер) — 1987.

Екранізуючи романи, повісті, п'єси, англійці ілюструють історію, відомих людей. Але це не означає, що вони на всьому готовому — режисери з потроєною увагою ставляться до подій твору, шукають нове і це нове часто закладене в особистості актора. Крім того, екранізація — це не тільки жанр, це й стиль. Вона вчить недомовленості, лаконізму, уваги до деталі.

15 вересня 1988 року в Лондоні було відкрито Музей рухомих зображень, де є павільйон «Коламбії», агітвагон кіно з перших років СРСР, перші кінокамери і суперроботи з найновіших фантастичних бойовиків, діснеєвські звірі й костюм Чапліна.



## Література

- Кино Великобритании. Сб. ст.— М.: 1970.  
Утилов В.А. Вивиен Ли.— М.: 1992.  
Джон Комтрелл. Лоуренс Оливье. Пер. с англ.— М.: 1985.  
Турицын В. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Сб. «Мифы и реальность». — М.: 1971.  
Roj Armes. A Critical History of the British Cinema // New York.— Oxford: University Press.— 1978.  
Krolikowska-Avis Elzbieta. Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.— Krakow: 2001.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

- «Приватне життя Генріха VIII». Олександр Корга, 1936.  
«Рибальські судна». Джон Грірсон, 1934.  
«Генріх V». Лоуренс Олів'є, 1945.  
«Леді Гамільтон». Олександр Корга, 1944.  
«Коротка зустріч». Девід Лін, 1945.  
«Олівер Твіс». Девід Лін, 1948.  
«Вбивці леді». Олександр Маккендрік, 1955.  
«Шлях нагору». Джек Клейтон, 1959.  
«Лоренс Аравійський». Девід Лін, 1962.  
«Ганді». Річард Аттенборо, 1982.

### Запитання до семінару:

1. Які здобутки і в чому значення англійської школи документального кіно?
2. Діяльність Олександра Корди — режисера і продюсера.
3. Яким чином Великобританія захищала свій кінематограф від експансії американського кіно?
4. Основні мотиви творчості Девіда Ліна.
5. В чому художня особливість і соціальне спрямування режисерів руху «розгніваних»?
6. Характеристика фільму «Ганді» Річарда Аттенборо.

### Виноски

- <sup>1</sup> Теплиц Ежи. История киноискусства. 1934 — 1939.— Пер. с польс.— М.: Прогресс.— 1973.— С.128.  
<sup>2</sup> Там само.— С.128 — 129.  
<sup>3</sup> Аристарко Г. История теории кино.— М.: 1966.— С.182.  
<sup>4</sup> Базен Андре. Театр и кино.— Андре Базен. Что такое кино? — Пер. с фр.— М.: 1972.— С.137.  
<sup>5</sup> Лоусон Джон Говард. Фильм — творческий процесс.— Пер. с англ.— М.: 1965.— С.260 — 261.  
<sup>6</sup> Хаустон Пенелопа. «Путь наверх» // Кино Великобритании. Сб. ст.— М.: 1970.  
<sup>7</sup> Утилов Владимир. Дейвид Лин // Первый век кино.— М.: «Локид»,— 1996.— С.272.

# Кіно Данії

---

## ПЛАН

1. Творчість Асти Нільсен
2. Морально-етичні проблеми у фільмах Карла Теодора Дрейера
3. Сучасне кіно Данії (Ларс фон Трієр)

У 1908 — 1915 роках маленька Данія створила могутню кінематографію, яка серйозно конкурувала з Францією та Італією. З'явилося багато студій, серед яких найвідоміша — «Нордікс», де з 1906 по 1910 рік випускалося по 125 фільмів на рік. Всі вони фінансувалися місцевими та німецькими банками. Студії мали прибутки, кіновиробництво вважалося вигідним. Організатор і творець данської кінопромисловості Оле Ольсен зробив ставку на експорт, а також на тісні зв'язки кіно з театром. Режисери, художники, актори, які прийшли з театру, забезпечили фільмам вищий, аніж в інших країнах, рівень. Данія була першою країною, яка перейшла до виробництва повнометражних фільмів. Вже 1907 року фільми «Полювання на левів» (режисер і актор В. Ларсен) та «Торгівля білими рабинями» здобули міжнародне визнання. Випускалися переважно екранізації, в тому числі п'єс, які йшли в театрі: «Ганець смерті» за А. Стріндбергом, «Дама з камеліями» за О. Дюма-сином. Серед продукції була й розважальна — фарси і пригодницькі картини. Повнометражні фільми вимагали серйозних і кваліфікованих учасників — і тому до написання сценаріїв запрошували журналістів, які пропонували «картинки з життя». Данські фільми мали певну специфіку: відзначалися сміливістю в трактуванні еротичних тем, показували тип «фатальної» жінки, яка нищить чоловіків. У фільмах відчувалося панування інстинкту й інтуїції, завершувалися вони переважно песимістично. Данське кіно задовольняло тугу за пригодами, за забороненими темами. Були й комедії: Карл Шенстром і Харальд Мадсен, відомі у світі як Пат і Паташон, відрізнялись один від одного фізичним контрастом: один був худий і високий, другий — низький і кремезний. Обидва незграбно боролись з опором предметів і переживали фантастичні пригоди, допомагаючи іншим — закоханим, вбогим сиротам, біднякам.

З 1913 року починається новий етап в кіно Данії — перехід від репортажного реалізму до серйозного репертуару. Формується своєрідний стиль — поєднання натуралізму та психологізму з присмаком

фаталізму. Екранізувалися романи данця Германа Банга, австрійця Артура Шніцлера («Любовні ігри»). 1913 року вийшов фільм А. Блома «Атлантик» за сценарієм Г. Гауптмана, в якому йшлося про катастрофу «Титаніка». Провідний режисер того часу — Урбан Гад, який був також одним із перших теоретиків кіно, починав творчу кар'єру як художник Копенгагенського Нового театру. Вважав, що фільми повинні бути мрією про щастя та успіх, подорожами, втечею від сірого, прозаїчного життя. Данські фільми з їхнім акцентом на чуттєвості завойовували популярність насамперед завдяки акторам.

### ТВОРЧИСТЬ АСТИ НІЛЬСЕН

Аста Нільсен (1881 — 1972) — театральна актриса, закінчила школу Копенгагенського королівського театру. Її вабив світ скандинавської міфології, класичне мистецтво й література. З 1901 року виступала в різних театрах, їздила на гастролі до Швеції, Норвегії, Фінляндії. Зніматися їй запропонували 1909 року: норвезький письменник Томас Краг написав сценарій, де була роль спеціально для Асти Нільсен, але вона відмовилась, пояснюючи причину: «Хоча Франція вже випустила декілька ігрових фільмів, а Америка зачарувала всіх своїми комедіями, все ж білий екран вважався розвагою для хлопчиків-розсильних. Правда, Італія вже показала чудові монументальні фільми, але в основному нове «мистецтво» складалося з ковбойських сцен з життя дикого Заходу чи фарсів, в яких зіштовхувалися пекарі й трубочисти, або дами і пани у фраках розважалися тим, що жбурляли одне одному в обличчя збиті вершки»<sup>1</sup>. Рівень вульгарних розваг їй не задовольняв. Але вона почала зніматися — вперше 1910 року у фільмі «Безодня» режисера У. Гада. Вона зуміла знайти правильний метод гри перед кінокамерою, зрозумівши, що камера — це своєрідне збільшувальне скло і що для досягнення необхідного ефекту краще недограти, аніж переграти. Вона вміла передати свої почуття ледь помітним жестом, виразом очей. Відмінною рисою її героїнь було багатство внутрішнього світу. «Безодня» відкрила ще невідомі тоді можливості створення психологічної драми. Скромні декорації, окремі деталі, світлові плями лише підкреслювали емоційність внутрішньої дії. В особливо напружені моменти крупні плани наближали не красиве обличчя актриси, яке іноді нагадувало



Аста Нільсен —  
актриса німого кіно

трагічну маску. В своїх спогадах про цей фільм вона визначила специфіку гри перед камерою: «Я зрозуміла, якщо хочеш зіграти важливу сцену драматичного фільму, потрібно вміти цілком відключитися від усього навколишнього. В кіноактора немає змоги розвивати характер і настрої свого персонажа, тому натомість він повинен оволодіти свого роду самонавіюванням. Тут не допоможе ніяка майстерність, ніяка техніка, а треба володіти даром повного перевтілення в тих уривках, що зарані вибудувані в уяві, і кожен вимагає щирості вираження перед всевикриваючим об'єктивом»<sup>2</sup>.

Очі, усмішка, жести Асти Нільсен вводили глядача в інтимний світ душі. На початку своєї кар'єри вона знімалась переважно в мелодрамах — «Чорна мрія», «Балерина», «Бідна Женні», «Іспанська любов», які принесли їй світову славу. Вона була однією з найталановитіших трагедійних актрис, ціла прірва відділяла її від тогочасних кінозірок. Тому навіть у фальшивій атмосфері салонної драми, завдяки актрисі, глядачі бачили живу людину, яка страждала. 1913 року актриса одержала запрошення до Німеччини, де знялась у фільмах: «Примадонна кіно», «Вічна ніч», «Гамлет» (роль Гамлета), «Фрекен Юлія», «Ідіот», «Ваніна», «Гедда Габлер», «Безрадісний провулок», «Трагедія повії».

Міф Асти Нільсен, як і міфи Грети Гарбо, Марлен Дітріх, Жана Габена, займає своє місце в низці явищ масової культури. Хотіла чи ні ця кінозірка, вона створила певний еротичний стереотип, який вторгся в життя і став на певний час свого роду еталоном жіночої принадливості. Моду на Асту Нільсен навряд чи можна віднести тільки на рахунок її таланту і правдивості переживань. Вона увійшла в історію культури ХХ століття як легендарна кінозірка, родоначальниця серійних образів фатальних жінок. І разом з тим як перша трагічна актриса кіно. Її доля, легенда, міф були наповнені духовним змістом, почерпнутим зі світової класичної літератури, насамперед з Ібсена. Ібсен задав тон усьому її життю, ще дитиною вона почала ототожнювати себе з його трагічними героїнями. Звідси — символічний вимір, двоякий (узагальнений і конкретний) смисл її екранної маски. Звідси — незмінність головної теми «долі», яку актриса багаторазово втілювала на екрані. З приходом в кіно звуку актрисі не вдалося подолати творчий бар'єр, і вона майже перестала зніматися.

Аста Нільсен не прийняла фашизму і повернулася на батьківщину, де до 1939 року грала в театрі.

### **МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ У ФІЛЬМАХ КАРЛА ТЕОДОРА ДРЕЙЄРА**

Карл Теодор Дрейєр (1889 — 1968) — данський кінорежисер і сценарист. З 1912 року почав працювати на кіностудії «Нордиск» в Копенгагені. Дебютував у кіно 1919 року мелодрамою «Президент». Проблема

Дрейєра-режисера полягала в тому, що він не міг зайти роботу на батьківщині, адже в цей час кіно Данії вже переживало період занепаду. Тому він знімав у Швеції, Норвегії, Німеччині. 1920 року зняв у Швеції «Вдову пастора» про життя норвезьких селян. 1921 в Німеччині — фільм «Затавровані» про революцію в Росії 1905 року. 1921 року вийшов також його найсуперечливіший фільм «Сторінки з книги сатани» — за аналогією з «Нетерпимістю» Гріффіта він також складається з чотирьох новел: розп'яття Христа, інквізиція в середньовічній Іспанії, французька революція і контрреволюція у Фінляндії 1918 року. У фільмі він доводить, що джерелом несправедливості є політична і релігійна нетерпимість. 1925 рік — фільм «Поважай свою дружину» — витончене дослідження подружньої залежності.



**Рене Фальконетті**  
у фільмі  
**«Страсті Жанни д'Арк».**  
*Карл Теодор Дрейєр. 1928*

Свій найвидатніший фільм «Страсті Жанни д'Арк» (1928) він поставив у Франції, хоча й продюсери були проти, щоб іноземець робив фільм про національну героїню Франції.

Історична постать Жанни д'Арк, мучениці і святої католицької церкви, цікавить кінематографістів з самого початку існування кіно. Орлеанська діва вперше з'явилась на екрані вже 1900 року у 15-хвилинній стрічці Жоржа Мельєса — фільм мав характер феєрії, який показував світ фантастичний, боротьбу добрих і злих сил.

«Страсті Жанни д'Арк» Дрейєра — один з останніх німих фільмів. Основою сценарію послужили не літературні зразки, а оригінальний судовий протокол про процес в Руані. Проте в центрі оповіді перебуває людина, а не вірогідні документи. Героїня показана в останній фазі свого життя — фазі страждань перед лицем смерті; фільм розповідає про людину, яка невинно страждає, про її переживання, її трагедію. Глядач бачить насамперед обличчя Жанни крупно, обличчя її суддів і захисників (оператор Рудольф Мате). Зміна крупних планів відповідає діалогу між Жанною та її суддями. Героїня, чие життя розігрувалося, немов у давньогрецькій трагедії, — протягом одного дня, набирає характеру понадчасового, символічного. Режисер зобразив зіткнення високого духовного начала з нелюдськими законами офіційної церкви і держави.

В цій історії Жанни д'Арк не було постановочної пишноти, тисяч статистів. Було всього чотири декорації — каплиця, тюрма, кімната тортур і площа Руана, де було спалено Жанну. Режисера не цікавили побутові деталі, його цікавила людська драма. Таке символічне, позачасове значення героїзму і його носія — людини, яка стає героєм, неодноразово повторюється в культурі, і фільм вирішує тут те саме

завдання, яке до нього вирішували інші види мистецтва. Новаторські засоби кінематографічної образності, динамічне чергування крупних планів, виразні ракурси відображали цілісну стилістику фільму. Велика простота інсценізації, мінімальна кількість реквізиту послужили власне для звільнення героїні від маси історичних реалій, від мальовничих деталей, аби ще виразніше підкреслити саму постать, її універсальне, загальнолюдське значення.

Для фільму потрібен був особливий метод роботи. По-перше, сцени знімали в хронологічній послідовності, актори знімалися без гриму, актриса Рене Фальконе дозволила постригти волосся. Її творчість — приклад кіновиразності актора; фільм побудований на крупних планах — жоден фільм в історії кіно не оперує так послідовно крупним планом людського обличчя, до того ж максимально правдивого. Це була спроба досягти якнайповнішої концентрації почуттів. Разом з тим, робота є повною протилежністю акторському фільму. Це, як писали дослідники, документальне кіно про людські обличчя.

По-друге, Дрейєр вважав, що декоратор повинен заповнювати простір фільму значно меншою кількістю реквізиту, аніж це має місце в житті. Біле склепіння залу, предмети для тортур — ці деталі так само виразні, як і обличчя протагоністів. «Страсті Жанни д'Арк» Карла Теодора Дрейєра увійшли до 12 кращих фільмів усіх часів і народів (Брюссель, 1958).

У 1930-х роках Дрейєр — безкомпромісний противник комерційного кіно — залишився без роботи.

1943 року в окупованій Данії він поставив «День гніву» (за п'єсою «Анна, донька Петера» Вірс-Єнсена) — фільм про чаклунство та релігію, де у рафінованій формі розповів про проблеми віри, відповідальності і вірності власним переконанням. Йдеться про «полювання на відьом» у середньовічній Норвегії. Дрейєр діалектично протиставив життєлюбну і щиру героїню пуританському оточенню. Цей фільм іноді тлумачать як алегорію німецької окупації в Данії. Анна — друга дружина старого пастора — дізнається, що її матір, яку було звинувачено у відьомстві, врятував пастор в заміну за те, що її донька вийде за нього заміж. Анна закохалася у сина свого чоловіка, її переслідує власна вина, і вона, зрештою, зізнається в усьому чоловікові. Коли він помирає від шоку, її звинувачують і спалюють. Фільм, який чимось нагадує старе данське малярство, показує невимовні знущання над двома головними особами — одна з яких признається під тортурами що є відьмою, а друга добровільно згодна вмерти, бо переконана, що вона зла людина.

У Дрейєра дуже ритмічний темп — довгі горизонтальні картини, крупні плани облич, які зняті в інтенсивному реалізмі гри. Сцени тортур і спалення неможливо витримати. Принаймні ще й тому, що

жертви не впадають в істерику. Вони переконані, що зазнали Божої справедливості. Дрейер показує, що для суворих протестантів з незбагненними виразами облич, в яких криється велика пристрасть, відьомство, що жило поруч, було страхіттям їхнього життя. Він не переконує а ні за, ні проти, а просто викликає таємницю душі через інтенсивність фізичного світу.

1955 року в Данії режисер поставив фільм «Слово» за п'єсою Кая Мунка, написаній 1925 року (головний приз МКФ у Венеції), в якому звернувся до теми богошукання, показав християнсько-містичне розуміння «чуда». Для фільму характерні зовнішня суворість і внутрішня сила. «"Слово" не войовниче, не канонічне, сказане упівголоса; Дрейер заговорив про чудо ясно і просто, без метафор. Фантастичне воскресіння молодої жінки показано у фільмі наївно і безумовно (...). Та усе-таки це не казка і не філософський етюд. Віра Дрейєра в початок буття Словом набуває в цьому фільмі завершеного, хоча й надлишково наочного вираження. Втім, деяка доля наївності, що близька до «святої простоти», не позбавляє картину величі і здається природною, невіддільною від обставин та героїв цієї історії»<sup>3</sup>.

Більшість режисерів удосконалюють свій стиль під кінець життя. Дрейер так зробив «Гертруду» (1965) — екранізацію п'єси Я. Сьодерберга, де продовжив пошуки високої трагедії, прагнув злити діалоги з образотворчим вирішенням. Це психологічний портрет жінки, яка шукає справжнє кохання. Одні вважають цей фільм чимось незбагненим, інші — зовсім нудним.

Майже всі фільми Дрейєра, починаючи з німих, врізаються у пам'ять. Не всі глядачі можуть їх сприйняти, але це не позначається на них негативно.

У Дрейєра найважливішим засобом виразу є обличчя крупним планом, в наближенні до нього відкриваються душі героїв. Режисер вважав, що акторів слід вибирати так, аби під інтелектуальним поглядом вони були схожі на відкриті постаті, аби людську душу можна було розпізнати вже з обличчя.

Кожен режисер має тему, до якої повертається у кожному своєму фільмі, часто навіть цього не усвідомлюючи. У Дрейєра такою є тема страждання як форма участі людини — за словами режисера — у стражданнях Христа. Для цього не потрібне жодне посередництво і, можливо, тому людина іноді конфліктує з церквою.

Дрейер не був режисером для всіх, але впродовж 45 років він залишався унікальним і новаторським талантом. Його фільми відзначаються високою культурою. Він вводив крупні плани, асоціативний монтаж, уповільнював ритм дії. Великого значення надавав зображенню, вирішував у чорно-білому фільмі колористичні завдання. Композиції його кадрів відзначалися суворою доцільністю, в костюмах і декораціях поєднувалась історична достовірність, монументальність і узагальнюючий лаконізм.

Дрейер дуже самовимогливий, він належить до найславетніших і найглибших творців ХХ століття. Творчий шлях Дрейєра був важкий, він міг дозволити собі займатись своїм мистецтвом лише тому, що паралельно одержував прибутки від кінотеатру «Дагмар» у Копенгагені. Серед ентузіастів кіно, навіть серед критиків панує думка: велич Карла Теодора Дрейєра настільки очевидна, що стала загальним місцем. Фільми режисера з Данії трохи затягнуті, в них забагато мук і страждань, зосереджені вони на здобуванні тонкої духовності, яка намагається знайти шлях до сучасних глядачів. Вони належать не тільки минулому, вони зберегли своє значення і сьогодні.

### СУЧАСНЕ КІНО ДАНІЇ

У 1970-х роках у Данії випускалося по 20 фільмів у рік, у 1980-х — по 15. Наприкінці 1980-х дебютував режисер Ларс фон Трієр. 1995 року разом з колегами він створив об'єднання «Догма», декларація якого була спрямована проти комерційного кінематографа і його технологічних надмірностей. Ні з чим не можна сплутати атмосферу фільмів Ларса фон Трієра: європейської трилогії — «Елемент злочину» (1984), «Епідемія» (1987), «Європа» (1991), містичного телесеріалу «Королівство І» (1994), «Королівство ІІ» (1997), а особливо його знаменитої трилогії «Золоте серце» («Розтинаючи хвилі», 1996 — «Золота пальмова гілка» у Каннах, «Танцівниця в темряві», 2000 — та сама нагорода), навіть якщо дія останнього відбувається у США, де, до речі, сам режисер ніколи не був. Сама реальність фільмів, правдивості й достовірності якої він приділяє особливу увагу, — це реальність Данії, країни на морському узбережжі з доволі похмурим кліматом і не завжди світлими настроями.

Унікальне саме життя, яке художник кожного разу заново старається осмислити і втілити. Очевидною і незаперечною рисою сучасного світового кіномистецтва є його значно глибше, ніж у попередників, занурення в реальність. Для сучасних режисерів реальність — безмежна і невичерпна. В умовах загострення протистояння між кіно голлівудським, комерційним, яке до того ж є фактором глобалізації, в маленькій Данії з'являється напрям, не тільки задекларований (ідеться про відому й широко розрекламовану «Догму»), а й активно стверджуваний на практиці. Представники «Догми» дистанціювалися від прилизаності й технологічної надмірності голлівудського кіно, з якого зникли будь-які думки і почуття. В декларації було десять заповідей, які на перших порах ретельно дотримувалися її апологети. В їхньому розумінні правда життя на екрані була головним і визначальним, а ілюзія реальності повинна бути цілковитою. Тобто ігрове кіно мало симулювати документальне. «Догматики» воліли знімати ручною камерою (свою трилогію Трієр зняв цифровою камерою в документальній манері домашнього



відео), яка досить часто тремтить, а відповідно тремтить і зображення на екрані, що, звісно, утруднює сприймання фільму. Звичайно, ці догмати можна сприймати як річ парадоксальну і нездійсненну, а можна сприймати і як нонконформізм, як засіб промоушену. Зрозуміло, це крайність — і через роки шість-сім постулати «Догми» вичерпали себе. Більше того, чогось особливо нового, порівняно з неореалізмом та «новою хвилею», де, як ми пам'ятаємо, найважливішим також був принцип вірності життєвій правді, «догматики» не додали, проте, зуміли стати альтернативою Голлівуду, викликати інтерес до своїх картин і здобути нагороди на МКФ.

Світ завдяки швидкостям пересування, завдяки телебаченню та інтернету став тісним, глобалістичним і знівельованим. Та, незважаючи на процеси глобалізації, завдяки таланту найяскравіших і найталановитіших режисерів, кіно залишається мистецтвом національним. Про різницю в ментальностях різних націй почасти йдеться у фільмі Софії Копполи «Труднощі перекладу» (США), тільки окремішність, навіть технологічна зверхність японців трактується тут як факт, що вражає самолюбство американців і не додає порозуміння між людьми.

Оригінальний, індивідуальний кут зору, відвага бути інакшим — ця риса притаманна мистецтву взагалі. В чому ж Трієр та його однодумці інакші? Про інакшість кіноформи вже йшлося. Але інакші вони і в концептуальному плані — на відміну від традиційного хеппі-енду, Трієр не дає своїм героїням жодного шансу для порятунку. Режисер випробовує віру і задає контроверсійне запитання: чи може людина бути доброю настільки, щоб пожертвувати своїми моральними принципами, щоб переступити через усі норми, через власне я. Це питання становить колізію фільму «Розтинаючи хвилі» — коли героїня Бесс в ім'я свого кохання до чоловіка переступає через норми, жертвує собою. Колізія дещо надумана, тому що пояснити мотивацію, чому її покалічений чоловік змушує Бесс чинити це, неможливо. Але для режисера не це має значення, йому важливо переконати, що героїня готова загинути таким дивним способом в ім'я порятунку коханого. На перший погляд Бесс може здатися бунтаркою, яка йде проти законів патріархального суспільства, та насправді вона є його фанатичкою, бо слідує Святому письму, де сказано, що жінка повинна коритися чоловікові. У цьому вона фанатична, віддає себе в жертву. Друга частина трилогії Ларса фон Трієра — «Ідіоти» — ставить питання не жертви, а терапії ідіотизму. Здорові люди наслідують поведінку психічно хворих, вбачаючи у цьому власне розкріпачення. Героїня фільму Карен є найбільш емансипованою з-поміж трьох інших героїнь трилогії, її ідіотичність набуває ознак бунту не лише проти відчуженості, а й проти патріархального ладу вцілому. Інша річ, що це шлях в нікуди, бо ця жертва дріб'язкова і нічого не змінює. У Карен немає об'єкта, заради якого вона готова жертвувати.

Зате з повною силою розгортається сценарій жертви у випадку героїні «Танцівниці в темряві», чехословацькою емігранткою в Америці. Сельма виглядає безсилою жертвою, що ховається від жорстоких обставин — фізичної хвороби, злигоднів, ворожості, зради — у світ мarenь, уявляючи себе героїнею мюзиклів. Її син страждає від успадкованої хвороби зору, але Сельма працює з усіх сил, щоб зібрати гроші на операцію синові. Довкола цих грошей і розгортається колізія. Щоб повернути викрадені збереження, їй доведеться вбити людину, а потім самій бути страченою. Тільки перед стратою вона дізнається, що синові зробили успішну операцію.

Як бачимо, Трієр зображає жінку, здатну жертвувати заради чоловіка чи сина. Але в такій героїні є щось патологічне в сучасному західному суспільстві. Виявом іншості у Трієра є тема хвороби з усіма її неприкрашеними подробицями, присутність лікарів і лікарень. У трилогії «Золоте серце» хвороба або смерть є драматичною зав'язкою, випробуванням головних героїнь: Бесс намагається врятувати свого паралізованого чоловіка, Сельма сліпне від вродженої хвороби і дістає смертний вирок. Для Трієра характерне ототожнення режисера і лікаря — він ставиться до глядачів з жорстокістю хірурга, завдаючи майже фізичного болю своїми фільмами. Трієр — провокатор, його холодні, сконструйовані провокації крім безпосереднього емоційного шоку приносять не менш інтенсивне інтелектуальне задоволення.

Режисер продовжує традиції Карла Теодора Дрейєра, про що сам декларував в інтерв'ю (зокрема, у документальному фільмі «Трансформер», в якому окреслено біографію і творчість Трієра). Про це



«Догвіль». Ларс фон Трієра. 2002.

свідчать його фільми «Розтинаючи хвили» і «Танцівниця в темряві», які принесли йому світову славу. В них яскраво проявилась особлива манера режисера, яка полягає в створенні псевдодокументальності, гіперреалізму. Цьому сприяло, зокрема, використання ручної камери. Інші фільми — «Догвіль» (2002), «Мандерлей» (2005). В останньому показано, як через два місяці після подій, зображених у «Догвіль», Грейс опиняється в Алабамі, де люди, які працюють на плантаціях, не знають, що рабство вже давно відмінено.

Хоча особливості манери режисера далекі від традиційних, проблеми, які він порушує, завжди були в центрі уваги передових кінематографістів — про життя сучасного суспільства, про взаємодію особистості й суспільства.

### Література

*Нильсен Аста.* Безмолвная муза.— Л.: Искусство, Ленинградское отделение.— 1971.

*Ольга Брюховецька.* «Золоте серце» Ларса фон Трієра.— Кіно-Театр.— 2001.— №1.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Страсті Жанни Д'Арк». *Карл Теодор Дрейєр, 1928.*

«Слово». *Карл Теодор Дрейєр, 1955.*

«Танцівниця в темряві». *Ларс фон Трієр, 2000.*

### Виноски

<sup>1</sup> Нильсен Аста. Безмолвная муза.— Пер. с дат.— Л.: Искусство, Ленинградское отделение.— 1971.— С.108.

<sup>2</sup> Там само.— С.111.

<sup>3</sup> Хлебникова Виктория. Слово.— Первый век вино.— М.: Локид.— 1996.— С.132.

# Кіно Швеції

---

## ПЛАН

1. Шведська школа психологічного кіно. Моріс Стіллер і Віктор Шестрем
2. Роль літератури і театру
3. Альф Шеберг, Густав Муландер і національне кіно.
4. Інґмар Берґман. Ранній період (1940-і — перша половина 1950-х)
5. Пошуки Бога і двоїстість віри в «Сьомій печаті».
6. Суд Ісака Борґа над собою в «Сунічній галявині».
7. Тема відчуження
8. Сучасне кіно Швеції

Якщо вірити пересуду, що кіноіндустрія може розвиватися тільки у «теплих широтах», то у Швеції було зовсім мало шансів розгорнути власне кіновиробництво. Клімат там досить суворий, погода прохолодна з чималою кількістю опадів, літо коротке. Однак історія кіно Швеції спростовує тезу про кліматичну залежність кіно. Більше того, саме шведи, за твердженням дослідників, вперше зуміли передати на екрані повноцінну, сніжну зиму.

Регулярне виробництво документальних та ігрових фільмів почалося в країні в 1900-х і організоване було на півдні Швеції Карлом Магнуссоном, який перед тим активно співробітничав з театром і поставив величезну кількість драм, та Юліусом Йенценом. Перший заснував студію «Свенск Фільміндастрі» і 1911 року запросив працювати молодого актора Моріца Стіллера, через рік — актора Віктора Шестрема. Йенцон був оператором майже всіх класичних фільмів, випущених на цій студії. З 1912 року — студію було засновано і поблизу Стокгольма.

Після 1914 року на екранах Європи почали дедалі частіше з'являтися шведські фільми. Вони відразу викликали захоплення критики і творчої інтелігенції. Всі погоджувались, що ці фільми роблять великий внесок в розвиток кіно. На думку французького критика Леона Муссінака, вперше в історії кіно створено фільми цілісні, завершені як за формою, так і за змістом. Шведське кіно першим створило національну школу, яка стала загальнокультурним явищем. В історію вона увійшла під назвою шведська школа психологічного кіно. Як сталося, що фільми маленької країни стали взірцем для наслідування?

Історики кіно визначили такі особливості шведського кіно:

1. Всупереч європейській моді шведи найчастіше знімали на природі, а не в ательє. Вони не боялися природного тла і робили природу активним елементом сюжету. Наприклад, Магнуссон десь 1908 року поїхав до Нью-Йорка з групою акторів і знімав на Бродвеї в час пік. На той час жодна американська фірма не могла похвалитися такими зйомками. Обидва засновники передали іншим шведським режисерам своє вміння працювати на натурі.

2. Провідні режисери того періоду **Моріц Стіллер** (1883—1928) — «Чорні маски», «Гроші пана Арне», 1919, «Еротикон», 1920, «Сага про Йєсту Берлінга», 1924, і **Віктор Шестрем** (1879—1960) — «Інгеборг Хольм», 1913, «Тер'є Віген», 1916 за Г. Ібсеном, «Гірський Ейвінд та його дружина», 1917, «Голос предків», 1918, «Примарний візок», 1920.

Моріц Стіллер виявляв схильність до монтажного кіно: ознайомившись в Парижі з системою роботи студії Пате (хоча навряд чи чомусь його навчив «театральний фільм» — значно більше йому дало відвідання паризьких театрів). Шестрем поєднував режисуру й акторську діяльність, ставив психологічні драми, адресовані інтелігентній публіці, поєднавши свій театральний досвід і можливості натурних зйомок. Обидва заклали основи багатьох шведських кінематографічних традицій.

3. Якісний перелом настав 1916 року і стався він завдяки літературі. Шестрем екранізував поему Ібсена «Тер'є Віген», як ніхто інший розуміючи глибину прірви, що розділяла кіно і театр. Театральна вистава змушувала глядачів переживати, хвилюватись за долю героїв, фільм же був засобом збудження примітивних емоцій. В театрі конфлікти ґрунтувалися на відмінностях між поглядами і вчинками людей, в кіно панувала убога ситуативна драматургія. Шестрем зрозумів, що теми і джерело натхнення слід шукати в літературі, що письменник полегшує шлях режисера, даючи йому продуману концепцію героїв, конфлікти,



«Інгеборг Хольм».  
Віктор Шестрем. 1913

середовище. І що якісний стрибок можна було зробити, тільки спираючись на літературу, знаходячи для неї адекватну форму. «Гер'є Віген» таку форму і запропонував. Це поема про мужнього норвезького рибалку, який під час бурі врятував людину, що зруйнувала його родинне щастя. Рибалку зіграв сам режисер. Фільм вийшов переконливим, але найголовніше — вперше в практиці шведського кіно в основі фільму лежав визначений задум: бажання створити цілісний твір, який би виражав авторське кредо. 1920 року виходить його «Примарний візок» («Візниця смерті» за твором Сельми Лагерлеф), який приносить режисерові світову славу. Отже, в картинах шведської школи літературне першоджерело було основою фільму, але це було не механічне перенесення твору на екран: режисери дуже ретельно працювали над сценарієм, шукаючи візуальні еквіваленти для літературних образів. Фільми розглядались як правильне відображення головної думки твору.

4. Шведські постановники відмовлялись від принципу імпровізації на знімальному майданчику, ретельно готувалися до зйомок. Особлива увага приділялась вибору натури, адже у фільмах природа була учасником виникнення й розв'язання конфліктів.

5. Вибір акторів диктувався особливостями фільму, а не касовістю зірки. У Шестрема часто виступали одні й ті ж актори, переважно театральні. Стіллер, навпаки, часто міняв акторів, залучаючи навіть людей з вулиці. Але обидва ретельно репетирували ролі. Вони виростили немало чудових акторів. Грета Гарбо своєю світовою славою зобов'язана Стіллеру.

6. Велике значення майстри шведської школи надавали зображальному вирішенню фільму. Вони вирішили проблему взаємозв'язку натури з декораціями, які часто будувались не в павільйоні, а в природних умовах.

7. Суттєву роль відіграла бездоганна якість операторської роботи Юліуса Йенсона, який активно працював до 1935 року.

8. Для шведської школи характерний дух колективізму.

## **ШВЕДСЬКА ШКОЛА ПСИХОЛОГІЧНОГО КІНО**

Школа охоплює короткий, але яскравий період з 1916 по 1924 рік. Оригінальність шведського кіно полягала у використанні відкритої натури та епічної оповіді. Джордж Говард Лоусон запропонував своє визначення: «романтичний песимізм». Деякі критики, оцінюючи цю школу, припускали, що на шведів вплинув Томас Інс і ранні американські вестерни, які спонукали шведських режисерів перенести дію своїх фільмів в оточення високих гір, похмурих лісів і залитих сонцем лугів. Справді, Інс, як і Гріффіт, вплинули на творчість Моріца Стіллера та Віктора Шестрема, але ні в Інса, ні у Гріффіта немає глибокого внутрішнього зв'язку між людиною і природою. В американському

вестерні природа — це лише тло чи місце зовнішнього руху, її не можна назвати невід'ємною частиною дії. У шведських фільмах, навпаки, природа входить до дійових осіб. Вона є символом тих сил — природних і соціальних, — які заважають здійсненню бажань людей і керують їхніми долями. Вона переважаюча, але менш реальна, ніж арктичні ландшафти у «Нанука з Півночі», тому що має не стільки фізичний, скільки психологічний характер. У шведських фільмах природа не є середовищем. Вона являє собою символ соціальної чи психологічної дилеми, що обумовлює дію.

Багато тогочасних фільмів — це екранізації романів Сельми Лагерлеф, лауреата Нобелівської премії, яка здійснила великий вплив на формування шведського кіно. Письменниця звертається до фольклору та легенд далекого минулого, щоб виразити конфлікт між плотським коханням і соціальними умовностями. Природа грає подвійну роль: вона втілює любов і силу життя, і водночас вона руйнівна і не підвладна людині. У шведських фільмах значним є утвердження кохання і ненависть до святенництва. Ці твори замкнуті між двома полюсами — романтизмом і песимізмом, між романтичним утвердженням права на кохання і песимістичним визнанням, що воно веде до загибелі.

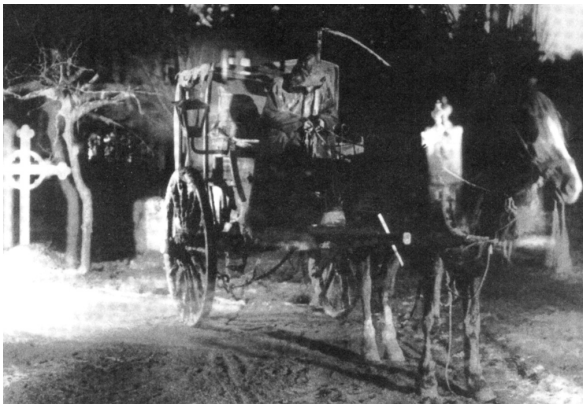
Шестрем і Стіллер по-різному переносили на екран її твори. Дещо вільніше поводився з першоджерелом Моріц Стіллер, беручи з романів тільки живу, романтичну, подієву основу. Він був прихильником фільмів, які впливали на глядача пластиккою, ритмом, образним ладом. У візуальному багатстві його картин часто губилися персонажі. З цього приводу Сельма Лагерлеф в листі до Стіллера писала: «Я розумію, що, будучи дуже здібною людиною, ви прагнете підняти кіно до рівня художньої творчості, створити нову галузь мистецтва, якщо можна так висловитися, «музику для очей». Але щоб домогтися цього, необхідно мати сюжет, з самого початку призначений для кіно»<sup>1</sup>.

Основна тема і стиль усього напрямку визначились уже в картині Віктора Шестрема «Гірський Ейвінд та його дружина» (1917), дія якої відбувається в Ісландії в XVI столітті: дві людини, поєднані коханням та вигнані громадою, шукають сховища у безлюдді гір. Для показу зв'язку між людиною та могутністю природи у цьому фільмі використано багато прийомів, якими надалі судилось стати зношеними та занудними штампами кіно. Фільм починається картиною густого туману, в якому рухаються ледь помітні постаті, потім з імлі з'являється отара овець. Фільм складається з трьох частин: у першій — людина з далеких країв на ім'я Ейвінд забрела на ферму багатой вдови. Вона покохала його, зробила управляючим фермою, викликавши ревності бургомистра з недалекого містечка, який надіявся одружитися з нею. Бургомістр хоче арештувати свого суперника, але Ейвінд тікає в гори, а з ним і його кохана. Друга частина — обоє живуть в горах, тішаються на свободі й радіють маленькому сину. Ідилію порушує поява солдат. Батьки,

не бажаючи, щоб дитина потрапила до рук ворогів, кидають її в прірву, а самі після важкої боротьби ховаються в горах. Третя — трагічний епілог. Ейвінд і його дружина постаріли, вони, як і раніше, живуть у невеликому курені. Їх мучать докори совісті, спогади про дитину. Вони йдуть назустріч сніговій бурі, щоб ніколи не повернутись назад. Але це не мелодрама. Силою свого мистецтва Шестрем змусив співпереживати героям. Фільм поставлений за законами класичної трагедії. Композиція симфонічна. Симфонічність яскраво проявилась у залученні природи, пейзажу, світла. У третій частині однією з дійових осіб стає снігова буря. Критик Руне Вальдекранц писав, що у Шестрема «сили природи були одухотворені, зовсім як у великій романтичній поезії. Шестрем був у ту епоху єдиним поетом екрана, який вмів розповісти про життя людей, тісно пов'язаних з природою... Ритм його фільмів — епічний, урочистий і спокійний, як хід часу і зміна пір року».

В наступних фільмах посилюється елемент містицизму. Картина Стіллера «Гроші пана Арне» (за твором Лагерлеф, 1919) також розповідає про трагічне кохання, але зовсім інакше, ніж у фільмі Шестрема. Кохання шотландського капітана Джона Арчі і шведської дівчини Ельзаліль показане на широкому громадському тлі шведської дійсності XVI століття. Режисер підкреслив соціальні причини драми, композиційно перебудував роман, показав події в хронологічному порядку, завдяки чому вчинки героїв дістали глибше психологічне вмотивування. Кульмінація — капітан Джон Арчі з товаришами підпалює будинок Арне, викравши скриню зі скарбами, і тікає по замерзлому озеру. У фільмі особливий драматичний ефект досягався контрастом білого снігу, білих льодяних полів і одягнутих у все чорне людей, які прямують до чорного силуету корабля.

У «Візниці смерті» (1920, друга назва «Примарний візок») містичні схильності Шестрема знайшли вдячний матеріал в легендах і сагах Ла-



**«Примарний візок».**  
*Віктор Шестрем. 1922*

герлеф. У фільмі було збережено складну конструкцію роману. Дія постійно переноситься з сучасного в минуле, хоча за допомогою ретроспекцій автор фільму показує не тільки історію головного героя, а й речі метафізичні, існування яких не має пояснення, але які можуть проявлятися у людських снах та ви-



діннях, — тим самим не порушується загальний реалістичний стиль оповіді. Від пияцтва головного персонажа (В. Шестрем) страждала родина і він сам опинився на грані смерті, коли напередодні Нового року п'яний ледве не замерз на кладовищі. Саме в цей критичний момент його рятують і від алкоголізму, і від смерті візниця смерті, точніше історія про те, що померлий в останню хвилину старого року перетворюється на візницю смерті. Існує ще одна сюжетна лінія — порятунку головного героя сприяє і закохана в нього сестра Армії спасіння. Новаторським був і прийом подвійної експозиції, що використовувався для містичних ефектів (духи, візок-привид). Сьогодні це не справляє такого враження, як у час виходу фільму: сучасники захоплено стверджували, що Шестрем домігся дива — зробив видимим невидиме. Реалізм Шестрема в зображенні середовища бідняків приглушений дещо нав'язливим моралізаторством. Але сила фільму в чіткій драматургії та прекрасній грі акторів. І «Гроші пана Арне», і «Візниця смерті» (а також напівдокументальний, напівхудожній фільм Бенжамена Крістенсена «Відьми» — про історію чаклунства) знаменують розвиток стилю, який вирізнявся схильністю до середньовічних атрибутів примар і чаклунства, і провіщають настрої і тематику деяких фільмів Інгмара Бергмана, особливо «Сьомої печаті». Шведське кіно сягнуло такої точки, коли йому потрібно було або повністю звернутися до містицизму, або безпосередньо зіштовхнутися із соціальною дійсністю.

«Сага про Йесту Берлінга» — остання картина Стіллера, зроблена перед від'їздом до США. У ній є натяк на другий із згаданих напрямів. Дія відбувається у Швеції незадовго до наполеонівських війн. Берлінг — священик-розстрига, який бенкетує з юрбою розбещених гостей у багатому маєтку Екбі. Туди приїздить прекрасна італійка (Грета Гарбо). Вона — наречена багатого чоловіка, але несподівано між нею і Берлінгом спалахує кохання. Колишнього пастора й пропашу людину зцілює любов молодої дівчини. Та дивний фатум, що тяжіє над Екбі, загрожує їм загибеллю.

У цьому фільмі Стіллер, здавалося б, наближається до безпосереднього зіткнення з проблемою соціального розкладу. Проте невирішений конфлікт між закладеними в самій темі можливостями й атмосферою таємничості і темною ж долею приводить до сентиментальної розв'язки й малопереконливої перемоги справжнього кохання. Фільм став лебединою піснею шведської школи.

Вищої точки шведська кіноіндустрія сягнула 1920 року: тоді вийшло 20 фільмів, і для Швеції з 6 мільйонами жителів це було багато. Керівник студії свої плани пов'язував з експортом, тим більше, що критики всіх країн захоплено писали про їхні фільми. Але надії не справдились: хоча фільми й купували різні країни, вони не стали масовими, як правило, їх показували в елітарних кінотеатрах, широка публіка віддавала перевагу американським бойовикам. Завершення злету шведського кіно

(1924) зумовлене втручанням Голлівуду, який запропонував Стіллеру і Шестрему вигідні контракти й обидва режисери поїхали у США.

Шведськими фільмами захоплювались, як захоплюються чарівною казкою. Але духовного зв'язку між життям екранним і реальним життям суспільства не було. Однак шведське кіно має великі надбання: воно дало взірці кінематографічної стилістики, які й донині не втратили своєї цінності. У шведських майстрів є чому повчитись. Шведська школа створила чисту і благородну мову кіно. Саме в цьому її неперехідне значення для історії кіномистецтва. Актор Руне Ліндстрем 1944 року писав про своїх учителів — Стіллера і Шестрема: «Стіллер досконало володів мистецтвом ритму, створюваного зміною гострих, драматичних кадрів. Він знав таємницю впливу на глядачів, його фільми хапали нас за горло, захоплювали силою таланту. Шестрем пішов іншим шляхом. Він проникав у найбільші глибини людської душі. За допомогою камери він умів передати німу драму, яка відбувалася в кожному з нас. Ось чому можна сказати, що Шестрем відкрив для кіно нову царину — людську душу. І сталося диво: яскрава динамічна майстерність Стіллера з'єдналася з шестремівським проникненням в глибини людської природи. З цієї благословенної зустрічі народилося справжнє мистецтво там, де раніше була тільки ярмаркова розвага»<sup>2</sup>.

В. Шестрем, переїхавши до США, зняв фільм «Вітер» (1928) — здійснив серйозну спробу показати трагічну реальність сільських злигоднів. Він переконаний, що природа символізує темні сили, від яких людині немає порятунку, — це й показав на тлі американського ландшафту та американської ситуації. Фільм насичений загрозливим вітром, який панує над життям людей на самотній фермі. Коцепція фільму негативна, але напруга знижується в другій його половині, керівництво студії змусило режисера спримітизувати почуття героїв у деяких завершальних сценах. Знявши у США 9 фільмів, режисер у 1930 повернувся до Швеції. Моріц Стіллер повернувся відразу, не змігши задовольнити вимог студії.

Вийхала до США і Грета Гарбо — актриса інтелігентної, вражаючої зовнішності та великого таланту. Вона створила власний стиль, який надав різним фільмам з її участю рис холодної елегантності.

\* \* \*

Коли у вересні 1939 року почалась Друга світова війна, Швеція оголосила нейтралітет. До 1943 в країні було явним тяжіння до гітлерівської Німеччини, після ж літа 1944-го нейтралітет перетворюється у дружню позицію щодо учасників антигітлерівської коаліції. В країні виникали проблеми морального характеру. Цензура не пропускала навіть натяків на гітлерівські злочини. Але показувались фільми як однієї воюючої сторони, так і другої. Специфічна ситуація, в якій опинилась країна, мала пряий вплив на шведське кіно. Роль катализатора,

що прискорив новий злет шведського кіно, зіграла насамперед війна. Вона пробудила від сну кіно, яке у цей час могло пишатись плеядою видатних творців, багатством і яскравістю творів національного мистецтва. Люди мистецтва ставили питання, чи можна залишатись байдужим до війни, в яку втягнуте все людство, чи не настала криза загальновизнаних поглядів і віри? Художники вважали своїм обов'язком прорвати цю змову мовчання. Не в політичних деклараціях, цього їм не дозволила б цензура, а в площині етичних та філософських проблем. Фільми шведських режисерів були проникнуті тривогою. Було відкинуто голлівудську формулу «хешпі енду» й на екрані з'явилися етичні проблеми, які нелегко було розв'язати. З інтересом до психології поєднувались мотиви розчарування і сумнівів. Починають виходити фільми реалістичні, сірі й понурі, а іноді відверто «чорні». Аналізуючи цю рису шведського кіно, Віктор Божович зазначав: «Схильність до зображення темних сторін соціальної дійсності, до жертв суспільного лицемірства і несправедливості може повести думку читача в бік аналогій з італійським неореалізмом. Однак тут має місце не стільки схожість, скільки відмінність, подібно до того як принципово відмінною була повоєнна ситуація в Італії і в Швеції»<sup>3</sup>.

В 1940-х роках в кіно приходять нова плеяда кіномитців, серед яких Альф Шеберг, театральний актор і режисер, який уславився шекспірівськими постановками на сцені. Його фільми: «Пора цвітіння», 1940, «Ставка — життя», 1941, «Повернення з Вавилону», 1941, «Дорога в небо», 1942, «Королівське полювання» (1944, псевдоісторичний сюжет про змову, задуману російською імператрицею Катериною II, щоб позбавити престоло шведського короля Густава III), «Цькування» (1944) та ін.

Початок війни був сприятливим для шведського кіно ще й тому, що скоротився імпорту фільмів. У цей час студії очолили нові люди, зокрема художнім керівником «Свенск фільміндастрі» (1943 — 1949) був Віктор Шестрем. Першим сигналом, що засвідчив про поступ шведського кіно, став фільм «Злочин» (Андрік Хенріксон, 1940) — понура оповідь про моральний розпад сім'ї прокурора (племінник вбиває дядька, здійснюються два самогубства, крім того присутні мотиви наркоманії і розтрата) стала викликом, кинутим звичним рожевим сюжетам. Глядачі прийняли фільм, який став сенсацією і де була вміла робота з акторами. Критика дала йому високу оцінку, вбачаючи в ньому поворотний пункт в історії вітчизняного кіно. Та пальма першості в цей час належить Альфу Шебергу, зокрема його фільмові «Дорога в небо» (автор сценарію за власною п'єсою і виконавець головної ролі Руне Ліндстрем). Автор, закоханий в народний живопис, багато років досліджував сільські церкви, розписані невідомими живописцями XVII — поч. XIX століть. Сюжети — сцени з Біблії. Згідно традиції, біблійні персонажі зображаються у шведському народному вбранні, а пейзаж далекої Палестини нагадує шведські поля, ліси і містечка. На цій осно-

ві було розроблено сюжет в дусі святкової лялькової вистави. Шеберг зосередив свої зусилля на передачу засобами кіно романтично-наївної і водночас поетичної повісті. Його старання увінчались успіхом — екранні образи нічого не втратили від простої народної вистави, будучи водночас вираженням кінематографічної майстерності режисера, який вмів користуватись рухомою камерою, світлом, монтажем і поєднанням світлових і звукових ефектів. Після багатьох років космополітичних тенденцій у фільмі Шеберга ожив національний шведський стиль.

1942 року керівник «Свенск фільміндастрі» Андерс Димлінг доручив Ліндстрему працювати над п'єсою Кая Мунка «Слово», а Шебергу ставити «Цькування» за сценарієм молодого Бергмана про вчителя-садиста, який переслідує юнака. Цей фільм був психологічно правдивий і відображав проблеми, що існували в шведському суспільстві. В «Цькуванні» вбачали гітлерівські звірства, а вчитель-садист був загримований під Гімлера. Шеберг і Бергман звертають увагу на те, що під видимістю дисципліни і порядку криється хворобливе виродження влади і молодь нелегко знаходить шлях для вільного розвитку. Відсутність взаєморозуміння між людьми, гніт традицій і неможливість влаштуватись у житті якимось інакше — ось суттєві витoki конфліктів фільму. Шеберг продемонстрував свою режисерську майстерність — поетична композиція кадру бездоганна при вмілому обігруванні світла і декорацій, натурні зйомки міста, ритм, який створює напруженість окремих епізодів. Фільм засвідчив, що шведське психологічне кіно здобуло нове обличчя.

Під впливом «Дороги в небо» з'являється напрям, названий «неонаціональним» і найвідомішим його представником стає Густав Муландер, який за час війни поставив 12 фільмів, серед яких два видатних — «Загориться полум'я» і «Слово», обидва — 1943. Перший за історичним романом Вільгельма Муберга. Дія відбувається у XVII столітті: шведські селяни піднімаються проти влади німецького барона. Фільм з'явився в час загрози німецького вторгнення і тому був гостро актуальним. За стилем він нагадував картини Віктора Шестрома німого періоду.

1943 року виходить «Слово» за мотивами драми Кая Мунка. Мунк, данський пастор, журналіст і драматург, займався моральною і релігійною проблематикою, часто пов'язував її з актуальними політичними питаннями. У «Слові» порушено проблему могутності віри, яка здатна воскрешати мертвих. Містицизм п'єси знайшов у цьому фільмі Муландера, можливо, надто натуралістичне, дослівне відображення у зоровому світі людей і речей. Звернувшись до цього ж твору 1955 року, Карл Теодор Дрейер дав йому більш аскетичне і більш абстрактне трактування, залишаючи місце для роздумів глядача.

Густав Муландер екранізував повість Сельми Лагерлеф «Імператор Португалії» (1944), де головну роль зіграв Віктор Шестрем. Наступний

фільм режисера — «Невидима стіна» — про переслідування гітлерівцями євреїв і допомогу, яку їм надавав шведський народ.

Шведські фільми мали великий успіх у своїй країні. Руне Ліндстрем на зустрічі кінематографістів різних країн у вересні 1945 року в Базелі сформулював принципи нової шведської школи: «Ми прагнемо до однієї мети: надати художню форму правді, яка є для нас священною. Ми хочемо продовжити традиції Стіллера і Шестрема. Ми хочемо зануритись у світ образів Стіллера, в їх чуттєвий динамізм, і прагнемо, можливо, ще більше заглибитись разом з Шестремом у найпоетаємніші куточки людської душі. Ми миримось із накладеними нами самими обмеженням: ми показуватимемо людей нашої країни... Ми переконані: якщо ми чесно будемо йти шляхом пошуків, близьких і притаманних нам, то нам вдасться знайти в людських глибинах те, що притаманне кожній людині, всім людям. І саме це, людське, ми вважаємо єдиною достойною метою, якій ми прагнемо служити нашим мистецтвом»<sup>4</sup>.

Альф Шеберг більше акцентував на духові часу, на аналізі психології сучасної людини. Фільм «Цькування» — це двері у світ, в якому після 1945 року надовго поселився Інґмар Берґман, світ душевних переживань і нескінченної дискусії про сенс життя.

\* \* \*

«Інґмар Берґман, мабуть, з найбільшою силою виразив відчай і спрагу ніжності у повоєнній молоді, — стверджує шведський кінознавець Руне Вальденкранц. — Його герої — люди, загублені в існуванні, викинуті з суспільства, що втратили самі себе. Їхні реакції різкі, їхня поведінка безкомпромісна. Ідеалізм молодості, жадібні пошуки віри надихають їх і підточують водночас»<sup>5</sup>.

Свою творчість Берґман — видатний театральний режисер, драматург і сценарист — почав у театрі й досить скоро став знімати фільми і впродовж усього життя ділив себе між двома музами — театром і кіно, працюючи з одними й тими ж акторами, яких добре знав. Жартома він називав театр законною дружиною, а кіно — примхливою коханкою.

Фільми Берґмана 1940-х років («Криза», 1946, «Дош над нашим коханням», 1946, «Музика в темряві», 1947 — в дусі Росселіні, «Корабель іде в Індію», 1947, «Портове місто», 1948, «Тюрма», 1949 — за власним сценарієм, «Спрага», 1949) сповнені різкої соціальної й моральної критики шведської дійсності. Він охоче показує Швецію «з чорного ходу», зображає злидні, матеріальну й моральну невлаштованість людей, викинутих з життя, які не знайшли собі застосування і опускаються на дно. Тема тьмяної, засмоктуючої повсякденності набуває майже алегоричного вираження у фільмі «Корабель іде в Індію» — тут усе діється на старій нікому не потрібній морській посудині, яка повільно занурюється у прибережний мул, тоді як дійові особи дедалі глибше в'язнуть в мулі побуту і болісних психологічних проблем.

Бергман вивів на шведський екран героїв зі зламаними долями, з травмованою психікою, хворобливими пристрастями — за що й одержав від критики докір у пристрасті до потворного і схильності до декадансу. Проте зображення похмурих, болісних сторін дійсності не було для режисера самоціллю, воно змушувало глядачів задуматись над станом суспільства взагалі. У шведській дійсності він шукав такі сторони, які очевидніше дисонували б із поширеним уявленням про повсюдне благополуччя.

У стилістиці ранніх фільмів відчутна схильність до натуралістичних прийомів і до експресіоністичних ефектів. Спершу в нього переважають павільйонні зйомки з «рембрандтівськими» ефектами освітлення. Сама фотографічна фактура кадрів різка, контрастна, без напівтонів з переходом від білого до чорного. Простір замкнутий, дія здебільшого відбувається у захаращених приміщеннях. «Портове місто» вирізняється тим, що головні герої показують більшу зрілість і глибше усвідомлення своїх вчинків. Пластична концепція замкнутого простору відповідає у Бергмана темі тюрми. Бергман сприйняв багато мотивів сучасного західного мистецтва. Зокрема мотив життя як марення божевільного і мотив «пекла на землі» нагадує «За зачиненими дверима» Сартра. У «Тюрмі» показано повсякденне, прозаїчне пекло існування, поневолення людини силою зовнішніх обставин. Хоча картина наповнена побутом, зображення вже тяжіє до поетичного, метафоричного переосмислення. У фільмі напруженість суб'єктивного протесту переважає над ясністю погляду. Той, хто відчув жахіття буденності, ставить питання, чи варто взагалі жити в цьому жорстокому світі? Так опиняється на порозі самогубства герой фільму, журналіст Томас. За 14 років до «8 1/2» Бергман поставив фільм про те, як не вдалося поставити фільм. Але тут він не першовідкривач, нитки його задуму тягнуться до Піранделло. Томасу випало пережити те, про що він збирався писати в сценарії, і це ставить під питання не тільки його задум, а й його життя. Але дружина Софі втримує Томаса від фатального кроку. Ствердження вищої цінності життя потрібно Бергману не для того, щоб укріпитися на позиціях стоїцизму. Він залишається у світі, щоб знову і знову ставити питання. «Ваш сценарій не можна поставити. У ньому питання, на які немає відповіді». З приводу цього фільму Бергман говорив: «Структура людини така, що вона завжди носить в душі руйнівні тенденції щодо себе самої і до навколишнього світу, неважливо, усвідомлено чи ні». Це по-юнацьки бунтарський фільм. Але це тому, як каже Бергман, що його «довелося робити дуже швидко (знімали 16 — 17 днів), не було часу, щоб заховати і замаскувати мотиви, тому вони виставлені, необроблені, кровоточать»<sup>6</sup>.

Мотив самотності, ізоляваності людини чітко звучить у фільмі «Спрага» — дія відбувається у вагоні міжнародного експреса «Базель — Стокгольм», який перетинає Німеччину, що лежить в руїнах, а герої в

комфортабельному купе віддані у владу своїх особистих кошмарів, займаються моральним самобичуванням (через 13 років він повторить ті ж мотиви у фільмі «Мовчання»). Егоїстичну замкнутість, байдужість режисер розглядає як моральний злочин. «Спрага» поставлена не за власним сценарієм, але в цьому фільмі, за словами Бергмана, він зі щирим задоволенням розправився з тогочасним своїм шлюбом. У 33-річного Бергмана було вже шестеро дітей, тому він робив деякі фільми заради грошей, зробив також 9 рекламних роликів. 1968 року згадував, що в той період він був зовсім несамостійний, зовсім безпорадний творчо і зовсім неграмотний у технічному сенсі, сліпо хапався за будь-яку рятівну форму, тому що своєї власної не було. З часом його стиль очистився, зображальна фактура стала прозорою. Стиль фільмів початку 1950-х позначений неоромантизмом та ідиліями.



*«Усмішки літньої ночі».  
Інгмар Бергман. 1955*

Бергман не міг заспокоїтись на голому запереченні. Йому хотілося показати найвищі цінності, наприклад, вибір між коханням і творчістю, який має зробити людина. З'являється тема людини і природи, але вона набула іншої, аніж у Шестрема, конфліктності й гостроти. Природний світ постає як контраст місту — місту відчуження і клопотів, з яких не могли вирватися герої ранніх фільмів режисера. На такому протиставленні побудовані «Літні ігри» (1950), хоча персонажі, порівняно з ранніми фільмами, радикально змінилися. Залишивши місто, герої відкривають вільні простори, далекі горизонти. Тема прозорого, швидкоплинного літа входить у творчість Бергмана, щоб ще більше загострити і відтінити решту його мотивів. Літо — це час юності й любові, але в цьому літньому переживанні кохання прихований відчай. Через нещасний випадок гине герой фільму. Фільм має автобіографічну основу. Поштовхом послужила новела, написана Бергманом в 17 років. Це любовна історія: до героїні потрапить щоденник її померлого друга, і вона поїде туди, де колись розцвіло їхнє кохання. Саме в «Літніх іграх» режисер вперше відчув, що працює самостійно, що має власний стиль.

У повоєнний час, коли прийшло нове покоління, яке не знало драми війни й окупації, в літературі, театрі і кіно з'явилися молоді герої

любовних ігор. У цій грі в різних пропорціях змішувався інтерес до життя, забава, поза, бажання показати оточенню, що вони вже дорослі. Однак завжди на шляху «невинних чародіїв» траплялися особисті труднощі. Багато таких фільмів здобули міжнародне визнання, і серед них — «Літо з Монікою» (1953) — розповідь про підлітків і їх літню пригоду, кохання і зраду, від якої не оберігає юний вік.

З 1956 року починається новий етап його творчості в кіно. Творчість зрілого Бергмана — це боротьба з трагічною безвихіддю філософії К'єркегора, боротьба тим болісніша, що ведеться не ззовні, а зсередини. Художник знає відчай самотньої, відкинутої від світу особистості, але знайома йому і владна потреба перемогти самотність, дати людині мету, а життю — сенс. Для Бергмана істиною є дитяче світосприйняття, наївне і радісне занурення у світ — це бачимо у сценах любовної ідилії ще в «Літніх іграх», а також у спогадах дитинства Ісака Борга, в тому, як зображені комедіант Йофе та його дружина. Бергман передає крихкість ідилічного світосприйняття. Звідти — відтінок ностальгії.

Художника особливо цікавить момент катастрофічний — перехід від юності до зрілості. Рано чи пізно його герої стикаються зі смертю, і тоді світ їхнього дитинства розсипається. Головна небезпека, яка чигає на людину в цей час, — небезпека відчаю і холодної байдужості. Тоді ці люди стають живими мерцями. Але є герої, які шукають істину. Таких героїв у зрілого Бергмана створив актор Макс фон Сюдов. І особливо виразним є його лицар у «Сьомій печаті».

### ПОШУКИ БОГА І ДВОЇСТІТЬ ВІРИ В «СЬОМІЙ ПЕЧАТІ»

Антоніус Блок, як Дон Кіхот, одержимий ідеєю, але, на відміну від іспанського безумця, він поховав ілюзії. Безглуздість походу в Палестину стала йому ясною, і він більше не витягає меча з піхов.



«Сьома печать».  
Інгмар Бергман.  
1956

Зате через весь фільм він проносить свій гострий погляд. У «Сьомій печаті» лицар і смерть грають протягом усього фільму в шахи, причому ставкою є життя лицаря. Але він не боїться смерті, йому страшне життя, позбавлене виправдання. Бергман пояснював: «Сьома печать» — це алегорія на дуже просту тему: людина, її вічні пошуки Бога і смерть як єдине, в чому немає сумніву». Але це спрощення його твору. У фільмі недаремно показано мандрівного лицаря — тема мандрів в його фільмах — це метафора духовної непримиренності людини. У фіналі ми бачимо танець смерті на тлі понурого неба. Але сила любові врятувала Йофа, Мію і їхнє дитя. В країні, де лютує чума, дружині скомороха ввижається, як по сяючому луку прохо-



дить молода жінка з крихітною дитиною,— ось чому скомороху, його дружині та їх синові буде залишене життя. Показуючи історію, яка відбулася в середньовіччі, Бергман порушує гострі актуальні проблеми свого часу (зокрема, проблему військових походів, що нічому не вчать людей, а тільки спустошують людські душі; середньовічна чума прочитується як атомна загроза, що нависла над людством в середині ХХ століття).

Значне місце у фільмах Бергмана займає проблема віри. Режисер-філософ досліджував моральне самопочуття людини у зміненому нею світі, коли людина, втративши Бога, втратила опору і захист. Він писав 1958 року: «Я вірю в Бога, але не в церкву, протестанську чи в будь-яку іншу. Я вірю у вищу ідею, яку називають Богом. Я так хочу, і це необхідно. Справжній матеріалізм може завести людство тільки в холодний тупик»<sup>7</sup>. Під матеріалізмом він розуміє життя, позбавлене духовного змісту, яке зводиться тільки до накопичення матеріального і задоволення фізичних потреб. Двоїстість тем у Бергмана — це художнє вираження двоїстості переломного часу, коли будь-яка річ показує свій виворіт, коли все може обернутися і так, і інакше. Двоїться й сама ідея Бога. З одного боку, це вища ідея, з другого — зручне виправдання боягузства і невтручання. Віра в такого Бога означає смерть. Пастор Еріксон з «Причастя» розповідає: «Це було під час громадянської війни в Іспанії. Я відмовлявся будь-що бачити. Відмовлявся приймати дійсність, якою вона була. Я і мій Бог жили у світі, де панували гармонія і порядок. А довкола корчилось в муках справжнє життя. Але я не хотів його помічати. Я бачив тільки мого Бога». Це бунт проти мертвої віри. З другого боку, задовольнитися тільки голим запереченням — означає прийняти абсурд життя. Як задоволення безпосередніх потреб за відсутності вищої мети. Це і є вирішення, підказане дияволом. У Бергманового диявола немає містики, він — цілком прозаїчна постать «цивілізації споживання» (в «Диявольському оці» він з'являється на екрані як респектабельний директор солідної фірми).

Ставлення Бергмана до протестантизму можна охарактеризувати як зв'язок через заперечення — негативний зв'язок. Він заперечує протестанство, але протестанська суворість і ригоризм продовжують жити у його творчості. Тема хибної віри, яка віддаляє людину від людей, яка замикає її в холодному егоцентризмі, народилась у Бергмана у зв'язку з протестанством. Наприкінці творчості у фільмі «Фанні й Олександр» протестантизму він протиставить юдейську релігію, яка не пригнічує людей, а, навпаки, проповідує радість життя земного.

Він відчуває дуалізм світу і Бога як вічно ниючу рану. Бергман відкидає ідею спокути гріха як морально половинчату і принципово компромісну. За художньою логікою його творів людина не владна над своїм минулим. Тим самим зростає її відповідальність в теперішньому — не можна ж повернутись і переробити вже зроблене.



«Сунічна галявина». Інгмар Бергман. 1957

Фільм «Сунічна галявина» побудований на поверненні в минуле, Бергман обіграє несумісність, різноплановість минулого і теперішнього. Шведська критика вказувала на зв'язок цього фільму і «Візничі смерті» — там героєві на порозі смерті також дано було побачити наслідки своїх вчинків. У душі традиційного християнського моралізму Лагерлеф дозволила своєму героєві повернутися в життя, аби виправити зло. Але для Бергмана йдеться не про спокуту — минуле виправити не можна. Зате можна спробувати змінити теперішнє. Бергман відкидає також протестантський догмат спасіння вірою. Для нього немає боліснішої долі, аніж доля людини, яка пасивно чекає, щоб «Бог заговорив» — такою є безумна героїня фільму «Як у дзеркалі», такий пастор у «Причасті». Протестантизм — це фатальність у підкоренні людини товарним відносинам, але це і прагнення надати в рамках цієї фатальності максимальну свободу особистій ініціативі. Для протестантизму віра виступає як факт особистого стосунку людини з Богом. Сама ідея вільного внутрішнього судження є не що інше, як визнання за віруючим свободи волі і свободи совісті. Віра для протестанта є його приватною власністю. Тільки від нього самого залежить примножити скарби віри чи втратити їх. Ось чому саме на протестантській вірі пустило паростки екзистенційне світовідчуття. Бергман виходить з того, що людина є самотньою перед обличчям болісних проблем існування. Але весь складний світ його творчості приходить в рух саме тоді, коли художник відмовляється приймати це вихідне твердження, змиритися з ним. В центрі — людина, яка шукає вищу ідею. Вона шукає, виходячи тільки зі свого особистого досвіду, але пошуки мають загальне значення і приводять її до інших людей. І Бог для Бергмана — не тільки вища ідея, а й особиста ідея. Варто їй втратити особистий характер, як вона перетворюється у свою протилежність: замість того, щоб вести людину до інших, вона споруджує стіни відчуження.

## СУД ІСАКА БОРГА НАД СОБОЮ В «СУНИЧНІЙ ГАЛЯВИНІ»

Побачивши в самотності фатальну неминучість, Бергман не зупинився, бо відчував, що йде по дуже хисткому ґрунту. І перед своїми героями, поки вони не омертвіли душею, він залишає відкритим шлях до спасіння, до пробудження від моральної летаргії, як прокинувся на схилі літ професор Ісак Борг — герой «Суничної галявини».

Цей фільм винятковий, тому що увібрав у себе і найважливіші ідейні проблеми, і пануючу стилістику, і навіть історію кіно (Віктор Шестрем, засновник шведського кіно, тут поряд з І. Бергманом). Актор, виконавець ролі Ісака Борга, помер через два роки у віці 80 років. У фільмі зіграли кращі актори Швеції, знімав його кращий оператор (Гуннар Фішер) — всі постійні співробітники Бергмана, група, з якою працював у кіно і в театрі.

«Сунична галявина» — фільм про життя однієї людини. Підсумок однієї долі, суд над нею, вирок їй. І висота ясності. Ясність знання правди про себе самого і питання про сенс життя.

Автор фільму з самого початку фільму дає героєві побачити власну смерть. Щоправда, уві сні, однак це вражає не менш, аніж би це було наяву. Сон Ісака Борга справляє шокуюче враження — і на самого персонажа, і на глядача. Сцена вибудована так, що викликає майже фізичне відчуття омертвіння. Глядач розуміє, що це сон, адже в реальності не буває таких спустілих страшних вулиць і годинників без стрілок на будинку. Побачивши себе в катафалку, Борг прокидається — життя триває. Прокидається, щоб здійснити подорож не тільки до іншого міста, а й до власного минулого і під враженням сну переоцінити власні вчинки, ставлення до ближніх. Передчуття смерті стало тим стресом, який пробудив героя від тривалої летаргії, вернув почуття і совість, яка впродовж життя була стерта постійною зайнятістю. Він був самотнім, хоча настільки звик до самотності, що перестав її помічати. Сон героя, вибудований за логікою сну, досить простою, життєвською логікою, тому що сні, а їх у фільмі кілька — різке до болю вираження головно-го в душі героя, тобто правди про самого себе.

Дорога в Лунд, де професору Ісаку Боргу мають присвоїти високий титул, — це дорога не тільки через асфальтові кілометри, вона пройде через душу Борга, через усе, чим він був, чим не став і чим він є тепер. Бергман будує фільм як складне переплетення рухомої реальності, спогадів і снів.

На суничній галявині, де герой зробив зупинку, оживає минуле і старий, для всіх невидимий Ісак стоїть за дверима світлої ідальні, де обідає його родина часів Ісакової юності. Ісак Борг звинувачується в холодності і байдужості. Дружина Карін каже про нього: «Він буде холодний, як лід. Він говоритиме зі мною, як Господь Бог, і нічого, рішуче нічого не зміниться». Молодий Борг бився за шматок хліба, потім

пішов, «відсторонився від спільноти», помірно піднімався східцями науки, стаючи відомим, терпів і прощав дружину, старів, ховав інших, повільно, непомітно і не помічаючи цього, помирав сам. Історія Борга — це історія поступового висихання, відмирання живих людських зв'язків з людьми, з самим собою. Він судить себе за те, що гордовита зневага до всього мало одухотвореного в житті висушила його зв'язки з життям взагалі. Він судить себе за те, що надто беріг від вторгнення ту замкнутість, яку обрав і яка була йому необхідна для його служіння високому. Його син Евальд — людина іншого часу, людина епохи радіоактивних снігопадів та загрози глобальних катастроф: його відраза до життя від страху перед цими катастрофами. Він усвідомлює і утверджує свою власну моральну недостатність, а його агресивний, що прагне поширитись на інших, страх має глибокі корені в родинній традиції. І хіба Ісаку Боргу спало на думку зробити спробу пізнати свого сина, допомогти йому, зігріти його? Але совість і душа Борга ще виявились здатними прокинутись від довгого холодного сну, щоб судити себе і зрозуміти інших, щоб знайти сили для подолання смерті. В «Суничній галявині» Бергман веде свого героя від самотності, з мовчання, з небуття. Людина на схилі літ повертається до життя і на старих губах суниця зберігає той самий смак.

У фільмах Бергмана є вільне і радісне юне кохання, прекрасне в своїй чуттєвій відвертості. Але є і кохання-пекло, кохання-тортури, коли двоє зневірених морально мордують одне одного. Буває, і коли з кохання зникає духовне начало, воно вироджується в еротичну гру. Ставлення до кохання двоїсте, як двоїстими є всі теми у Бергмана. Фізична любов може допомогти двом самотнім істотам знайти одне одного, але вона ж може загострити і довести до пароксизму їхній відчай (про це фільм «Мовчання»). Справжня любов — це вихід за межі власного «я». Ось чому Ісак Борг, який зумів на схилі літ пробити шкаралупу свого егоцентризму, чує слова юної Сарі «Я тебе люблю». А у фільмі «Як у дзеркалі» письменник Давид, замучений, як і Борг, усвідомленням безплідно прожитого життя, каже синові: «Ми не знаємо, чи є любов доказом існування Бога чи любов — це сам Бог».

## ТЕМА ВІДЧУЖЕННЯ

У фільмі «Обличчя» (1959) зіштовхуються між собою два протагоністи — мандрівний фокусник-ілюзіоніст Фоглер та лікар Вергерус, прихильник суворого наукового, позитивістського погляду на життя. Він не визнає нічого надприродного і поява Фоглера дає йому змогу помірятись силами із «забобонами і шарлатанством». Вергерус викриває трюки Фоглера і не втрачає нагоди познущатись над ним. Але Фоглер має силу певного гіпнотичного впливу, яку відчуває на собі навіть Вергерус. Боротьба між ними триває з перемінним успіхом. На боці

Вергеруса впорядкований світ обивателів та державна влада. У містифікаціях Фоглера є дещо небезпечне, що не підлягає контролю. Між цим фільмом і «Сьомою печаттю» є певний зв'язок. Вергерус нагадує зброєносця Юнса. Юнс був вільнодумцем і атеїстом, сипав цинічними жартами, не боявся смерті. Але й був постаттю героїчною — серед жаху і смуту один з небагатьох залишався вірним заповідям добра і справедливості. Тверезий матеріалізм і піднесений ідеалізм, які у «Сьомій печаті» стояли пліч-о-пліч, в «Обличчі» ополчились один на одного, при цьому обидва зазнали втрат. Так, довкола Фоглера справді багато фальші. Хто він — містик чи містифікатор? Але в одному немає сумніву — в його моральних стражданнях. Він проходить через муки, щоб довести іншим: існує щось, що виходить за межі плаского і вульгарного здорового глузду. Але як виманити в Бога зримий знак його присутності? Та після того, як його викрили і висміяли, коли падає маска і відкривається його справжнє обличчя, б'є година його торжества. Морального, а не практичного (запрошення групи фокусників у Королівський палац). Але Бергман не дає відповіді, де справжнє обличчя цього персонажа, а де його маска. Фільм є дивним змішанням готичного роману з побутовою комедією. Це, можливо, один із найбільш гірких і скептичних творів Бергмана. Не випадково за ним іде «Дівоче джерело», де чудо вирвано в Бога ціною насильства і різанини, де увага художника прикута до безневинного страждання.

У «Дівочому джерелі» Бергман використав народну баладу «Донька пана Терреса із Венге» — про святе джерело, яке забило на місті страшного злочину. Цей фільм він назвав найбільш туманним і ставився до нього критично. Тихий струмінь води, яка пробилась на місці, де лежало тіло розтерзаної насильством дівчинки, — це не тільки збережена деталь шведської ранньохристиянської легенди, не тільки примиряючий фінальний акорд рідкісної за своєю жорстокістю драми, а й знак триваючого часу, обіцянка нового життя. Стиль картини, тон оповіді знаменують естетичну перемогу над жахом зображуваного.

Після цих двох фільмів Бергман ставить трилогію — «Як у дзеркалі», «Причастя», «Мовчання», — наскрізною темою якої знову є мовчання Бога і тема людини, що втратила надію. Але знову і знову людина хоче вирвати у Бога його таємницю, прагне негайно пізнати своє призначення і свою долю. «Що таке віра, як не божевілья?» — запитує К'єркегор. У фільмі «Як у дзеркалі» ця метафора набула клінічного вираження. Висновок: тільки у спілкуванні, в контакт з іншими людьми, в любові криється можливість виходу з безодні відчаю. У «Причасті» виникає питання — що таке життя? Безрозсудне прагнення вискочити за межі людських можливостей веде до безумства.

Ще одна важлива у творчості Бергмана — тема художника у сусільстві, байдужому до мистецтва. Однак митець змушений страждати



**«Персона».**  
*Інгмар Бергман. 1966*

не тільки від байдужості зовнішнього світу. Він, крім того, є заручником внутрішніх суперечностей, які здатні довести його до безумства. У фільмі «Година вовка» є сцена вбивства хлопчика, яка розігрується тільки в уяві героя. Режисер хотів показати, як людина на грані безумства, напружуючи волю, бореться з пороками, які пожирають її.

В 1966 році виходить «Персона». У цьому фільмі проблема відчуження знову набуває клінічного вираження: героїня — театральна актриса Єлена Фоглер — під час гри на сцені несподівано для всіх замовкає. Бергман діагностує неблагополучність благополучної людини, але не пояснює причин її неблагополучності, не дає відповіді на питання, як їй вийти з глибокої внутрішньої кризи. Кваліфікувавши мовчання актриси як психічне захворювання, медики посилають її за місто разом з медсестрою Альмою, яка має доглядати її. Життя обох жінок, яких грають актриси Лів Ульман і Бібі Андерсон, перетворюється на безсловесний психологічний поєдинок. Висновок напрошується невтішний: «Якщо людина позбавлена контакту з іншими людьми, якщо перед нею закритий внутрішній світ співбесідника, то людині залишається тільки проектувати на місце співбесідника свій власний більш чи менш трансформований образ»<sup>8</sup>. Режисер незначними натяками відхиляє завісу і показує внутрішні переживання жінок, проте, ізолювавши їх від зовнішнього світу, залишивши наодинці з собою, позбавивши зовнішньої дії, він дійшов у цих дослідженнях-дослідах крайньої межі, зрозумівши, що далі цим шляхом іти немає куди. Фільм тримається на блискучій професійності актрис і оператора Свена Нюквіста, який вибудував фільм на крупних планах, запропонувавши влучні портретні характеристики героїнь.

Наступний етап логічно впливав з «Персони» — дослідження родини і стосунків між близькими людьми. Знімаючи 1973 року

4-серійний телефільм «Сцени з подружнього життя», режисер болісно думав: чи не надто це камерно, чи не буде звертанням тільки до вузького кола? Виявилося, що ні. Фільм мав успіх на телебаченні.

1976 рік. 30 січня шведська поліція допитує Бергмана у зв'язку з нібито несплатою податків. Ображений таким ставленням влади, він покидає Швецію і переселяється до Німеччини, де ставить «Зміїне яйце» та «Осіньну сонату». У першому з них розповідається про один тиждень листопада 1923 року в Німеччині, коли фашисти організували свій перший путч. Розкриваючи джерела коричневої чуми, Бергман виразно показує, що приходу фашистів до влади сприяли страх і безвихідь. Режисер не був упевнений, чи вирішив завдання, яке ставив перед собою, знімаючи «Зміїне яйце». Показавши епізод з життя Веймарської республіки, прагнув ніби проектувати минуле в теперішнє, застерегти людей від загрози відродження фашизму.

З приводу фільму «Осіньна соната» Бергман говорив кореспондентові газети «Монд»: «Ми всі — діти жінок, не забувайте про це ніколи. З цієї — елементарної — причини, тобто тому, що вони тримають дітей у себе на руках, жінки мають величезну можливість змінити стан речей. Але я не думаю, що їм вдасться це зробити, тому що довелося б змінити нашу цивілізацію, потрібно б вернутися до азбуки наших емоцій.

У моєму фільмі «Осіньна соната» я спробував звернутися до цієї азбуки, але мені вдалося, можливо, дійти до букви А. Я зробив фільм про стосунки між матір'ю і дочкою. У мене скромні претензії — якщо мати з донькою говорять: «Осіньна соната» — поганий фільм, але варто поговорити про нього», — то я задоволений»<sup>9</sup>. Головних героїнь зіграли Інґрід Бергман і Лів Ульман. Йшлося про складні напружені стосунки між донькою і матір'ю, знову і знову Бергман наголошує на проблемі відчуження.

14 липня 1978 року режисер відзначає своє 60-річчя і констатує насиченість творчого життя: за 35 років поставив близько 45 театральних вистав і 40 фільмів.

В театрі ставив Стріндберга, Чехова, Шекспіра. «Ставити Чехова і Шекспіра — для мене найвища форма самовираження як художника. (...) Драматургія Чехова, особливо у «Трьох сестрах», — досконалість, що нагадує партитуру найвеличнішої симфонії. (...) Досконалість чеховської драматургії — досконалість форми, дуже важливої в мистецтві»<sup>10</sup>.

Порівнюючи роботу в театрі і в кіно, Бергман тоді ж говорив: «Театр — моє життя. Тільки в театрі, в акторському колективі я набуваю ні з чим незрівнянну спокійну радість спільної творчої праці. А кіно — це якась одержимість. Якби я був поставлений перед вибором, то без сумніву зробив би його на користь театру, розпрощавшись з кіно. Інтерпретувати думки Шекспіра, Чехова, Ібсена та інших титанів, дово-

дити їх до глядача у своєму прочитанні, показувати у своєму баченні для мене куди важливіше, аніж тлумачити самого себе (Бергман сам пише для себе сценарії — *М.П.*). Якби я не став режисером, то, мабуть, постарався б стати диригентом симфонічного оркестру»<sup>11</sup>.

Бергман виніс досить суворий присуд кінематографу: «Тепер, на жаль, фільмів порожніх, нікчемних, випускається на Заході, дедалі більше. (...) Мабуть, справа не в грошах і не у всевладності кінопродюсерів та прокатників. Сучасна техніка дозволяє випускати фільми без великих затрат. Суть справи для мене — у усвідомленні моральної відповідальності кінорежисера перед суспільством, перед людьми. (...) В процесі творчості ніхто, крім самого художника, не може визначити міру його відповідальності, міру користі, яку повинен, за його задумом, принести людям його твір. Але в кінцевому підсумку правильність художнього вирішення здатний підтвердити один тільки суддя — масовий глядач: важливо, як об'єктивно впливає фільм»<sup>12</sup>.

На початку 1980-х Бергман був удостоєний «Оскара». Якщо раніше у Бергмана діти завжди були ніби тлом, то у фільмі «Фанні й Олександр» (1982) вони виявилися на першому плані. Митець повернувся до власного дитинства? З цього приводу він говорив кореспонденту італійського журналу «Панорама»: «Хлопчик Олександр — дитина більше захищена, ніж був я в цьому віці, — бореться з оточенням, бореться з іронією, з сарказмом, з усією притаманною йому безпосередністю. Він і Фанні — діти, але діти, що вирости. Інфантильним є доросле оточення. У моїх фільмах я завжди торкаюся проблем, з якими зіштовхуються в дитинстві. Іноді це діяло, як хороші ліки»<sup>13</sup>. Цим фільмом Бергман попросився з кінематографом. Сам він пояснював це так: «Фільми завжди були для мене якимось насланням. Я просто не міг не знімати їх, мені треба було виразити те, що думаю. Встановити контакт з людьми. Я працював в кіно більше сорока років. Це дуже важка професія. Вісімдесят-сто днів, без перерви ти перебуваєш в напруженні — повинен кожного дня зняти те, що потім перетвориться у три хвилини фільму, і щоб це було на найвищому рівні. Ніяких хвороб, жодних особистих проблем. Стаєш частиною фільму, і фільм стає частиною тебе, найважливішою справою твого життя. Це найжорстокіша професія, яку тільки можна собі уявити. А в мене вже немає тих можливостей, я не можу віддавати усього себе цій роботі, як раніше. Тому й віддав перевагу більш здоровій, менш нервовій роботі в театрі».

Для творчості Бергмана характерна повторюваність мотивів і перекличка персонажів. Його кінематографічність більше пов'язана не з зовнішньою дією, а внутрішньою. Вона переломлюється гострим зіткненням ідей і пристрастей, які покликані передати актори. В Бергмана були постійні актори: Гуннар Бйонстранд, Бібі Андерсон, Макс фон Сюдов, Інґрід Тулін, Лів Ульман. Відсутність в акторів політичних



і суспільних інтересів Бергман пояснював тим, що артист є немов би своїм власним інструментом, що через особливості своєї професії він сильно замкнутий на своєму внутрішньому світі, на самому собі. А про себе говорив, що він лише частина їх самих, доповнююча частина.

## СУЧАСНЕ КІНО ШВЕЦІЇ

Лукас Моодісон (н. 1969) прийшов у кіно 1997 року після закінчення кіношколи у Стокгольмі. Першою його роботою була короткометражка «Тільки трохи порозмовляти» — розповідь про вже літню людину, яку відправили на пенсію, але яка, ставши самотньою, гостро відчуває брак спілкування. Проблема гостра, адже, забезпечити громадянам добробут і комфортне життя, ще не означає, зробити їх щасливими. Самотність і бездіяльність приводить людей до маразму — наслідки цього захворювання і показано у фільмі. Коли герой почув дзвінок у двері, він дуже зрадів, що якась жива істота навідалась до нього. Але це була дівчина з секти кришнаїтів. Розмова не клеїлась — і дівчина захотіла піти, але господар її затримував, а коли вона спробувала вирватись від нього, він її убив.

Своєрідністю творчості Моодісона можна вважати те, що він цього персонажа «поселив» у своєму фільмі «Тільки разом» (2000). Ця робота задумувалась як комедія, оскільки, на думку режисера, в людей і так важке життя, щоб вони хотіли дивитися понурі фільми. У фільмі йдеться про події 1975 року, про життя однієї з комун хіппі. До речі, ця тема нині поширена в західному кіно. Їхній бунт не має під собою підстав, підставою хіба можна вважати те, на що звернув увагу ще 1974 року Йозеф Козелецький: «Ні погоня за добробутом, ні розвиток лікарської опіки ще не становить сенсу життя. Особливо молода генерація критично дивиться на застарілу систему цінностей шведського суспільства; не хоче вона бути тільки «людським чинником» в досконалому інституційному устрої. Гарячково шукає нових ідей і цінностей, які б вернули життю його значення»<sup>14</sup>.

Режисер показує людей цієї комуні, їхні інтереси і зміни, їхніх дітей. Характерно, що революціонера, який прагне якихось соціальних змін, ніхто не підтримує. У кожного власні інтереси: один вимагає, щоб у будинку, де вони живуть, ніхто не їв м'яса, інших цікавить еротика і т.п. Ніхто всерйоз не трактує переконань, вони є всього-навсього думками. Аби могла виникнути революція, потрібні норми, які необхідно зламати. В тій ситуації найбільшими бунтівниками стають діти, які доводять батьків до порушення норм, що їх ті самі собі встановили. «Більш, аніж про бунт, цей фільм про потребу культивування певних засад», — пише Артур Майєр.<sup>15</sup> І наводить слова режисера про те, що його намір розійшовся з результатом, адже він задумував веселу комедію про завершення епохи хіппі, а вийшла психологічна драма про

найбільшу мрію кожної дитини з розбитої родини: аби мама і тато знову були разом і все повернулося до якоїсь міфічної «нормальності». Інші фільми Моодісона — «Лілія 4-ever» (2002), «Терористи — фільм про сказаних» (2003), «Дірка в серці» (2004).

### Література

1. *Бергман. И.* Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью.— М.: 1969.
2. *Бергман о Бергмане.* Ингмар Бергман в театре и кино.— Сост. А. Парина, В. Гульченко.— М.: Радуга.— 1985.
3. *Jozef Kozelecki. Szczęście po szwedzku.*— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.— 1974.
4. Long Robert Emmet. Ingmar Bergman. Film and Stage.— N-Y.: Harry N. Abrams, Inc., Publishers — 1994.— 208 p., 206 il.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

- «Примарний візок». *Віктор Шестром, 1922.*
- «Гроші пана Арне». *Моріц Стілер, 1919.*
- «Сьома печать». *Ингмар Бергман, 1956.*
- «Сунична галявина». *Ингмар Бергман, 1956.*
- «Осіньна соната». *Ингмар Бергман, 1978.*
- «Тільки разом». *Лукас Моодісон, 2000.*

### Запитання до семінару:

1. *Шведська школа психологічного кіно та її підґрунтя.*
2. *Образна система фільму І. Бергмана «Сьома печать».*
3. *Потреба віри і сумніви в існуванні Бога — один з провідних мотивів творчості Бергмана.*
4. *Концепція часу в «Суничній галявині» Бергмана.*
5. *Міра психологічної правди у фільмах Бергмана.*

### Виноски

<sup>1</sup> Цит. за Теплиц Ежи. История киноискусства. Т.1.— 1895—1927.— Пер. с польск.— М.: Прогресс.— 1968.— С.165.

<sup>2</sup> Там само.— С.164.

<sup>3</sup> Божович В. Ингмар Бергман // В. Божович. Современные западные режиссеры.— М.: Наука.— 1972.— С.102.

<sup>4</sup> Ежи Теплиц. История киноискусства. 1939—1945.— Т.4.— С.234.

<sup>5</sup> Цит. за Божович В. Современные западные режиссеры.— М.: 1972.— С.100—101.

<sup>6</sup> Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино.— Сост. А. Парина, В. Гульченко.— М.: Радуга.— 1985.

<sup>7</sup> Cahiers du cinema.— 1958.— n 88 // Цит. за кн. Божович В. Современные западные кинорежиссеры.— М.: 1972.— С.115.

<sup>8</sup> Персона.— Первый век кино.— М.: Локид.— 1996.— С.106.

<sup>9</sup> Интервью с И. Бергманом.— Пер. з фр.— Литературная газета.— 1978.— 18.01.

<sup>10</sup> Интервью с И. Бергманом Николая Португалова — Литературная газета.— 1978 — 9.08.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Интервью с И. Бергманом.— Литературная газета. 1984 — 9.06.

<sup>14</sup> Józef Kozelecki. Szczęście po szwedzku.— Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.— 1974.— S.14.

<sup>15</sup> Artur Majer. Lukas Moodisson Zbuntowany // Autory kina europejskiego III.— Krakow.— 2007.— S.264.

# Кіно Італії

---

## ПЛАН

1. Історична школа
2. Кіно 1936–1943 років
3. Неореалізм — світове визнання
4. Лукіно Вісконті: кардіограма соціальної напруги
5. Федеріко Фелліні: митець і суєта життя
6. Міф на екрані. П'єр Паоло Пазоліні
7. Драма відчуження у фільмах Мікеланджело Антоніоні
8. Що сьогодні в італійському кіно?

Перші італійські фільми з'явилися на екранах 1905 року. Вони майже буквально повторювали французькі комедії. Близько 1910 року в італійських фільмах почали проявлятися риси, які свідчили про формування національного стилю. Впродовж 1910—1912 років випущено сотні комедій, драм, фарсів на студіях Туріна, Мілана і Риму. Передумови появи національного стилю були такі:

1. Італія вела війни в Африці, трактуючи їх як продовження національно-визвольних війн, які в свою чергу тісно пов'язувала з великими традиціями Відродження.

2. Потреба у дешевій розвазі, яка всюди стимулювала розвиток кіно, в Італії відчувалась особливо сильно, тому що прірва між космополітично налаштованою буржуазією та народом була глибшою, ніж в інших країнах. Кіно було доступним і не знало мовних (діалектних) бар'єрів.

3. Костюмно-історичні фільми, які стали відомі на світовому кіноринку, почали виходити в момент підготовки війни з Туреччиною. У них — нагадування про славу Риму, велич імператорів.

4. Пейзаж, ідеальний клімат, багато пам'яток архітектури допомагали відтворенню подій часів Римської імперії.

5. Театральні актори легко пристосовувалися до роботи в кіно — цьому сприяли імпровізаторські традиції «комедії дель арте».

## ІСТОРИЧНА ШКОЛА

Кіностудії з початку виникнення працювали не кустарним, а промисловим методом. Перетворення кіно з ярмаркової розваги у художнє видовище в Італії відбулося раніше, ніж у Франції (1907 вийшов

фільм «Граф Уголіно» — екранізація епізоду «Божественної комедії» Данте). В процесі «облагороджування» італійським кінопромисловцям дуже допоміг престиж Габріеле Д'Аннунціо — поета, романіста, драматурга. Аналізуючи творчість цього письменника, Леся Українка підкреслювала, що симпатії його до аристократії природні і зрозумілі завдяки його походженню: «Велич душі і стійкість він знаходить тільки серед тих аристократів, які, вважаючи себе обманутими великим Risorgimento, віддалились у свої напіврозорені маєтки і там ведуть суворе, усамітнене життя, зберігаючи станові традиції і віддаючись мріям про прищестя месії, який позбавить Італію від її псевдовизволителів»<sup>1</sup>. Д'Аннунціо, будучи національним пророком, служив еталоном для режисерів, які прагнули стати справжніми художниками.

Після світового успіху «Останніх днів Помпеї» (1908) італійські історичні фільми стали улюбленим жанром як італійців, так і іноземної публіки. «Камо грядеши?» (1913) режисера Енріко Гуаццоні був найкасовішим фільмом в Лондоні, Парижі, Берліні і Нью-Йорку. Постановочний розмах вражав і в «Кабірії» (1912–1914) — найвищому досягненню італійської історичної школи в кіно. Автор сценарію — Г. Д'Аннунціо, режисер Джованні Пастроне. Тут були зображені пунічні війни III століття до н. е., перемога римських воїнів над карфагенськими купцями. У фільмі показано: перехід Ганнібала через Альпи на слонах, жертвоприношення в Карфагенському храмі. Це твір високого технічного рівня. Режисер домігся ефекту монументальності масових сцен. Новим у цьому фільмі було застосування макетів, панорам. Ці технічні нововведення зводяться до першого важливого художнього відкриття, а саме: до створення в кінокадрі простору, глибинної перспективи, яка дозволяє показувати дію в кількох планах. Історик італійського кіно Роберто Паолелла порівняв переворот, здійснений історичним фільмом, з революцією Джотто в живописі: розрив з площинною, двовимірною візантійською композицією і створення третього виміру в картині.

Розвивалася італійська психологічна драма. Герої її — люди з вищого світу, декаденти, які переживали кохання, ревності, світову скорботу. У цих фільмах знайшли відображення традиції опери (простота оперної інтриги, пишність декорацій, рух маси статистів) — все це подобалось не тільки театральному, а й кіноглядачеві. Зіркою таких фільмів була Франческа Бертіні, якій вдавалось іноді створити образ, наповнений життям, глибоко національний і народний. Її порівнювали з Астою Нільсен.

Тоді актори переносили на екран свій театральний досвід і спочатку Бертіні мало чим відрізнялась від інших кінодів, чия екзальтована манера гри зачаровувала глядачів різних країн. По-справжньому її обдаровання розкрилось у фільмі Негроні «Історія П'єро» (1913), де використано монтаж і крупні плани. Бертіні уславилась у світі як ак-

триса переважно трагедійного плану. Вона зіграла просту жінку у побутовій драмі «Ассунта Спіна» режисера Густава Серена, 1915. Фільм мав великий успіх і поклав початок демократизму, який згодом продовжиться в неореалізмі. Значення фільму не тільки в тому, що це одна з перших італійських стрічок, яка мала соціальне і гуманістичне звучання; постановник зблиснув досить високим як на ті часи професійним рівнем. (Напряма, близький до натуралізму, який дістав назву «веризм», від слова «веро» — справжній. Фільми цього напрямку протистояли Г. Д'Аннунціо). Але після цього актриса знову грала рокованих жінок, знімалася в пустопорожніх фільмах. Фірма «Цезар» пустила в хід велику рекламну машину, щоб зробити Бертіні зіркою. Однак це призвело до надмірного втручання «дів» у творчий процес, що дало першу тріщину в італійському кіно. Італійців починають наслідувати в Голлівуді, де створюється свій варіант рокової жінки — жінка-вампа, та в Росії, де з'являються Віра Холодна, Віра Кораллі, Наталя Лисенко. Деллюк називав Бертіні найяскравішим вираженням класичної краси в кіно. В італійському кіно 1908 — 1914 років склався і реалістичний напрям — це екранізація літературних творів натуралістичного напрямку — у фільмі «Загублений в мороці» (1914, Ніно Мартоліо) методом контрастного монтажу показано Неаполь, різко протиставлено два антагоністичні світи. Цей фільм вважається предтечею неореалізму, напрямку, в якому народ — герой кінотворів.

## **КІНО 1936–1943 РОКІВ**

Диктатор Муссоліні надавав важливого значення кіно. 1936 року держава взяла на себе функції контролю і творчої ініціативи. Було створено систему фашистської кінематографії, яка передбачала фінансову допомогу — аванси, кредити, премії. Крім того, для італійських фільмів було створено привілейоване становище в прокаті (квота 30%, потім — 50%). Було встановлено державну монополію на імпортування фільмів. В результаті: 1937 року випущено 35 фільмів, 1940 — 86. Всі законодавчі, організаційні та фінансові заходи держави мали на меті оживити італійське кіно, щоб зрівнятися з європейськими конкурентами. Виникли нові кіностудії, в тому числі «Чінечітта». 1932 було започатковано міжнародний кінофестиваль у Венеції. Вітторіо Муссоліні — продюсер, сценарист і кінопубліцист, головний редактор тижневика «Сінема» — вважав себе офіційним покровителем італійського кіно.

1936 року режисер Августо Дженіна поставив «Білий ескадрон» — фільм, який свідчив, що краща пропаганда зовсім не виголошує тріскучих лозунгів, а створює відповідну героїко-романтичну атмосферу. Інтерес викликав «Пілот Лучано Серра» Г. Алессандріно (1938) — після нього Амадео Надзарі став популярним італійським актором. Спостерігається також повернення до традицій італійського історичного

кіно, зокрема у фільмах «Сципіон Африканський» Карміне Галлоне, «Кондотьери» Луїса Тренкера. Історичні оповіді про війни і збройну боротьбу в цьому випадку служили актуальній меті пробудження мілітаристського духу в суспільстві. Прикладом якраз і став гігантський «Сципіон Африканський» (1937), який мав донести до свідомості італійців їх імперське минуле, африканські завоювання Риму і постать звитяжного провідника Сципіона. За допомогою минулого треба було нагадати: те, що діється сьогодні, — продовження імператорського Риму. Режисери, які належали до офіційної кінематографії, продовжували пропагандистську діяльність, розповідаючи про війну між італійцями й англійцями на території Африки, звеличуючи італійських солдатів, які захищали форти у лівійській пустелі. Карміне Галлоне зняв фільм про участь італійців на Східному фронті — «Одеса восени», дія розігрувалась на тлі українського пейзажу, реконструйованого в павільйоні. Але пропагандистських фільмів було всього 5%. На екранах панували, як у старі добрі часи, екранізації салонних комедій, сентиментальні мелодрами та романтичні костюмовані драми. 1942 рік — це пік кіновиробництва (119 фільмів).

Але наприкінці 30-х років італійське кіно мало й інше обличчя — інтелектуальне, фрондує. Кінематографісти займаються й теоретичними дослідженнями. Серед тих, хто вів подвійне життя, — Луїджі К'яріні, який писав лояльні до фашистського кіно статті й водночас був організатором і керівником прогресивного кінозакладу — Експериментального центру. З'являлися журнали, які перекидали мости між Італією та зарубіжними країнами. К'яріні випускав журнал «Б'янко е nero» («Біле і чорне»), де формувалась передова кінематографічна думка. Виходив і «Чінема». Ці журнали послідовно працювали над підвищенням кінематографічної культури в країні. Крім того, діяло близько 100 університетських груп, які влаштовували перегляди фільмів і публічні дискусії. В 1930-ті роки дебютували актори — брати Едуардо і Пеппіно Де Філіппо, Тото, Вітторіо Де Сіка.

1943 рік був переломним для Італії — англо-американські війська висадилися на Сицилії. Було скинуто Муссоліні й уряд очолив маршал Бадольйо. Король Віктор-Еммануїл III підписав акт про капітуляцію, Італія з союзника Німеччини перетворилася на її противника.

Ще 1941 року молодий студент Експериментального кіноцентру в Римі Джузеппе Де Сантіс, постійний співробітник «Чінема», друкує статтю, закликаючи до реформи італійського кіно, вимагаючи більш реалістичного трактування людей, більшої уваги до зображального боку кінематографа. З лівою групою був пов'язаний і театр режисера Лукіно Вісконті — сам він безрезультатно намагався знайти роботу в кіно.

Довкола К'яріні діяв гурток режисерів, яких, на противагу реалістам, називали «каліграфістами», — Маріо Сольдаті, Ренато Кастеллані, Альберто Латтуада. Умберто Барбаро ще 1939 року висловив думку,

що кіно повинне житися традиціями народного мистецтва. Зразки такого мистецтва можуть служити регіональний театр Півдня Італії та веристська література, живопис Караваджо. Ці тези і сприйняли «каліграфісти». Для них центральною проблемою була кіномова: вони прагнули перетворити кіно у засіб, за допомогою якого можна було б висловлювати найскладніші думки і почуття. «Каліграфісти» вважали, що роботу режисера потрібно прирівняти до роботи середньовічного монаха-бenedиктенця, який з надзвичайним терпінням вимальовував у рукописі букву за буквою. Кінематографісти шукали в літературних творах стилістичну досконалість (найзначніша картина — «Маленький старовинний світ» — екранізація Антоніо Фогадзаро). Ретельна форма, продуманий кожен план, а живописний бік був прекрасним додатком до гри акторів. Пейзаж був емоційним фактором. Л. К'яріні поставив «Вулицю 5 місяців» (1942), де показав папську столицю середини ХІХ століття в стилі старих гравюр. Епізод в старому театрі є однією з найблискучіших демонстрацій пластичних і монтажних можливостей кіно в італійському кіно тих років. А. Латтуада поставив «Джакомо-ідеаліст» з відчутним автобіографізмом у зображенні провінційного містечка. У передмові до фотоальбому «Квадратне око» (1940) він писав, що його цікавить ставлення людини до неживих предметів, і навіть тоді, коли предметом знімку є речі, вони повинні бути наповнені невидимою присутністю людини. Відчувається любов Латтуади до німого кіно (він був організатором кіноархіву в Мілані).

Але каліграфісти, захопившись шліфуванням окремих зображальних елементів, надто мало заглиблювались в людські характери. Проте їхні фільми допомогли італійському кіно зробити якісний стрибок, вони подолали бар'єр, який відділяв кіно від серйозної літератури. Втім, у фільмах не було зв'язку із зовнішнім світом, не було і проблем, які справді цікавили інтелектуалів і широкі маси.

Подув реалізму став відчутний у фільмі Ф. Поджолі «Так, синьйоро». А провісником неореалізму став Алесандро Блазетті, його комедія «Чотири кроки в хмарах» (1942) вдарила по струнах, які досі мовчали в суспільстві. Хоча це і сталося випадково. Розповідь про комівояжера і сільську дівчину, які поєдналися на один день, а тоді розійшлися — це комедія помилок, фарс, але є в ній і філософські роздуми про долю бідного італійця. Набитий пасажирами провінційний автобус, будинки, що нагадують казарми, — ці непретензійні картини змінили лицарські кавалькади і сни про красиве минуле нації. Цей скромний фільм обмежувався утвердженням очевидних, відомих, але таких, що рідко потрапляли на екрани, фактів — і в цьому проявилась соціальна критика. Фільм готував ґрунт для появи неореалістичної свідомості. Ще одна предтеча неореалізму — фільм Вітторіо Де Сікі і сценариста Чезаре Дзаваттіні «Прічо», названий ім'ям героя — покинутої батьками дитини. В Італії це була гостра тема.



Відбувалась естетична реабілітація кіно. Усвідомлення того, які взагалі можливості кіно, його філософія, зміст. Камера вчить нас з близької відстані дивитися на речі і на людей. 1943 року з'явився перший неореалістичний фільм — «Одержимість» Лукіно Вісконті.

## НЕОРЕАЛІЗМ — СВІТОВЕ ВИЗНАННЯ

Потреба визволити кіно з-під фальші та пропаганди відчувалась у всій Європі, але найпоспідовніше вона втілювалась в Італії. Фільми неореалізму сприймалися як несфальшований образ соціальної дійсності. Неореалізм виник під час війни і в ньому відчулось якесь інакше, реформаторське ставлення до кінематографа. Складалося враження, що вперше після свого винаходу кіно перестало турбуватися про техніку, виразність, власну мову. «Правда» і «щирість» висувались як основні критерії життєздатності фільму більшістю ідеологів неореалізму. Режисери не могли собі дозволити великих грошових витрат, знімали на вулицях і в основному непрофесійних акторів. Зруйнована, злиденна повоєнна Італія стала своєрідною декорацією цих фільмів. Здавалося, досить поставити камеру, щоб реальність «заговорила», у фільмах утверджується глобальність реального.

Серед найвідоміших фільмів неореалізму:

«Рим — відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946) Роберто Росселіні;  
«Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1948) Вітторіо Де Сікі;  
«Під небом Сицилії», «Дорога надії» обидва — (1950) П'єтро Джермі;  
«Трагічне полювання», «Гіркий рис» (1949), «Немає миру під оливою» (1950), «Рим, 11 година» (1952) Джузеппе Де Сантіса;  
«Одержимість» (1943), «Земля тремтить» (1948) Лукіно Вісконті;  
«Два гроша надії» Ренато Каstellані (1952, гран прі Каннського МКФ).

Сценарист багатьох фільмів — Чезаре Дзаваттіні. Актори: Массімо Джиротті, Анна Маньяні, Раф Валлоне, Альдо Фабріці.

Безперечно, не можна ігнорувати індивідуальну неповторність авторів цих фільмів, але спільними рисами є документальність, почуття соціальної дійсності. Історія італійського кіно раніше не знала такої близькості, такого взаєморозуміння між творцями фільму і його глядачами. До фільмів залучалися справжні учасники подій, які ставали основою сюжету: рибалки зображали рибалок, селяни — селян. Андре Базен назвав неореалізм «революційним гуманізмом», «соціальним літописом повсякденності». «Неореалізм є революційний рух від форми до суті. Перевага подій над інтригою приводить, наприклад, Де Сіку і Дзаваттіні до заміни цієї останньої мікродією, яку здійснює наша увага, безкінечно розчленована через складнощі зображення будь-якої найбанальнішої події. Водночас відкидається будь-яка ієрархія,

підпорядкування епізодів фільму один одному в психологічному, ідеологічному чи драматургічному сенсі»<sup>2</sup>. Критик назвав найголовніші засоби кіно цього напрямку: актор, кінозйомка і оповідь. На першому місці — актор, який повинен черпати експресію з себе. Кінозйомка радикально відрізнялася від голлівудської; камера була вільна, кінематографісти йшли на вулиці, знімали акторів у реальному житті. Про оповідь Базен говорить, що вона спирається на актуальні події. Глибокофокусна композиція єднає твори неореалістів з фільмами Жана Ренуара й Орсона Веллса, а рухом камера допомагає акторам вписатися в реальне середовище.

Але на італійських режисерів вплинули не тільки ці велетні кіно — вони познайомились також і з фільмами «Земля» та «Іван» Олександра Довженка, завдяки участі їх на МКФ у Венеції 1932 року. «Тепер уже встановлено, що в найзначніших і в найбільш хвилюючих творах італійського неореалізму, передусім у фільмах Росселіні та інших, відчуються добре засвоєні уроки Довженка. Довженко вказав на багато оригінальних технічних прийомів: вільний ритм оповіді, творчий монтаж, залучення до зйомок непрофесіоналів. Але при цьому вирішальне значення, особливо в «Землі», має внутрішній задум художника, його захоплена і правдива розповідь про складності будівництва нового життя»<sup>3</sup>.

«Одержимість» Лукіно Вісконті за повістю американського письменника Джеймса Кейна «Поштар завжди дзвонить двічі» (історія вбивства старого чоловіка, яке здійснила його дружина з коханцем) став революційним фільмом — у ньому було відчуття незвичного простору. Режисер відмовився від пишних декорацій — фільм провіщав тривожні і похмурі сторони життя, показуючи, яка прірва існує між лакованим фасадом життя і глибоким падінням моралі. Головне у цьому фільмі — його загальний емоційно-образний лад, образна інтонація. Напруження чорно-білої гама — різкість зіставлення густих тіней і сліпучо-білих світлових площин. Один з італійських кінематографістів писав про тотальність смерті в цьому фільмі: «Тут істинне її царство; її холодний подих, торкнувшись людей, губить їх. Ніхто і ніщо не може від неї врятуватися»<sup>4</sup>. Тут немає щастя — є тільки дикі спалахи пристрасті. Примітивно-детективна історія розказана художником могутніх трагедійних можливостей. На відміну від Блазетті, Вісконті не вірив, що при фашизмі люди залишаються людьми. Вісконті показує омертвіння, грізну матерію, яка з'їдає повітря і світло, стискає, спресовує людину. В «Одержимості» порушено одвічну проблему злочину і кари. Вісконті не шкодував чорної фарби для опису італійської дійсності: Ферара і Анкона були показані не як музеї архітектурних шедеврів, а як нормальні сучасні міста, де живуть заклопотані люди. Це був італійський «чорний фільм» на 22-му році фашистської диктатури. Фільм викликав гнів фашистської преси, його зняли з екранів.



Для фільмів неореалізму характерна образність художньої мови. І, на відміну від «Одержимості», вони пробуджували життєвські риси добрих почуттів.

Виникає особлива кінематографічна етика (вона ж — естетика), де значним стає все, що говорить про занепад, про печальну долю матеріального світу. Реальність постає як деградуюча матеріальність, серед якої змушені існувати герої. «Рим — відкрите місто» і «Пайза» Росселіні, «Викрадачі велосипедів» Де Сіки розповідають про невдачу, про втрату і нарешті про занедбаність людини. Кракауер і Базен бачили в неореалізмі кінематографічне торжество фізичної реальності. Такий висновок справедливий, якщо до уваги береться тільки один аспект. Якщо ж ми звертаємо увагу на те, яка реальність сигналізує про себе, то неважко переконатись, що в самому зображенні неореалістичних фільмів фізична реальність зазнає краху і конкретні персонажі стають провідниками відчуття її втрати, її поразки. Це світ, де кожна дрібниця стає суттєвою, оскільки вона ще існує, ще не втрачена хоча б у зображенні.

Роберто Росселіні (1906 — 1977) — провідний режисер італійського неореалізму. Фільмом «Рим — відкрите місто» він очищав італійське суспільство від скверни колаборації з фашистськими режимами — «рідним» і німецьким. Показуючи спільну боротьбу з окупантами людей різних станів і професій, він робив можливою колективну ідентифікацію зі справами Руху опору. У цьому фільмі героями ставали звичайні люди. У «Пайзі» він створив різновид синтезу окупаційних доль італійців, дав можливість кожному глядачу знайти частину «своїї» правди про щойно минулі часи. За чіткої позиції неореалізм Росселіні



«Рим — відкрите місто».  
Роберто Росселіні. 1945



передбачав певне душевне ставлення до світу. На думку А. Базена, серед італійських режисерів Росселіні пішов найдалі в розробці естетики неореалізму: в нього немає нічого літературного чи поетичного — його режисура будується тільки на фактах.

Про особливість фільмів Роберто Росселіні його колега й учень Фелліні писав: «Його глибока відданість реальному життю незмінно уважна, прозора ясна, палка. Його здатність найбільш природним чином вибирати оригінальну точку зору, десь між байдужістю відстороненості і комічністю гарячої участі, дозволяли йому схоплювати і закарбовувати дійсність у всіх її вимірах, проникати у внутрішню суть речей і водночас бачити їх ззовні, фіксувати на плівку атмосферу довкола речей і подій, розкривати все те невовиме, чарівне, таємне, що таїть у собі життя».

Починаючи з фільму «Німеччина, рік нульовий» (1948) у творчості Росселіні посилюється моральний і духовний постулат християнського напрямку. Італійські ліві критикують його за втрату інтересу до соціального реалізму і документальної хроніки. Він знімав фільми на історичні сюжети, у 1950-х зняв фільм про життя Франсіска Ассізьського та «Стромболі — земля Божа». У Франції популярність здобув його фільм «Прихід до влади Людовіка XIV» (1966). У своєму останньому фільмі «Месія» показав дива як щось звичайне і раціональне. Його боготворили режисери «нової хвилі», які шукали примирення магічного авторства та об'єктивної реальності.

Вітторіо Де Сіка (1901 — 1974) — актор і режисер, в кіно з 1918 року, в 1930-х роках як актор створив образи молодих, життєрадісних італійців. З 1940 ставить ліричні комедії, для яких пише сценарії і в яких грає головні ролі. 1943 поставив «Діти дивляться на нас» про страждання занедбані батьками дитини. У «Викрадачах велосипедів» В. Де Сіка показав негід-



«Викрадачі велосипедів». Вітторіо Де Сіка. 1948

ний вчинок бідняків, які намагалися втриматися на поверхні життя. Більше того: він переконував, що в кожній ситуації можна зберегти гідність. Мета фільму, — як писав А. Базен, — не у створенні видовища, яке здавалося б реальним, а навпаки, в перетворенні реальності у видовище. Фільм було знято на вулиці з непрофесійними акторами. Робота режисера була

спрямована на створення ілюзії випадковості. Всі фільми Де Сіки єднає його невичерпна любов до персонажів. Базен бачив корені цієї любові в індивідуальному й етнічному темпераменті автора — вони значно глибші тих шарів нашої свідомості, які піддаються впливу воюючих ідеологій.

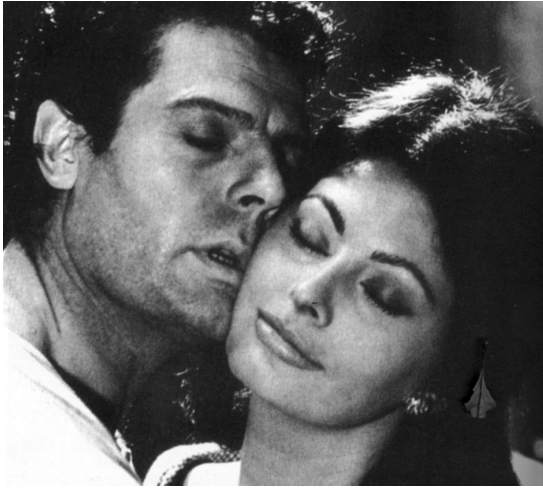
Після тривалого мовчання 1947 року Вісконті їде до Сицилії в село Ачітрецца знімати фільм «Земля тремтить» за епопеєю Верги «Сім'я Малаволья». Причину мовчання пояснив Карло Лідзані: «Людина вищою мірою честолюбна, яка має надто чутливу професійну совість, він не бажав ні з ким іти на компроміси й угоди. Щоб передати на екрані те, що його гаряче хвилювало, йому потрібна була повна свобода дій і значні кошти. Він не прагнув легкої удачі, не гнався за минуцим успіхом, який йому міг принести який-небудь випадковий фільм, випущений наспіх, тільки для того, аби його ім'я фігурувало в новій італійській кінематографії»<sup>5</sup>.

Вісконті аналізував дійсність рибальського села Ачітрецци і відтворював її. Він ішов за життям, матеріал визначає собою сюжет. Про методу своєї роботи над фільмом режисер писав: «Коли я починаю зйомку, в мене в голові вже є загальне креслення фільму з точністю до міліметра. Я навіть ніколи не звертаюсь до своїх перших заміток, тому що я пам'ятаю їх і без того... Прибувши зранку на зйомку, я точно знаю, як я розвиватиму ту чи іншу сцену, як я змушу поводитись виконавців і знімальну камеру»<sup>6</sup>.

Як він працював зі своїми сицилійцями? Його зовсім не задовольняла необроблена свіжість етнографічних спостережень над людьми. «Я проводив години і години з моїми рибалками, щоб змусити їх вимовити найменшу репліку. Я хотів від них добитись того ж результату, якого добивався б від акторів. Якщо у них виявлявся талант — а він у них виявлявся, — то вони дуже швидко до того результату приходили»<sup>7</sup>. Вісконті не підглядав за повсякденністю. Він запропонував рибалкам, жінкам, торгівцям, карабінерам стати виконавцями його фільму. Саме виконавцями, а не натурою. Про фільм писали, що він наділений документальною силою, яка, однак, не підтримана емоційною виразністю.

1948 року «Земля тремтить» і «Викрадачі велосипедів» було показано на МКФ у Венеції. Появу неореалізму не супроводжував шум, який супроводжує зародження нового напрямку в мистецтві: не було ні маніфестів, ні бурхливих виступів теоретиків, як, наприклад, в момент появи футуризму і сюрреалізму. Тоді сам напрям робив кінематографістів талановитими. У свідомість глядачів увійшло якесь цілісне, нерозчленоване естетичне і моральне явище, назване італійськими фільмами. Не було спаяності особистих дружб, зате була єдність творчого середовища — у всій складності спільних процесів, взаєморозчинення, взаємодії.

Неореалізм був не стільки стилем мистецтва, скільки суспільною течією в мистецтві. Вона створювалась на основі насамперед спільності життєвого матеріалу, що відобразився в ній, спільності поглядів художників на цей



**Марчело Мастроянні і Софі Лорен**  
у фільмі «Вчора, сьогодні, завтра». 1963

фашистського руху. Для цього періоду характерна атмосфера антифашистської єдності, близькості людей різних політичних і релігійних переконань. Це течія смілива і революційна, в основі її — глибоко матеріалістичне, реалістичне мистецтво.

Найзначніше з того, що неореалізм вніс в кіно:

1. У фільмі повинна бути не оповідь, а документ, хроніка, документальний дух.
2. Розуміння того, що можна обійтися без «історій», без фабули, без традиційного придуманого оповідання.
3. Образність, що випливає з побутової вірогідності, розмовність художньої мови.

Неореалізм здобув світове визнання. Як результат — розгублена озлобленість Голлівуду перед глядацьким успіхом цих чорно-білих стрічок і нефотогенічних облич, всенародна любов, щасливе відчуття потрібності своєї роботи — тої потрібності, яка робить митця талановитим.

З часом відбувалися соціальні зміни, Італія виходила з післявоєнної кризи. Змінювався і психологічний клімат в суспільстві. Але кінематографісти продовжували знімати в тому ж неореалістичному дусі. І це входило у суперечність з дійсністю.

### **ЛУКІНО ВІСКОНТІ: КАДРІОГРАМА СОЦІАЛЬНОЇ І ПСИХОЛОГІЧНОЇ НАПРУГИ**

Найбільше, чого хотів Вісконті, щоб люди не обманювались. І питання, що в цьому сенсі робить мистецтво, для нього було першочерговим. 1951 року він ставить фільм «Найкрасивіша» з Анною Маньяні,

матеріал, єдиної «концепції людини». Щодо стилістики, то ознакою її було прагнення якомога щільніше наблизитися до дійсності. Неореалісти вчилися в попередників, зокрема в О. Довженка і М. Донського, соціальної наповненості і соціальної активності. Об'єкт той самий — розорення країни і піднесення людського духу. В неореалізмі святкувала свою перемогу правда, торжествувало реальне життя над хибними абстракціями фашизму.

Неореалізм — це результат демократичного й анти-

яка увійшла в історію кіно як актриса Росселіні. Вісконті запрошує Маньяні і дає їй повну свободу. Режисер говорить: «Фільм задуманий як портрет жінки, матері — якою її побачиш сьогодні. І в цій якості картина, мені здається, є вдалою, тому що Маньяні надала в моє розпорядження свій великий талант і свою особистість»<sup>8</sup>.

Маддалена (Маньяні) і Спартако — її чоловік — це розщеплений надвоє неореалістичний характер. Елементарність мети героїв неореалізму у Спартако втрачає свою піднесеність. Скінчився той час, коли найпростіша побутова мета кожної трудової людини переростала в лозунг соціального руху. Після стабілізації початку 1950-х ця мета повертається у сферу якщо не обивательську, то вузькожиттєву.

Вісконті ще раз звернеться до типажа Спартако і тоді з'явиться один із братів Рокко — Вінченцо. Це — втілення повсякденності. Через три роки в «Дорозі» Ф. Фелліні також покаже розщеплення неореалістичного характеру: юродива Джельсоміна — душа, тупий і сильний Дзампано — матерія, обоє тяжіють одне до одного і обоє нез'єднувані.

«Найкрасивіша» — мелодрама. Але вона позбавлена звичної для цього жанру авторської непосредності, авторського злиття з матеріалом. Сам Вісконті ніяк не був мелодраматичний. Навпаки. У цьому фільмі ставились проблеми, які лежали в самому кінематографі. Тут — іронічна, прихована, суха сповідь професіонала. Вісконті як сюжетний привід використав знімання фільму Блазетті в павільйоні. Після прем'єри відбувся діалог між двома режисерами:

«Блазетті: «Не думав, що ти на таке здатний».

Вісконті: «Ну, а що ж такого? Так, ми, режисери, всі шарлатани... Ми продаємо чарівний напій, який зовсім не чарівний; як в опері Доніцетті, це всього-навсього винце. Тема шарлатана, яку я ввів, так само стосується мене, як і тебе».

Блазетті зрозумів мене і ми помирилися»<sup>9</sup>.

«Найкрасивіша» вражає стрункістю, легкістю і гнучкістю режисерської руки. У фільмі — не буття, а життя-буття, достатнє для таких, як Спартако чи недостатнє для таких, як Маддалена з її суєтною бігатиною за мрією.

Відмінність фільму від інших творів неореалізму: у тих робилося все, щоб їх сприймали як шматок життя, а не як видовище. «Найкрасивіша» — це видовище, тому що Вісконті не бажає залишатися заодно з героями. Вісконті вчив відчувуватись від матеріалу. Він розбивав, компрометував автоматизм співпереживання. Ще одна цінна риса фільму — в ньому звучить полеміка неореаліста з комерційним кіно. Але Вісконті має на увазі не тільки відверті обмани, не тільки «чари», що розпродаються в кінозабігалівках. «Ми хапаємо людей на вулиці, кружимо їм голову кінокар'єєю — то хіба ми не шарлатани?».

Згасання неореалізму почалося на початку 1950-х; те, що було після нього, називають «рожевим неореалізмом», і виник він як результат впливу вимог комерції на прогресивне італійське мистецтво.

Вісконті першим помітив об'єктивну зміну життєвого середовища, яке неореалізм брав як натуру. Він був стурбований навіть не підробками під реалізм. Його тривожили об'єктивні внутрішні тенденції цього мистецтва. Тому «Найкрасивіша» — фільм-застереження.

Через якийсь час вгадане ним помітять інші. Почнуться пошуки іншого середовища, режисери підуть за матеріалом для осмислення в соціальні верхи (Антоніоні), або на самісіньке дно, куди неореалісти не спускалися (Пазоліні).

Вісконті не хотів міняти сфери спостереження. Він хотів протистояти небезпечним тенденціям в тому самому місці, де вони повинні були от-от виникнути.

Лукіно Вісконті (1906 — 1976) впродовж усього життя активно працював у театрі — поставив 42 вистави, 19 опер (з них п'ять Джузеппе Верді, зокрема «Травіату» — тричі), два балети. Він писав: «Я хотів би, щоб на моїй могилі було зазначено: «Він боготворив Шекспіра, Чехова і Верді». Хоча більшість своєї енергії віддав опері й театру, відомий у світі як кінорежисер. Поставив 14 фільмів: 1943 — «Одержимість», 1948 — «Земля тремтить», 1951 — «Найкрасивіша», 1954 — «Пристрасть», 1957 — «Білі ночі», 1960 — «Рокко і його брати», 1963 — «Леопард», 1965 — «Туманні зірки Великої Ведмедиці», 1967 — «Сторонній», 1969 — «Загибель богів», 1971 — «Смерть у Венеції», 1973 — «Людвіг», 1974 — «Сімейний портрет в інтер'єрі», 1976 — «Невинний».

Вплив оперних і театральних постановок на його фільми — незаперечний. У чому, зокрема, вплив опери? У силі почуттів, активно задіяних декораціях і костюмах, свободі і ясності у побудові картин (неможливо уявити довільність у постановці опери, де все скріплено музикою, яка вимагає від виконавців залізної дисципліни). У фільмах Вісконті відчуються частини класичних симфоній. Вісконті — режисер психологічного стилю. Він — рідкісний знавець матеріальної культури, живописний «композитор», художник великих історичних тем.

Значною мірою те знання пов'язане з його походженням із старовинного аристократичного роду. Освіту він здобув у Франції, працював асистентом у Жана Ренуара, зокрема, у фільмі «Заміська прогулянка». Був два місяці в Голлівуді. Після повернення хотів екранізувати твори Вергі, але йому не дозволили.

Для Вісконті характерний постійний інтерес до французької та американської культур. Він робив усе, щоб надолужити втрати, які були наслідком насильницької ізоляції італійського мистецтва від загальноєвропейського. Дуже важливо було просто поставити на афішу імена, досі не те, що заборонені, а просто невідомі. Він прагнув покінчити з принциповим і «високоідейним» невіглаством фашистського міністерства культури.

Найвідоміші вистави в театрі: «Троїл і Крессіда» Шекспіра, «Евридіка» Ануя, «Орест» Вітторіо Альф'єрі. Достовірними речами на сцені



він прагнув відтворити достовірність театру, що минув. Вісконті був духовно близький з Альф'єрі як митець, який мав войовничо чітку громадянську позицію. Республіканець і просвітитель, Альф'єрі назвав мистецтво школою, в якій народ повинен навчитися «бути вільним, сильним і благородним». Він не мислив національного самовизначення італійської драми інакше, як на рівні загальноєвропейської культури. Цей драматург стояв біля початків нової італійської літератури.

1954 року Вісконті вперше залишає сучасність і звертається до історії. У його фільмі «Пристрасть» (за однойменною повістю Камілло Бойто) дія відбувається в часи Рісорджіменто. У фільмі йдеться про кохання італійки, графині Лівії Серп'єрі до лейтенанта австрійської армії Франца Малера. Через це кохання до розбещеного красеня родовита жінка терпить приниження. Вона йде на зраду інтересів вітчизни, віддає лейтенантові гроші, за які той відкупився від військової служби, тобто дезертирував. Але дізнавшись, що Франц її не любить, вона доносить на нього і його розстрілюють як дезертира. Обоє варті одне одного. «Пристрасть» — перший «живописний» фільм режисера, поставлений ніби за оперним лібрето.

1960 року виходить «Рокко і його брати», який був представлений на МКФ у Венеції, але нагороди не одержав: фільм трактували як очорнення італійської дійсності. Сюжет розгортається довкола двох братів — Сімоне і Рокко (Ален Делон). Сімоне принижує Надін (Ані Жірандо) і зрештою вбиває цю дівчину. Але спершу її залишає Рокко. Це фільм про кризовий, неясний час. Це не тільки осмислення цієї пори, а й явище цієї пори. Неблагополучність — у самій людині. Прочитуються виразні паралелі між центральним «трикутником» фільму (Надя — Рокко — Сімоне) і «трикутником» з роману Достоєвського «Ідіот» (Настасья Філіповна — Мишкін — Рогожин).

Вісконті вдається до прийому контрапункту, «протиставляючи музику й зображення. Уже у другій половині фільму, в епізоді Наді й Сімоне, де запанувала безнадійність, цинізм і відчай, раптом звучить музика Чайковського: бурхлива ремінісценція «фатальної» теми з Четвертої симфонії, свого роду мотив оплакування краху — музика, яка задає певну емоційну висоту, і разом з тим, звучить в жорсткому драматичному контрасті з тою реальністю, що явлена в чотирьох стінах обридлої кімнати»<sup>10</sup>. Завдяки цьому нам надається можливість осмислення зображуваних подій.

1960 — рік великого кіно Італії, коли вийшли фільми: «Солодке життя» Федеріко Фелліні, «Пригода» Мікеланджело Антоніоні, «Рокко та його брати» Лукіно Вісконті. Вісконті був байдужий до питання про власне «лідерство». Як був байдужий до метафізики взаємонепроникнення людей. Мужність Вісконті-художника ґрунтується на тім, що для нього немає фатальності, а є незаперечні й пізнавані закони руху історії. Він розуміє їх і не прощає тим героям, які не можуть чи не



**«Леопард».**  
*Луїно Вісконті. 1963*

хочуть їх розуміти. Він любить ясність, шанує її, робить її метою свого історичного аналізу.

1963 року він ставить «Леопард» за романом Томазо ді Лампедузи, в якому діалектично осягнув трагізм історії. Особ-

лива делікатність Вісконті у відтворенні історичної предметності, історичної натури відповідає його бережності у поводженні з романом. У фільмі знову постає епоха Рісорджіменто, коли на зміну аристократії прийшла буржуазія. Вісконті вперше творить таке масштабне полотно, в якому бачимо світ у вирішальну годину. Князь Фабріціо Саліна (Берт Ланкастер) не те, що терпить поразку: він добровільно здає позиції (згодом щось подібне переживатиме композитор Ашенбах у фільмі «Смерть у Венеції», а пізніше ще один герой Берта Ланкастера — професор-природознавець і мистецтвознавець із фільму «Сімейний портрет в інтер'єрі»), усвідомивши, що зміна, трансформація суспільства — це закономірність історичного руху. Саліна уособлює аристократію, він сильний, але має надто тверезий розум і бачить, що позиції в суспільстві починає займати інший клас — неосвічений, вульгарний, який нечесним шляхом розбагатів. Ален Делон грає його племінника Танкреді «гарібальдійця», який, повернувшись з військових дій, упадає за донькою скоробагатка — красивою, але неосвіченою і бездуховною Анжелікою (Клаудія Кардинале), проявляючи своє пристосуванство. Саліна розуміє все і не збирається сперечатись з об'єктивною реальністю. Більше того, він спрямовує хід подій, одержуючи з цього самолюбну втіху: він сам робить те, що з ним все одно повинен зробити час. Він велично, гидливо поступається місцем шакалам. Князь Саліна і юний князь Танкреді — два антиподи. Танкреді вважає: треба дещо змінити, щоб нічого не змінилось. Делон грає вишукано, точно, в історично правильному малюнку. Грає людину, яка навчилась вчасно міняти костюм і гнучко пристосовуватись до обставин, яка вміє з усього одержувати швидко користь. Антиподом Саліни є також мер містечка — ділок. Світ — це завжди протистояння чесності й брехливості, безкомпромісності й пристосуванства. Князь Саліна благословив шлюб з розрахунку — шлюб Танкреді й Анжеліки. Це продиктовано його інтимною й водночас філософською думкою про життя як неминучу зміну поколінь.

Берт Ланкастер зумів зробити найтрудніше — звести воєдино історичні й особисті начала образу. Актор домігся злиття об'єктивності

й ліризму побутової безпосередності життєвих, душевних рухів та їх осмислення, які йдуть поруч із зовнішньою дією. Він передає внутрішню рівновагу та емоційну піднесеність. Ланкастер грає трагедію свого героя крупно, але без перебільшень.

Цей фільм — дуже серйозна робота художника-історика. В ній — розгорнутий і доказовий аналіз. Вісконті розглядає в минулому суттєві і реальні речі, простежує історичний родовід типів і процесів. У Вісконті сильне почуття історії.

«Леопард» протистоїть батальній олеографії комерційного кіно. Режисер не уникає «божественних тривалостей»; характерними рисами фільму є незвичайна розгорнутість і тяглість (велика за тривалістю, продумано втомлююча панорама балу, в якій відчувається гостра внутрішня дія).

Вісконті уважно вдивляється в родинне життя Саліни, милується побутом аристократів, показує, які цінності вони створили. Він бачить речовий світ, який оточує героїв. Насамперед як світ, якому підвладні веління моди й вимоги комфорту. Масштаб історіографічно точний.

1965 виходить фільм «Туманні зірки Великої Ведмедиці», який викликає паралель із античною «Електрою»: замість Ореста і Електри — Джанні і Сандра (Клаудія Кардинале). Але режисер не тільки ототожнює Сандру з Електрою, а й розрізняє: в світлі образів Софокла, розглядаючи Сандру та інших персонажів в їхній слабкості. Сам Вісконті говорив, що розглядав персонажів «Туманних зірок» суто дистанційовано, немов комах-чудиськ. В «Туманних зірках» встановлюється аналогія і перегук між сучасним сюжетом і сюжетом софоклівським. Фільм про те, які небезпеки підстерігають людину, що із самовпевненою безстрашністю ступає на землю власного минулого. Здається, Сандра (італійка, яка вже давно живе в Америці) хоче тільки віддати належне пам'яті мертвих і попрощатися, продати дім, в якому більше не житиме. Але вона зав'язла в минулому, яке довелося розплутувати на місті. Вона не зробить розслідування про батька, який загинув від рук фашистів, бо наштовхується на власний гріх кровозмішання.

Вісконті — людина бездоганної інтелектуальної дисципліни, логік і реаліст — досягає із діалектики своїх переконань і своєї природи високий художній здобуток. Речі і музика у фільмі Вісконті є сюжетотворюючими.

У західному кіно немало фільмів, які замикаються у колі однієї сім'ї чи жителів одного дому, де сама замкнутість створює зі спільного життя такий собі клубок з пристрастей і проблем, які неможливо вирішити: «Затворники з Альтони» Де Сіки за Сартром, «Мовчання», «Як у дзеркалі» Бергмана, «Кулаки в кишені» Беллоккіо, «Що сталося з Бебі Джейн» Р. Олдріча, «Безодня» Пападатоса, «Слуга» Лоузі, «Хто боїться Вірджинії Вульф» М. Ніколса, «Щоденник покоївки» Л. Бунюе-

ля. Для них характерна анатомічна вишуканість аналізу пристрастей. Вісконті полемізує з Шекспіром, з тим, що пристрасті — чисті і прекрасні. Він не довіряє їм, вони тісні і брехливі.

Вперше віяння темного, ірраціонально владного пронеслося у творчості режисера. Цей фільм вів його до монументального і грізного твору, яким став фільм «Загибель богів» (1969). Вісконті зізнався, що його переслідує необхідність зняти фільм про сім'ю, яка потопає в ненависті, в пристрастях, в злочинах, що його переслідує необхідність вернутися до крові, пролитої в пітьмі і безкарно. У «Загибелі богів» розказано історію переродження багатого і респектабельного сімейства сталеварних магнатів Ессенбеків. Це сім'я гарматних королів, одна з тих, хто підготував прихід Гітлера до влади. «Ніколи ще в найновішій історії злочин не було так легко і безнаказано здійснювати, як у той період. Держава охоче вдавалася до злочинів, а з свідомості її громадян немов би зовсім вивітрились ті моральні закони і принципи, які вироблялись віками цивілізації. То був час, коли марнославні і жорстокі люди ставали на шлях злочинів для досягнення своїх особистих цілей. І от з Німеччини тих років, за яку кожен німець, що жив у ту пору, несе особисту відповідальність, народилася Німеччина концтаборів»<sup>11</sup>.

«Ми бачимо,— писав Віктор Божович,— що весь цей кривавий політичний кримінал є закономірним завершенням тривалого і глибокого переродження культури, вихолощення з неї гуманних цінностей і моральних орієнтирів»<sup>12</sup>. Герої фільму — люди-хижаки.

Леонід Козлов у статті «О приметах времени и образе истории» дає тонкий аналіз, як Вісконті відтворює історичний час, зокрема в заключних епізодах фільму. Мартін фон Ессенбек, спадкоємець фірми, стає її господарем і, узурпувавши абсолютну повноту правової і моральної влади над сім'єю та її надбанням, одягнутий вже в мундир есесівського офіцера, влаштує у фамільному замку святкування, в ході якого інсценізується шлюб його матері з Фрідріхом Брукманом, після чого пару змушують прийняти отруту.

«Аналізуючи ці епізоди, не можна не звернути увагу насамперед на те, як досконале відтворення обстановки й атмосфери дії (бездоганне з точки зору найбільших вимог «стилю ретро» і, більше того, визнане критиками як один із зразків цього стилю) — відтворення досконале, точно датоване,— поєднується з тонкою розробкою мотивів, які дають глядачеві свого роду нагадування про ширший часовий контекст подій. Так, давно вже й неодноразово помічено, що вивівши у фінал свого фільму ритуал шлюбу, що завершується самогубством, Вісконті створив чітку «евакуацію» — нагадування про майбутні події, про останній день і годину життя Гітлера. Та тепер ідеться не стільки про це — хоча само по собі поєднання точної «календарної» локалізації дії в часі з асоціативно-образним розширенням характеристик цього часу є важливою проблемою.

Отже, у фамільному замку Ессенбеків влаштовується святкування. Ми побачимо, як у старовинних залах цієї резиденції, декорованих нацистськими прапорами, запанує характерна атмосфера офіцерського клубу чи казино, як молоді люди в елегантній чорній уніформі СС, танцюючи і випиваючи в товаристві по-вечірньому розфранчених дівчиць, поступово увійдуть в стан тупого еротичного розм'якшення, досягнувши градусу такої собі лінивої оргії (що знову-таки нагадає про атмосферу, що час від часу запановувала в офіцерських приміщеннях бункера рейхсканцелярії у квітні 1945 року). Але починається все це ефектним кадром: до парадного під'їзду замку браво під'їжджає — і різко зупиняється — великий чорний автомобіль імпазантного «представницького» вигляду (...) «Роллс-Ройс» — екіпаж, так би мовити, вищої «чистокровності», вищої престижності й респектабельності (...) — машина, оточена, огорнута непорушною «аурою» пошани, яка складалася роками. І саме з цієї машини вискакує компанія жінок «легкого жанру». Перед нами — свого роду акт цинічної карнавалізації, а точніше — маніфестація естетичної вседозволеності.

Репрезентативний екіпаж «сталевих магнатів» служить новій функції, перетворюючись в атрибут нахабного, цинічного шику»<sup>13</sup>.

У багатьох фільмах Вісконті, безпосередньо-фабульна дія з її персонажами і положеннями розгортається ніби на тлі такого собі сценічного задника, на якому зафіксований якийсь інший сюжет, взятий з мистецтва минулого. Присутність цього іншого сюжету — в співвідношенні з безпосередньо видимою дією — виконує і декоративно-монументальну, і символічно-смыслову функцію. Багато говорилось про ремінісценції у фільмі «Загибель богів» з «Макбета» Шекспіра, «Бісів» Достоєвського і Вагнера. Після цього фільму Вісконті почав обдумувати сюжет камерного фільму на сучасному матеріалі.

Але наступним фільмом стала «Смерть у Венеції» — екранізація твору Томаса Манна, після чого приступив до підготовки грандіозної екранізації Марселя Пруста — «В пошуках утраченого часу». А коли здійснення цього проекту було поставлено під питання, Вісконті звернувся до постаті короля Людвіга II Баварського, який у нього викликав велику симпатію як особистість виняткова, як жертва реальності, безпорадна перед лицем інтриг, які облутали його двір.

Політична боротьба в Італії, активізація лівих сил, вимоги альтернативних шляхів розвитку досягли надзвичайного розмаху в 1968—1969 роках. Програма молодіжного руху заявляла про тотальний бунт проти традиційної культури. Лівизна, що впадала в екстремізм, соціальна критика, перемішана з нігілістичним запереченням усього і вся, спроби оновлювати культуру не викликали співчуття у Вісконті. Діяч культури, який усвідомив свої політичні погляди ще в часи Народного фронту у Франції, який стояв на позиціях Італійської компартії, — тепер опинився у двозначному становищі — надто різні явища означало

слово «ліві». Як художник він гостро переживав ерозію культурних цінностей, кризи європейського гуманізму, що вийшли на поверхню з виходом на політичну арену нового покоління. Вісконті заявляв себе як «старий лівий», але внутрішньо і насамперед як художник він далеко розійшовся з багатьма іншими лівими діячами культури, зокрема з Пазоліні, який полум'яно закликав «почати все з нуля» і «створювати культуру бідності». Вісконті волів робити своє кіно, все більше віддаляючись в історичне минуле.

У червні 1972 року, закінчивши знімати «Людвіга», він заявив своє право на минуле: «Я теж був молодим і зробив «Земля тремтить», «Пристрасть», «Рокко та його брати». Тепер я надто старий, щоб ставити проблеми дійсності, яку не зовсім розумію...». І далі: «Думаю, що про свій час повинні розповідати молоді. Нам же — мені, як і Фелліні, як і Антоніоні,— нехай буде дозволено робити інше кіно: не обов'язково те, що «ухилилося», а таке, яке за нашими відчуттями більш підходить для нас. Я вважаю, що цю свободу ми завоювали»<sup>14</sup>.

Розповідаючи про роботу над сценарієм фільму «Сімейний портрет в інтер'єрі» Вісконті писав: «Мені завжди було цікаво досліджувати «хворе» суспільство. Цей мій фільм — найбільш політичний з усіх після картини «Земля тремтить», яка була знята в 1947—1948 роках і буквально наскрізь пронизана протестом. Сьогодні я знову звинувачую. Не відступаючи від своїх принципів, я аналізую стан італійського суспільства, фіксуючи факти його виродження. Викриваю боягузство і підривну діяльність буржуазії, яка зараз зайняла вичікувальну позицію, готуючи неофашистський переворот».

«Сімейний портрет» викликає враження автобіографічності. Енріко Медіолі, сценарист фільму (спільно з Вісконті та Сузо Чеккі Д'Аміко), говорив про схожість літнього цінителя мистецтва з режисером, і разом з тим — про їхню відмінність. Про це говорив і Вісконті: «Мова не йде про автобіографічний фільм. Головний герой картини не любить людей, не переносить шуму, створюваного іншими людьми, і живе в повній тиші. Це егоїст, колекціонер-маньяк. Він, безперечно, винний, тому що відмовляється визнати переважаюче значення людей і їхніх стосунків над створеними ними речами. Я не є егоїстом до такої міри, як мій герой, і неодноразово допомагав людям — порадами, а іноді й матеріально. Я оточений друзями й люблю товариство. На прикладі персонажа, якого грає Берт Ланкастер, я хотів показати життєву позицію, ступінь відповідальності, зухвалі устремління і поразки інтелектуалів мого покоління»<sup>15</sup>.

Професор (Берт Ланкастер) колекціонує англійський живопис XVIII століття. Фільм починається картиною, яку розглядає Професор і на якій зображено великосвітська сімейна група в оточенні гарного садового ландшафту, цей жанр відомий під назвою «сцена співбесіди». Старовинна картина тут не випадкова, вона є ніби прообразом само-

го фільму. Вісконті так коментував ці картини: вони показують «витончених, елегантних, чарівних людей, які, якщо уявити їх за межами нерухомості полотна, уражені великою спокусою пристрастей і пороків».

Маркіза Б'янка Брумонті знімає другий поверх Професорового помешкання, поселивши сюди свою доньку Льетту з потенційним женихом Стефано та свого коханця Конрада Гюбеля, красеня, колишнього студента, колишнього ліворадикального активіста, загнаного на дно життя, який опинився на утриманні у маркізи, який мандрує з неясними цілями і відомий кільком поліціям Європи.

Дія фільму камерна і локалізована, а сучасність показана зовсім інакше, ніж в італійських політичних фільмах того часу (режисерів Франческо Розі, Еліо Петрі, братів Тавіані). Власне межі зображення визначені назвою фільму. Житло Професора — це і середовище дії, і втілення образу внутрішнього світу героя. Перегородки — це відторгнення від зовнішнього світу, образ внутрішньої еміграції.

Персонажі фільму не такі однозначні, як це може здатися на перший погляд. Актори це чудово передають, заглибившись у психологію героїв. Л. Козлов так характеризує акторські роботи фільму: «Сільвана Мангано грає роль Б'янки віртуозно, сміливо і тонко, роблячи незаперечно переконливим весь шлях змін своєї героїні: від переможного нахабства і демонічної самовпевненості на початку до тихого бідкання, майже резиньцїї наприкінці, коли Б'янка, пригнічена і упокорена трагедією, покидає дім Професора. Вісконті не реабілітує цю жінку. Його авторський погляд на неї, хоча іноді й не цурається певного іронічного захоплення таким-от перлом, — досить зневажливий і вільний від будь-яких ілюзій. Але — звільнюючи її індивідуальність, надаючи їй право голосу і можливість самозахисту, розглядаючи її прямо і без упереджень як людину, — автор в результаті подає її нам не тільки як породження, але і як жертву того цивілізаційного варварства, яке він ненавидить, як і раніше. (...) Спираючись, звичайно ж, на природні дані Хельмута Бергера, Вісконті дав йому складне завдання багаторазового внутрішнього перетворення, змусив його працювати в незвичному діапазоні. На одній межі цього діапазону виникають прямі перегуки з першою акторською роллю Бергера — з Мартіном із «Загибелі богів» (іноді майже буквально повторення деяких кадрів). Це можна зрозуміти: Мартін, злочинний і згубливий, є ніби межовим утіленням одіїї з можливостей, потенційно закладених у Конрада. Але образ Конрада має й іншу межу — на якій, окрім усього іншого, стає можливим уявити собі Хельмута Бергера в ролі Ганса Касторпа у фільмі «Чарівна гора», який Вісконті мріяв створити: в ролі чистосердечного і простодушного неофіта, якого надихали пошуки життєвої мудрості»<sup>16</sup>.

На запитання журналіста: «Ви любите показувати розпад, руйнування, смерть?», Вісконті відповів: «Я люблю розповідати трагедії, тра-

гедії великих родин, крах яких збігається з крахом самої епохи. Хіба це погано? Я формувався під впливом Шекспіра, Стендаля, Бальзака, Пруста».

Останнім своїм фільмом «Невинний» Вісконті здійснив реабілітацію Д'Аннуціо. Цей роман — найбільш кінематографічний. В його основу покладено конкретний факт — вбивство дитини. Крім того, цікавими є стосунки між Туліо Ермілем та його дружиною Джуліаною. Туліо Ерміль — надлюдина більше на словах, аніж на ділі. Сьогодні ніхто не потерпів би ніцшеанську надлюдину, як ніхто не потерпів людину, яка вбиває дитину. Тому у фільмі все змінено. Вбивши дитину, Ерміль кінчає з собою. У фільмі викрито духовну порожнечу велико-світських ритуалів.

Творча еволюція Вісконті-кінорежисера відбувалася від аналізу дійсності до аналізу психіки. В часи зародження неореалізму він робив усе, аби його фільми сприймали не як видовище, а як шматок життя. Наприкінці життя його цікавили фундаментальні проблеми суспільства, ширше — людства: він прагнув зрозуміти витоки кризи європейської цивілізації, причини появи фашизму. Була еволюція ще в одному напрямку: від сучасності до минулого. З кінця 1960-х років Вісконті не вступав у контакт з сучасністю, що змінювалась (політичні події на Заході 1968 — 1969 років були бурхливі). Німецька трилогія — «Загибель богів», «Смерть у Венеції», «Людвіг» — фільми, в яких він віддається в історичне минуле, в матеріалі минулого знаходячи для себе можливість пояснити те, що його тривожило в сучасності. Він замикається в колі сюжетів, які розповідають про занепад, розпад і сутінки старої культури. Життя персонажів його фільмів втягнуте у взаємодію з фатумом.

Пізній Вісконті — художник загальноєвропейського масштабу. У фільмах «Смерть у Венеції», «Людвіг», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний» він показав симптоми вичерпаності культури — її витонченість, замкнутість у сфері суто естетичних проблем. Це понурий, трагічно бентежний світ. І зусилля відновити зв'язок часів, налагодити взаємини між поколіннями трагічно приречене.

Вісконті обирав собі переважно літературну класику, за винятком фільму «Найкрасивіша». У нього знімалися актори з різних країн: американець Берт Ланкастер, англієць Дірк Богарт, французи Ален Делон, Ані Жірардо, німець Хельмут Бергер. Атмосфера зйомок Вісконті незмінна — спільна праця, захоплена і об'єднана владою режисерської думки.

Вісконті відкриває і огром континуума культури, і проблемність її історичного існування. Він показує нам, наскільки дієві і життєздатні «старі мотиви» в їх переосмисленні — як би не знижувала, як би не вульгаризувала їх, як би не ставила їх під питання і під сумнів так звана «сучасна дійсність». Він умів час фабули включити у великий історичний час, у великий культурний простір. Критики наполягали, що Вісконті



у другій своїй половині творчості (після «Леопарда») — знаходив себе як художник ретроспективний. Вісконті не заперечував, але в одному з останніх інтерв'ю зауважив: «...мені не можна дорікнути в тому, що я від усіх турбот знаходжу собі притулок в минулому — і амінь! Люба моя, в кінцевому підсумку календар не так уже й важливий. Важливі теми, ідеї... Для чого потрібне минуле? Щоб пояснити те, що завжди. Адже з кожного мого оповідання, з кожного фільму випливає, що історія повторюється, що її уроки зберігають свою силу»<sup>17</sup>.

### **ФЕДЕРІКО ФЕЛЛІНІ: МИТЕЦЬ І СУСТА ЖИТТЯ**

Народився в Римі 1920 року. З 1939 року — у Флоренції, потім переїздить до Риму, працює як журналіст, страховий агент, художник-карикатурист, репортер. З 1940 в кіно, з 1942 року писав сценарії для комерційних комедій та мелодрам, дружив з Альдо Фабріці, популярним актором вар'єте (Фелліні вважав комедійних акторів благодійниками роду людського: «Змушувати людей сміятися мені завжди здавалося найбільш привілейованим з усіх покликань»). В Римі працює в журналі «Марк Аврелій». Навчається на юридичному факультеті Римського університету. Уникає мобілізації до війська. 1943 року зустрівся з Джульєтою Мазіною, студенткою університету, яка грала у студентському театрі і виконувала роль Палліни у скетчі, написаному Фелліні, — в жовтні 1943 року вони одружились.

1944 року в Рим увійшли американці й «Марк Аврелій» відкрив магазинчик «Крамниця смішних фізіономій», де художники, в т.ч. Фелліні, малювали моментальні портрети відвідувачів. На початку 1945 у ній з'явився Роберто Росселіні, який пам'ятав Федеріко як сценариста і запросив стати співавтором сценарію фільму «Рим — відкрите місто». Потім Фелліні був другим режисером у фільмі «Пайза» і закохався в кіно, усвідомив, що це його справжнє покликання. Зі спогадів Фелліні: «Під час зйомок «Пайза», а вони велися на натурі, щоб бути ближче до істинної дійсності, панував хаос саме тому, що фільм створювався на дорогах, міських вулицях, в самій гущі життя, куди ми вторгались. Було справді дивовижно бачити, як Росселіні кричить у мегафон і знімає крупним планом якогось негра посеред вулиці, тоді як за його спиною йдуть танки, а тисячі неаполітанців щось кричать з вікон, чимось торгують, плачуть, перегукуються між собою.

...Мабуть, можна сказати, що успіхові Роберто надто часто сприяли ці загадкові збіги чи він сам їх надто часто систематично і без труднощів викликав. І все ж мені здається, що в нього я врешті решт перейняв цю здатність». Фелліні міг вважати Росселіні своїм хрещеним батьком в кіно.

Ранні фільми: 1950 — «Вогні вар'єте» (спільно з А. Латтуадою), 1952 — «Білий шейх», 1953 — «Мамині синочки» (приз на МКФ у Ве-

неції). В центрі всіх трьох — пересічні долі, звичайні події, банальні пригоди. Але проявилася тривожна експресія, іронія і поетичність.

Вигадник і містифікатор, Фелліні створив з раннього періоду свого життя щось на зразок домашньої легенди, подробиці якої час від часу варіював. «Якщо б я ставив фільм про рибу, — говорив він, — то він теж був би автобіографічним». Життя у нього донесхочу насичене внутрішньо і, як і раніше, порівняно небагате зовнішніми подіями. Перші фільми не принесли глядацького успіху.

Мотиви неореалізму він радикально переглянув у фільмі «Дорога» (1954, приз МКФ у Венеції, «Оскар»). Це фільм про бродячих циркачів, про роз'єднаність людей у жорстокому світі — він став маніфестацією своєрідності режисера. Це один із найбільш дискутованих фільмів, його називали значним етапом в кінематографії середини ХХ століття. Незважаючи на проникливо реалістичні подробиці тла, він з перших кадрів свідчив, що це не репортаж про життя мандрівних циркачів. У фільмі показано три незвичні постаті: силач Дзампано, що керувався звіриними рефлексами, вічно здивована Джельсоміна й меланхолійно-іронічний Ль Матто. Фелліні описав крижаний світ, в якому люди живуть безмежно далеко одне від одного, не тільки не усвідомлюючи своєї самотності, а ще цю самотність бездумно збільшуючи. Загрозлива нечуйність людини проявляється у знищенні крихкої і вразливої істоти. Тим часом жертва може відгукнутися у зовсім несподіваних випадках — через багато років такти пісеньки, яку виконувала давно померла Джельсоміна, викликають у брутального Дзампано перші людські сльози.

Натхнення Фелліні духовне, але сам він завжди заперечував служіння меті клерикальної пропаганди. Він ставив собі ширшу мету. Як Бог з гори Синаю, так він з висоти мандрівного воза виголошував свою проповідь любові до людини<sup>18</sup>. «Якщо під християнством, — пояснював він, — розуміти заповідь любові до ближнього, то всі мої фільми обертаються довкола цієї теми. Я показую світ без любові людей, що визискують інших, але завжди в тих фільмах є якась незначна істота, яка хотіла б любити і жити для любові»<sup>19</sup>.

Але «Дорогу» ліві, серед них і Карло Лідзані, піддали критиці за відхід від принципів неореалізму. Спершу з відкритим листом до Фелліні звернувся Массімо Міда, поклавши початок дискусії про фільм, що розгорнулася на сторінках комуністичного журналу «Контемпоранео», в якому писав: «...Я готовий дійти висновку, що успіх «Дороги» — це якесь загальне бажання втекти від дійсності». І додає: «Можливо також, що Фелліні непомітно для нього самого підвів вплив третьосортної літератури, яка легко впливає на найпростіші почуття публіки»<sup>20</sup>. Фелліні, нагадавши, що французьким комуністам (Луї Арагону та Жоржу Садулю) фільм сподобався, відповів, що його ця критика не переконала, тому що він і ліві критики керуються різними

установками в розумінні моралі. «По моєму, — пише він, — в «Дорозі» втілене положення, дуже точно сформульоване французьким філософом Емануелем Муньє, який говорить, що, якою б не була перспектива соціального розвитку, вкрай необхідно показати, як практично здійснюється зближення однієї людини з іншою»<sup>21</sup>. Тобто Фелліні як талановитий художник передбачав зміну морального самопочуття італійців, передчував труднощі спілкування людей у нібито благополучному суспільстві, підкреслюючи, що людські стосунки виявляються суто поверховими, позбавленими будь-якого внутрішнього змісту, в них пануватимуть байдужість, відчуження, неможливість пізнання людини людиною. Він висловив сподівання, що фільм, можливо, викличе бажання до зближення між людьми. Тому що не може бути істинного єднання тільки на основі задоволення матеріальних потреб, єднання необхідно відчувати як духовну потребу, як лінію внутрішньої, найпотаємнішої людської поведінки. А те, що кіно іноді відходить від прямого зображення соціальної дійсності, то тільки тому, що воно звертається до «зіткнення почуттів, які переживаються сьогодні, та втілює його у вигаданих, якоюсь мірою міфічних персонажах».

Карло Лідзані провів паралель між героїнею Фелліні та «Ідіотом» Достоевського, творчість якого критик розцінює як «псевдогуманістичну тенденцію», оскільки герої Достоевського прагнуть до несучасної, ідеалістичної єдності між людьми. «Художник, не в змозі охопити дійсність у всій її суперечливій складності, але він глибоко прагне єдності, духовної близькості між людьми, творить новий «ерзац», створює нову міфічну фігуру — євангелічний образ Ідіота»<sup>22</sup>. Таким чином, ліві критики правомірним охопити дійсність вважали тільки реалізм, з чим ні у творчості, ні у висловлюваннях не погоджувався Фелліні.

Була ще одна обставина, яка викликала до життя «Дорогу». У своїй книзі «Робити фільм» Фелліні писав: «Мені давно вже хотілося зробити фільм для Джульєтти: по-моєму, вона як актриса наділена особливим даром — з величезною безпосередністю виражати здивування, бентежність почуттів, веселощі і комічну серйозність клоуна. Так-так, Джульєтта якраз і є актриса-клоун, найсправжнісінька клоунеса. Це визначення, яким, я думаю, можна тільки пишатися, інші актори приймають з невдоволенням: можливо їм вбачається в ньому щось принизливе, негідне їх, грубе. Вони помиляються. Клоунський дар актора мені особисто здається найціннішою його якістю, ознакою найвищого покликання»<sup>23</sup>.

1955 виходить «Шахрайство», а 1957 — «Ночі Кабірії» (Оскар), в якому метафорична структура дала виразну простоту й енергію. Режисер написав сценарій «Ночей Кабірії» і, шукаючи грошей, звертався до 11 продюсерів, але всі вони йому відмовили. Один із них висловився так: «Це небезпечний фільм. Одну картину ти поставив про нероб, другу — про брудних бродяг, третю — про шахраїв. Потім ти

хотів зняти фільм про божевільних. Тепер фільм про проституток!»<sup>24</sup> Як і попередній, цей фільм також викликав полеміку. Відзначали при-таманну Фелліні здатність гостро сприймати те, що називається ниж-чим шаром життя, й разом з тим героїню порівнювали з Дон Кіхотом, відзначали її глибоку і щире гуманність.

На початку 1950-х років Чезаре Дзаваттіні, палкий поборник і сам творець сценаріїв неореалістичних фільмів, з гіркотою констатував втрату позицій, намагаючись зрозуміти причини і шукаючи їх не тіль-ки в царині кіно: «Інтелігент після 1950-го року знаходив способи ухи-лятися від дійсності та її проблем. (...) Якщо хто й вирішує щось у самій сфері культури, то вже не інтелігент, а, наприклад, продюсер. Культур-ра не постаралась стати господинею своїх власних інструментів, і це було величезною помилкою. І тому нині ми зв'язані по руках і ногах, і тому сьогодні я можу сказати, що я розриваюсь навпіл, веду подвійне життя, є водночас доктором Джекілом і містером Хайдом»<sup>25</sup>.

Під впливом Дзаваттіні з'являється «Солодке життя» (1960) — фільм в епізодах (нагороджений на МКФ у Каннах). Складно організований потік образів, повних сарказму та іронії. У фільмі розкривалась нестій-кість благополучного і пересиченого життя. Викривалась преса, церк-

ва і розгублена інтелігенція, яка втратила орієнтири. У цьому фільмі є певна дво-значність, якій відповідає багатозначність зорових образів. Кінематографічна фреска Фелліні викликає асоціації з аморальністю й розкладом Стародавнього Риму часів Нерона. Чудо-вим описувачем, проникли-вим спостерігачем показує себе Фелліні — і в ньому немає ані гніву, ні обурен-ня, навпаки, про режисера можна сказати, що це люди-на, яка перебуває на своєму місці в тому середовищі, яке описує. Образ Марчел-ло (Марчелло Мастоїанні) має автобіографічний ха-рактер. Про Фелліні можна говорити як про сучасного Петронія. У фільмі панує гіпертрофія натуралістич-



*«Солодке життя».  
Федеріко Фелліні. 1960*

ної деталі. В художньому творі явище розкрите тоді, коли воно не застигло, а перебуває в розвитку. У Фелліні, попри суєту, все застигло. Фелліні говорить про «ілюстрований журнал на кіноплівці». Фреска «Солодке життя» грандіозна і дивовижно пластична, автор її не обмежується тим, що лише спостерігає і описує симптоматичні прикмети своєї епохи. Він іде далі, змальовує падіння моралі. У фільмі — світ журналістики, світ ілюстрованих журналів, порожнеча й нікчемність літературних салонів і певного художнього середовища. Марчелло переконаний: «жити чесно — жити без користі». Поштовхом до фільму стали враження режисера від абсурдної світськості серед кінематографістів, світських церемоній на міжнародних кінофестивалях, де звучать різні мови, «як на будівництві вавилонської вежі», штучне, неприродне, поверхове життя.

Фелліні відмовляється від героя, від фабули і пояснюється це особливим духом його творів, які самі по собі перешкоджають раціоналістичному розкриттю дійсності. Але якщо людина не сподівається своєю діяльністю змінити навколишню дійсність і усвідомлює це своє безсилля, їй залишається тільки уповати на «милість», «диво». Фелліні хоче підняти до символу реальне життя «чудовиськ», яке він спостерігає і показує. «Дива» не стається — Марчелло не воскресає. У фільмі ірраціоналізм не виключає викриття і осуду — до певної міри вони зачіпають тих, хто стоїть при владі. Успіх цього фільму пов'язаний з «шоком», що носить позитивний характер в силу самої могутності кіномистецтва.

«Солодке життя» викликало бурю відгуків — як критичних, так і захоплених. Деякі з них: «Наша буржуазія, наш народ язичників, чийми релігійними службами, врешті решт, виявляються фестивалі пісень, <...> хто виставляє напоказ свої слабкості, духовну убогість і невігластво, вважаючи їх найбільш хитромудрою з усіх добродішностей, — така буржуазія і такий народ, безперечно, заслуговує на ще безжальніший фільм». (Енніо Флайяно, письменник і сценарист). «Мені здається, що це самозбудження людини, яка нездатна до нормального кохання. У кожному разі я ображена за всіх жінок: мабуть, правда, що тепер настала епоха гомосексуалістів» (Флора Волькіні, письменниця). «Як священник я відкидаю можливість показу цього фільму молоді, тому що навіть якщо автор і ставив перед собою якесь позитивне завдання, то він прагне його здійснити через надто неприкритий опис пороків зображуваного ним суспільства». (дон Умберто Тавернарі, редактор католицького журналу). «Всі персонажі фільму — жорстокосерді, цинічні, жалюгідні, дріб'язкові, егоїстичні, глибоко зіпсовані, дурні й надуті — показані режисером дуже життєздатними, енергійними, в моменти прояву ними активності. (...) Неприємності, трагедія — це для них спектакль». (П'єр Паоло Пазоліні)<sup>26</sup>.

Починаючи з фільму «Солодке життя», режисеру дорікали за ускладненість кіномови. Т. Бачеліс, очевидно, виходячи з висловлю-

вань самого Фелліні, характеризувала особливість його творчості як барокову: «Стиль бароко у Фелліні є виразом «світу, що зрушив з місця». Зв'язки розпались, і лавина бароко з гуркотом посунула вниз, ламаючи попередню структуру, усуваючи гармонію». І разом з тим критик помічає тяжіння до гармонії: «Гра метаморфоз і контрастів, характерна для бароко, набирає у Фелліні зовсім нового змісту. Вона стає самоцінною, оскільки в ній вбачається великий акт звільнення людини у творчому процесі. Те, що для барокових майстрів XVII століття було лише обертоном, виступає у Фелліні як одна з головних і принципових ідей. Для нього творчість — це оновлення людської особистості, звільнення її з-під влади соціальних чи релігійних упереджень, з-під гніту моральних трафаретів, позбавлення її з-під тягара безідеального життя»<sup>27</sup>.

Дехто називає фільми Фелліні магічною поезією, ще хтось — лірично-фантастичним реалізмом. Сам Фелліні 1960 року, коли працював над цим фільмом, писав: «Я глибоко вірю у фантазію — вона є не чимось притаманним психічно хворим, а присутня в самому житті. Я вірю у фантазію, яка належить життю і володіє об'ємом і масштабами куди реальнішими, аніж те, що ми вважаємо фізичним виміром»<sup>28</sup>. Фелліні — людина величезної творчої сили, фантазер, містифікатор і людина, яка завжди в русі. Карло Лідзані звертав увагу на «неймовірне поєднання у творчості Фелліні справжніх природних людських почуттів та штучних, вищою мірою ірраціональних форм».

Фелліні цікавила проблема творчості з психологічної точки зору. Йому хотілося збагнути це незбагненне явище. Він вірив у трансцендентні сили, які керують життям людини, в таємне і непізнаване. Розмірковуючи над цим, виводив аналогію між творчістю й релігійним почуттям: «Хто нами керує в наших творчих пошуках? Як це відбувається? Тільки впевненість у чомусь чи комусь, що криється всередині тебе самого, в комусь, кого ти мало знаєш, хто час від часу проявляє свою присутність, якась частина тебе самого, дрімаюча і мудра, яка, беручись працювати замість тебе, може сприяти цій таємничій операції. Ти допоміг цій невідомій частині самого себе, вдихнувши в неї впевненість, не протистоячи їй, не заважаючи діяти. Це почуття впевненості, по-моєму, можна назвати релігійним почуттям».

Мало є художників, чия доля і життєвий досвід перетворювались би у їхній творчості настільки безпосередньо, як у Фелліні. Це правдивість саморозкриття, правдивість аж до жорстокості, до «самоприниження». Що заважає митцеві творити — зовнішній світ, чи внутрішні перешкоди? До цієї проблеми — митець і суєта життя — Фелліні звернувся у фільмі «8 1/2» (1963, золота медаль Московського МКФ). Марчелло Мاستроянні створив образ режисера, внутрішньо зламаного, який страждає через творчу кризу. Коли Фелліні говорили, що його твір винятково складний, він категорично заперечував. Але після того,

як стрічка була буквально увібрана світовим кінематографом, спонукавши до появи картин різних художників («Все на продаж» Анджея Вайди, «Американська ніч» Франсуа Трюффо, «Дзеркало» Андрія Тарковського), «8 1/2» виглядає по-моцартівськи



**«Всім з половиною».**  
*Федеріко Фелліні. 1963*

легкою і зовсім прозорою. Прірви, які відкривалися в душі художника, залишилися позаду, розвіялось кілька міфів.

«8 1/2» — фантазія-реконструкція, діюча модель творчої пам'яті. Розігрує інтимну робочу драму аж до хвилини, коли творчий стан нарешті досягнуто. Фелліні не приховував своїх сумнівів: «Чи буде все це просто цікаво?». Він був свідомий: «Фільм може драгувати глядача, який зайнятий своїми власними серйозними труднощами». Марчелло Мастоїанні відкриває у Гвідо певний тип художньої свідомості — максимально наближений до свідомості буденної. Тип художньої свідомості, яким наділений Гвідо Ансельмі, близький типу художньої свідомості Фелліні. Герой фільму — кінорежисер — задихається ще й від того, що вхолосту, нікуди не рухаючись, працює його власний внутрішній мотор, — можна вчадіти, якщо не на смерть отруїтися цими вихлопами власного творчого «двигуна внутрішнього згоряння». Якщо бувають художники, які заземляють на собі електрику історії, то у Гвідо Ансельмі зворотний дар. Його пам'ять байдужа до загального часу історії, що і є особливістю пам'яті людей буденної свідомості. Взаємини художника з пам'яттю, які наполегливо розглядаються в мистецтві ХХ століття, здається, ще ні в кого не були такими гострими та інтимно спрощеними, як у Фелліні.

Фільм викликав неоднозначні оцінки, а в Італії гострі дискусії. Альберто Моравія поставив героя фільму в контекст європейської культури і картина виходила невтішна. «Основним мотивом європейської культури в часи Стендаля була демонічність, мужність, молодість життєвих сил. Основним мотивом сучасної культури став, очевидно, невроз безсилля, інакше кажучи — різке ослаблення творчої діяльності, пов'язане з нестачею життєвих сил»<sup>29</sup>. За всієї поваги до великого таланту, Чезаре Дзаваттіні писав про невідповідність між пластичним вирішенням твору і закладеним у ньому посланням: «Ми бачимо, що криза героя зовсім не криза, а його гріхи, по-моєму, заслуговують поблажливості. Смертний гріх, на мій погляд, тільки один: автор, виставив себе як символ якихось сучасних помилок, пропонує нікудишні вирішення у світі, в якому вже навіть немає належних слів, щоб описати величезні явища, які нагромадилися довкола і всередині нас»<sup>30</sup>.

В епоху культу режисерів «8 1/2» мало викликати відгук і бажання наслідувати його. Митці кіно прагнули ідентифікувати себе з цим «ідеальним» взірцем; складалась думка, що Фелліні є моделлю Митця, суперзірка мистецтва кіно. Пізнання винятковості режисера-митця цілило в безособову машину кіноіндустрії, у пресінг ринку, було силою, яка протистояла індустріалізованому суспільству. «8 1/2» стало маніфестом інтенсивного реалізму суб'єктивного, розхитуючи концепцію кіно як дзеркала дійсності, великого учителя, оповідача історій, розваги для мас. Фелліні стирає межу між правдою та уявою. Місце, обличчя, ситуації у фільмі не очевидні, вони взаємопроникаються, провокуючи у глядача підсвідоме. Глядач потрапляє в особистий світ на межі явного і сну, у світ таємниці. Та й сам Гвідо не може розрізнити, що в нього автентичне, а що уявне, не може відрізнити власного обличчя від маски і пози клоуна. Відкидаючи традиційні способи психологічного аналізу, Фелліні об'єктивізує зміст внутрішнього життя, інсценізує щось на зразок вистави душі. Уява є джерелом сили Гвідо, але й джерелом його страхів.

Метод, коли фантазії перемішуються з реальністю, використано й у фільмі «Джувлетта і духи» (1965), де знову в головній ролі знялась Джувлетта Мазіна. З кінця 60-х зростає суперечність між художником і навколишньою дійсністю. Образи відображають цю кризу в дедалі напруженішій формі. Іноді це набувало похмурого апокаліптичного характеру. Зокрема «Сатирикони Фелліні» (1968) є пророцтвом неминучої загибелі суспільства споживання. «Західна критика, відзначаючи, що в «Сатириконі» зображений дохристиянський світ, пропонувала бачити у фільмі притчу про те, чим був би світ без бога. Сам Фелліні не заперечував відкрито проти такого тлумачення, але одного разу зауважив не без іронії: «Справді, якщо у фільмі панує морок, то з причини того,



**«Амаркорд».**  
Федеріко Фелліні. 1974

що древні не мали електричних лампочок... Я зробив чорний фільм без вогнищ і факелів, а мені кажуть, що я хотів оплакати відсутність бога»<sup>31</sup>.

«Рим» (1972) — дослухання до гулу історії. Образи минулого перетасовуються з образами сучасності.

«Амаркорд» (1974, Оскар). На перший погляд, це штучна реконструкція провінційної Італії під владою фашистів 1930-х років, що збігається з роками навчан-



ня Фелліні в гімназії та ліцеї. По суті — це особистий нотатник митця часів юності, що набирає форми гіркої комедії. Феномен фашизму досліджується у бідній провінції. Фелліні відтворив його карикатурний ритуал. Інґмар Берґман вважає, що «Амаркорд» його великого друга Фелліні «за всієї його складності чудовий, зрозумілий кожному. Він збагачує душі людей, як би індивідуально вони не сприйняли ті чи інші епізоди фільму. Навпаки, в «Казанові», на мій погляд, режисер надто відсторонюється від глядача»<sup>32</sup>.

«Казанова Фелліні» (1976) — вільне переосмислення мемуарів знаменитого авантюриста XVIII століття. Тут проявилась схильність Фелліні до карнавалізації історії та ексцентрики. Режисер шукає трагічний зміст в епізодах зовні еротичних, а по суті, повних песимізму. Фелліні зізнавався, що пережив запаморочення й принизливе відчуття зробленої помилки, підписавши контракт про зйомки цього фільму, не ознайомившись попередньо з мемуарами цього сексуального блазня й авантюриста XVIII століття. Щодо самих мемуарів, то вони справили на режисера враження свого роду каталога, «інвентарного опису» фактів, зібраних до купи без будь-якого прояву почуттів і взагалі ставлення до них. Болісно роздумуючи, як вийти із ситуації, Фелліні прийшов до висновку, що його твір буде «фільмом про порожнечу», про «неіснуюче життя».

Але навіщо створювати фільм про ніби «неіснуюче»? Очевидно, не все тут так просто, і окрім формального приводу — підписання контракту — у Фелліні з'явилась, можливо, не відразу, якась інша мета, про яку він прямо не говорив, але яка прочитується в його фільмі, якщо уважно його подивитись.

Фелліні деміфологізує образ сумнозвісного звабника і удаваного життєлюбця: «Казанову вигадали від початку до кінця. Замість того, щоб бачити в ньому нібито невтомного переможця, наділеного надзвичайною життєвою силою, я розглядаю його як дряхлого діда, що вже зносився і втратив орієнтацію, постать дещо лялькову». В іншому висловлюванні Фелліні характеризує Казанову як типового «чоловіка Середземномор'я XX століття».

Щоб зрозуміти, що ж має на увазі режисер під визначенням «чоловік Середземномор'я XX століття», треба згадати про таке явище італійського життя, як «мамїзм» — культ матері. В італійських родинах і середнього і вищого класів цей культ — не просто скріпка родинних уз та прив'язаностей. Він включає і щось більше, уособлюючи опіку суспільства, традицій, раз і назавжди заведених порядків. Не випадково в очах італійських представників «молодіжного бунту» кінця 1960-х років саме «мамїзм» піддався найжорстокішим атакам.

У фільмі Фелліні мати Казанови — теж хвора, напівпаралізована стара жінка. Син, зустрівши її в театрі, тягне її на собі в карету. Похмуро і злісно хихикаючи, стара, яка називає сина шарлатаном і бре-

хуном, міцно охоплює його шию. Ці кадри — напівтруп в обіймах напівмертв'яка — символічні, як і весь фільм. Скандально уславившись на всю Європу, руйнуючи моральні табу, Казанова насправді — вірний син свого суспільства з усіма його настановами і забобонами і ніколи від нього не відходив, незважаючи на апатуючу браваду і позірний бунт. Такі самі живі мумії, як його мати, «благородні аристократи», знатні сеньйори огидно хіхікають на його сексуальних клоунадах. І не випадково на головну роль Фелліні вибрав Дональда Сазерленда, актора тоді ще маловідомого. Продюсери, які фінансували постановку, протестували, пропонуючи високооплачувану «зірку» американського кіно — Роберта Редфорда. Але Редфорд — втілення здоров'я, енергії, справді чоловічої принадності. Фелліні ж потрібен був інший тип. У Сазерленда обличчя деформоване, мертвотне, схоже на фізіономію гумової ляльки. Погляд водянистий, мутний, що немов би відділяє його від світу якоюсь пеленою. На думку Фелліні, «Сазерленд добре виражає ідею Казанови, не здатного пізнати істинну цінність речей, і який існує тільки в ряді образів самого себе, образів, що служать йому дзеркалами в різних ситуаціях, в яких він перебуває». Такий Казанова — втілення світу, позбавленого істинної життєвої сили і духовності, що існує лише за інерцією і розпадається в судорожних конвульсіях.

Прихована мета Фелліні: фільм про «неіснуюче життя» Казанови виявляється досить життєдіяльним, а напівтруп його головного персонажа — агресивним щодо сучасних інтелектуалів, всіляких проповідників «сексуальної революції», нібито покликаних струснути і навіть повалити існуючий буржуазний лад. Проектуючи давню історію на сучасність, глядач має право зробити висновок, що в кривляннях і конвульсіях нинішніх наслідувачів одного з «сексуальних революціонерів», котрий жив у XVIII столітті, немає не тільки нічого руйнівного, а, навпаки, вони лише зміцнюють пануючу аморальність.

Пропагандисти і «практики» сумнозвісної «сексуальної революції» намагались виставити себе філософами, вченими, художниками, які вказують шляхи порятунку з клоаки буржуазної цивілізації, а їм аплодували тільки тоді, коли вони, як Казанова, влаштовували сексуальні «шоу» — дуже «ефектні», сміливі, та які, звичайно ж, ніякої рятівної філософії не мали й абсолютно нешкідливі для буржуазного суспільства, устої якого, за задумом тих, хто влаштовував ці видовища, мали б бути ними підірвані. І треба сказати, великий бізнес непогано заробив на «молодіжному бунті», широко експлуатуючи його зовнішні, переважно шокуюче-екстравагантні прояви й посміявшись над «революційними» претензіями наївних і відчайдушних бунтівників. Тому напрашується пряма паралель з історією Казанови, з його марними інтелектуальними потугами... І ось що ще суттєво. Дослідник М. Епштейн пише: «Сексуальна революція», покликана відновити в людині її природу, виявляється на диво байдужою до самої лю-

дини і фактично налаштовує **проти** неї природу. Мораль замінюється фізіологією, замкнutoю на «функції організму»: особисті обов'язки як основа поведінки замінюється видовою потребою». Хіба не співзвучно це висловлювання зауваженню Фелліні з приводу Сазерленда, який «добре виражає ідею Казанови, не здатного пізнати істинну цінність речей...»?

Та критичний, звинувачувальний пафос фільму не може затінити очевидного: твір Фелліні ніс на собі печать хворобливої втоми, якоїсь психологічної надірваності художника, для якого видовище пороку, розпаду, гниття і відразливе, і водночас має певну притягальну силу. Тут варто, проте, згадати, що, закінчивши роботу над картиною про Казанову, Фелліні висловлював бажання «розбити неспокійне дзеркало хаосу й занепаду, знайти, нарешті, сили запропонувати щось: персонаж, думку, фантазію — що дало б життєві сили художникові й людині».

«Репетицію оркестру» (1979) Фелліні зняв за 16 днів під час перерви в роботі над фільмом «Місто жінок». У величезному порожньому приміщенні якогось старовинного монастиря чи базиліки, де вже давно не здійснюються служби, — і значить, це приміщення «осквернене», — збираються на репетицію музиканти великого симфонічного оркестру. Це втомлені, засмикані життям люди, які прийшли на репетицію зі своїми щоденними, докучливими турботами. Хтось дожовує бутерброд, хтось пудриться, хтось, приклавши до вуха транзистор, слухає передачу про футбольний матч... Телерепортери (фільм було створено на замовлення італійського телебачення) по черзі знайомлять глядача з оркестрантами, беручи в них інтерв'ю. У кожного музиканта свої стосунки, а точніше, — взаємостосунки зі своїм інструментом. З феллінівським гумором, сарказмом, ніжністю і гіркотою розкриваються в кожному інтерв'ю характери й долі людей — найчастіше однакових і нещасних. По суті справи, кожне таке інтерв'ю — символічна скалка суспільства загальної роз'єднаності й публічної самотності, модель пануючих соціально-психологічних комплексів і неврозів. І на репетицію ці люди зібрались немов би з примусу, не відчуючи «ніякого божественного натхнення», і поводять вони себе роз'єднано, виражаючи неприязнь і роздратування одне до одного.

Починається репетиція. Вона не йде на лад. Музиканти все ще у владі своїх приватних турбот, погано підкоряються диригенту, і він, роздосадований і озлоблений, зупиняє репетицію, оголошуючи перерву. Під час перерви він сповідується перед телекамерою і згадує «славне минуле», коли, як йому здається, існував порядок, дисципліна, а повага до керівника була нормою...

Настає час знову повернутися за пульт, і тут перед очима диригента постає несподівана картина. Всі стіни залу наповнені написами, схожими на ті, що їх писали на стінах Парижа, Риму та інших міст Європи бун-

туючі молодики 1968 року. «Повстали» довговолосі музиканти кидають шматки бруду в портрети Моцарта і Баха. Звідусіль доносяться крики: «Ми — оркестр терору, на мило диригента!» «Ні — музиці влади!» та інші в тому ж дусі. Дика вакханалія розігрується в залі. Хтось шкварить з пістолета. Хтось б'ється в істериці. Арфістку гвалтують, а піаністка сама запрошує під рояль хіппіподібного крикуна. На диригентське місце ставиться величезний метроном (блискучий феллінівський сарказм: «ліваки», протестучи проти, так би мовити, живого насильства, замінюють його неблаганним диктатом бездушного механізму)...

І раптом лунає віддалений гуркіт грому. На стінах будівлі з'являються зловісні тріщини. Всі з жахом дивляться, як вони розширюються. Падає стеля. Падає люстра. Гігантський пролом у стіні. Все тоне в вапняній пилюці, а в проломі з'являється щось схоже на земну кулю, зменшену до розмірів великого глобуса. Вона — в хмарах пилюки, немов у якомусь космічному просторі. Чи то планета мертвих. Чи то прообраз нового небесного тіла, де життя почне свій новий цикл...

Поступово музиканти приходять до тями. У крейдяній пилюці, оглушені, налякані, вони підкоряються постукуванню об пульти диригентської палички. Поновлюється репетиція. Музика звучить спочатку невпевнено, потім дещо грайливо, вкрадливо. Потім набирає дедалі більшого ритму, що переходить у шалений галоп. Її звучання солодке — судорожне і зловісне (останній твір талановитого Ніно Рота, який помер під час зйомок). Диригент махає своєю паличкою дедалі різкіше, впевненіше, й нарешті ми чуємо його голос, крикливий, вимогливий, що підхльостує. Голос команд німецькою мовою. Він нагадує крики-накази наглядачів у гітлерівських концтаборах... Репетиція продовжується...

«Я не збирався створити,— заявив Фелліні,— ні історичне есе, ні тим більше політичне чи соціологічне. Небезпека в нас самих, а не ззовні...». Фелліні згадує репетиції і записи музики до його фільмів. При цьому його кожного разу охоплювало захоплення дивом, коли в «колективній дії зливались спільне й індивідуальне. Будучи присутнім при цьому, я переживав примарне відчуття, що така ситуація являє собою символічно певний ідеал влаштування суспільства, яке може жити, виражаючи себе гармонійно».

Фелліні не заперечував, коли «Репетицію оркестру» розглядали як притчу, іносказання, символічну картину. Та він кожного разу рішуче протестував, коли в її персонажах намагалися знайти схожість з реальними політичними діячами тогочасної Італії. «Для мене це етичне іносказання, а не політичне», — підкреслював він.

У бесіді з критиком Джан Луїджі Ронді Фелліні дещо привідкрив свій задум: «Фільм нагадує сновидіння, яке вбирає в себе якесь глибини нашої свідомості, нашої людської суті. Сновидіння розповідає, фотографує (зовсім, як у фільмі) простори, атмосферу якоїсь частини

нас самих, частини найбільш містичної, яку ми самі не усвідомлюємо. А якщо так, то фільм схожий на життя кожного дня і на сновидіння ночі, показує одночасно нашу поведінку, і внутрішню і зовнішню, й таким чином постає як найповніше, найглибше, найтотальніше виявлення реальності... Світ сьогодні потрясають колективні акції, пов'язані з розривом організаційних структур і звільненням на найглибшому рівні усього підсвідомого: мій маленький фільм і передає саме цю ситуацію колективного замішання».

Щодо фіналу картини, який деякі критики схильні були розглядати як заклик Фелліні до диктатури, його тугу за «сильною рукою», то режисер знову-таки рішуче відкинув такі домисли: «Кожен реагує,— сказав він,— на це замішання так, як йому це доступне і як диктують його бажання і страхи, у світлі яких він й інтерпретує побачене на екрані». «Та що б не говорив сам Фелліні, незаперечно одне: у «Репетиції оркестру» відобразились болісні роздуми і тривоги художника. Він створив фільм, підказаний соціально-політичними потрясіннями, які переживала його країна. Водночас він хотів тлумачити свою кіноалегорію лише як відблиск підсвідомого. І тут Фелліні свідчить, що в нього немає ключа до власної свідомості, адже він сам стоїть серед зруйнованої базиліки, у якій хотів би молитися. Він, як і раніше, мріючи про гармонію, вдивляється у «неспокійне дзеркало хаосу». Але тут же і попереджає, хоче спонукати до іншої активності, аніж лівацькі наскоки»<sup>33</sup>.

Якщо люди, яким за професійним обов'язком необхідно творити гармонію, не здатні переключитися від непривабливої, засмоктуючої буденності, то що вже казати про інших, хто про гармонію земного життя, небесних сфер навіть і не здогадується! Фільм — притча, в якій висловлюється віра в силу мистецтва, яке акумулює в собі здатність людства згуртуватися в боротьбі проти хаосу.

У назві «Місто жінок» (1980) — буквальный зміст твору. Це сатира на фемінізм, у головній ролі Марчелло Мастроянні. Він зіграв немолодого професора, який намагається знайти в кожній жінці її міфологічний архетип. Зустрівши в поїзді незнайомку, яка вразила його уяву, він сходить слідом за нею і опиняється в місті, населеному самими жінками.

«А корабель пливе» (1983) — теж притча. Події розгортаються в 1911 році, перед початком Першої світової війни. На великому пасажирському кораблі збирається маса людей, переважно аристократія та богема, щоб провести в останній путь знамениту оперну співачку, яка заповідала розвіяти свій прах над океаном. У фільмі виведено галерею портретів, з якої стає зрозуміло, що ж привело людство до світової війни. Режисер розгорнув оповідь у сатиричному ключі. Частина зображення внаслідок спеціальної обробки плівки витримана в сепії як наслідування старим дагеротипам. Цим фільмом Фелліні

прагнув узяти реванш за фільми «Казанова» і «Місто жінок», які були прохолодно зустрінуті критикою і глядачем. Основні ролі грали англійські актори.

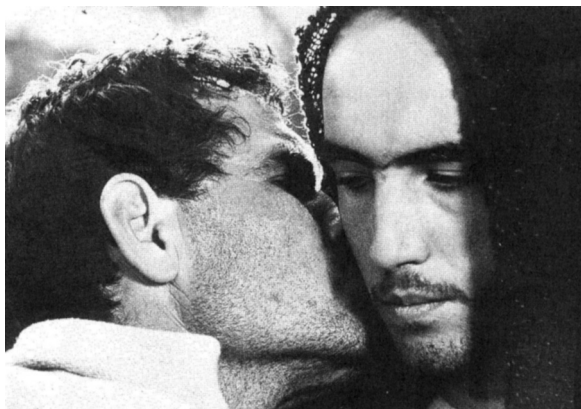
Фелліні залишив багато роздумів про суть кіно, його особливості як мистецтва. «Не так давно один вищою мірою симпатичний здоровань-американець, намагаючись переконати мене, говорив, що тільки я єдиний зумію пояснити американцям, навіщо Данте потрібно було спускатись у пекло.

...Я вважаю сміховинними, глибоко помилковими такі екранізації. Як правило, я надаю перевагу оригінальним сюжетам, що написані для кіно»<sup>34</sup>. «Справжній творець не може замкнутись в одну тему, в один стиль, в одну-єдину форму самовираження. Він повинен весь час шукати, давати волю фантазії й уяві, мріяти, забавлятися, якщо хочете... Без гри і забави я не уявляю мистецтва»<sup>35</sup>. Він стверджує, що завжди старався змусити жити своїх героїв у нових, несподіваних вимірах реальної дійсності.

### МІФ НА ЕКРАНІ. П'ЄР ПАЗОЛІНІ (1922–1975)

Режисер, сценарист, теоретик кіно, письменник і поет. В кіно дебютував 1961 року фільмом «Злидар» («Аккатоне»). 1962 поставив «Мама Рома» (з Анною Маньяні). У ці фільми переніс проблематику своїх літературних творів. Його герої — декласовані мешканці римського дна. Зобразив їх як сучасних мучеників, які своїми стражданнями спокутують гріхи капіталістичного суспільства. Для фільмів характерний натуралізм, приреченість героїв, патологічність деяких характерів.

«Євангеліє від Матвія» (1964) — виражено інтерес до долі речника ідей. Смерть Ісуса — це поразка, але водночас і тріумф його месіанства. Фільм одержав спеціальний приз МКФ у Венеції.



«Євангеліє від Матвія».  
П'єр Паоло Пазоліні. 1964

У багатьох фільмах присутні мотиви особистої трагедії художника-інтелігента-бунтаря, який усвідомлює свої слабкості, але не здатний їх подолати.

«Пташиська великі і малі» (1966) значною мірою автобіографічний фільм, який засвідчив певні причини ідейної і моральної кризи режисера. Зі смертю Пальміро Тольятті, на його думку,

відійшов у минуле цілий період у житті італійців, героїчний час їхнього покоління. Пазоліні розглядає цю смерть як кризу ідеології.

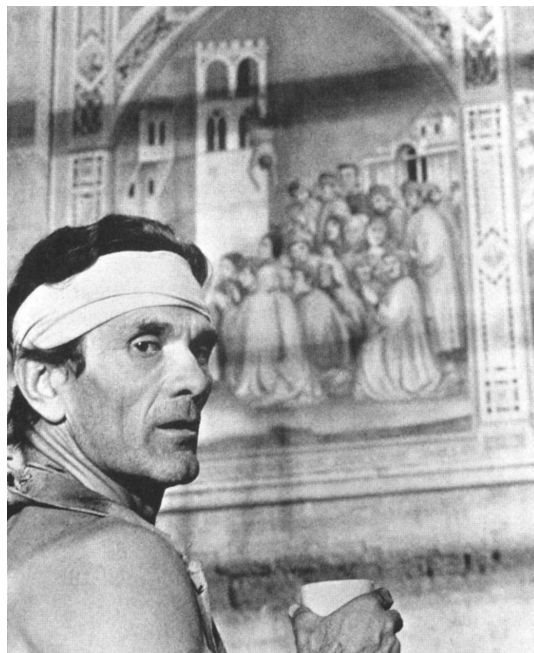
«Цар Едип» (1967), «Медея» (1969) — фільми-притчі. «Теорема» (1969) і «Свинарник» (1969) — засудження жорстокості і бездуховності суспільства споживання. На перший план виходять елементи еротики і натуралізму.

«Декамерон» (1970) одержав спеціальний приз у Західному Берліні. «Кентерберійські оповіді» (1971). «Квітка тисячі і однієї ночі» (1973) — спеціальний приз у Каннах. Останній фільм «Сало, або 120 днів Содому» (1975) — екранізація роману де Сада. Зняв також 11 короткометражних фільмів.

У «Теоремі» вставки пустелі з'являються поза будь-яким зв'язком з оповіддю. Будь-які інтерпретації здаються явно недостатніми. Змісту не вистачає, оскільки не тільки «пустеля» пустельна, а й «пустельні» інші образи. Це робить його фільми того часу схожими на логічні конструкції. І це справді так, оскільки Пазоліні ставить експеримент в просторі власної кінотеорії, виявляючи те, що сам він називає «кінематографічною граматику». На думку Пазоліні, кіно поєднує суб'єктивність образу з об'єктивністю зображення. «Невласна пряма мова» є основою поетичного кіно, поетизм якого створюється в конкретному (неметафоричному) полі образів, породжених зором. Поетичне для нього стає частиною чуттєвого домовного досвіду. Пазоліні запропонував теорію про мову кіно як несимволічну, безумовну, позбавлену естетичної умовності, що створює відчуття хроніки.

Про відчуття вичерпаності мови як засобу побудови висловлювання він заявляв ще в літературних творах, але в кіно, а особливо в осмисленні природи кіно, стає все більш очевидною лінія регресії, яка проявляє себе не тільки в прагненні до міфу, архаїки, а й і в серії рухів: від мови до розмови, до діалекту, до візуального образу, до дії. Дія у Пазоліні виявляється певною метою, надперцептивним утворенням, синонімом якого може бути слово «пристрасть».

Творчість Пазоліні сповнена трагічного світовідчуття і гострих суперечностей. Пазоліні шукав природну людину. У цих пошуках він ішов



«Декамерон».

Г'єр Паоло Пазоліні. 1970

на порушення загальнолюдської і християнської етики, які важко виправдати. Його фільми незрідка відштовхують натуралізмом, демонструванням жорстокості, запереченням моральних засад.

Свій фільм «Декамерон» Пазоліні закінчує епізодом: батько новоевропейського зображення Джотто, якого грає сам Пазоліні, у відповідь на компліменти «батьків міста» флорентійським фрескам художника лаконічно кидає — «уві сні було краще» (перед цим режисер зробив спробу ніби реконструювати сні свого героя, «змонтовані» з тих чи тих його композицій. Сон тут постає ніби семіотичний пращур і самого кіно). Це пояснюється у зв'язку з таким явищем як галюцинація, що ніби споріднена зі сновидінням.

### **ДРАМА ВІДЧУЖЕННЯ У ФІЛЬМАХ МІКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНІОНІ (1922–2008)**

Починав як режисер-документаліст. Документальні фільми: «Люди з ріки По», 1947, «Замітальники вулиць», «Забобони». Був асистентом у Марселя Карне. Фільми: «Хроніка одного кохання» (1950), «Дама без камелій» (1953); «Крик» (1957), «Пригода» (1959) — спеціальний приз журі у Каннах, «Ніч» (1960), «Затемнення» (1962), «Червона пустеля» (1964), «Блоу-ап» (1966, Великобританія), «Забріські пойнт» (1969, США), «Професія: репортер» (1975), «Таємниця Обервальда» (1980), «Ідентифікація жінки» (1982), «По той бік хмар» (1995).

Дослідники називають Антоніоні одним із найкреативніших кінематографістів в історії кіно, пишуть про його унікальний стиль, звертають увагу на різні аспекти його візуальної мови. Еволюція творчості Антоніоні була невід'ємна від шляху італійського кіно. Рання його творчість мала багато спільного з неореалізмом, його фільми 40-х називають своєрідним варіантом неореалізму в документальному кіно. 1950 року він відходить від реальності, фільми стають абстраговані. Після завершення цього напрямку з початком стабілізації суспільства виникло багато питань, які стосувалися морального і духовного самопочуття людини. Зовні благополучної, а насправді... Діагноз того, що насправді діялося з людиною, і ставив режисер.

У його творчості багато важить візуальна мова, співвідношення факту, реальності, ілюзії. Прямуючи до власної візуальної мови, він шукав метафори, аби передати метафізику буття. Роль місця дії дуже важлива, у фільмах 1960-х бачимо діалектику ландшафтів пейзажів і ландшафтів міст, архітектуру як образ, місцевість задіюється осмислено й концептуально. Він ретельно опрацьовував стилістику кольору, у «Забріські пойнт» колір виступає як алегорія.

Незмінна тема його фільмів — трагедія відчуження людини. Причини цієї соціальної хвороби він досить визначено показав у таких



сценах, як сцена біржі в «Затемненні» чи в сцені розмови письменника — героя «Ночі» — з підприємцем, який забажав купити його ім'я і талант.

Головне для режисера — це концепція самотньої і неконтактної людини. У його новелах «Пригода», «Ніч», «Затемнення» — ясність режисерської мови, краса довгих просторових планів, їх просвітлена виразність перебувають у невідповідності з в'ялою смутою існування героїв, з фатальною безпричинністю їхніх вчинків і душевних ходів. Антоніоні розповідає свої кіносюжети мовою, позбавленою ефектів. У його «Пригоді» уповільнений ритм — простір і час максимально наближені до реальних простору і часу. Формула сюжету в Антоніоні — безвідповідальність і фатальність. Герої і винні, і невинні. Вони приймають перспективу кінця з байдужим стоїцизмом. Неможливо не пов'язати «новий роман» із фільмами Антоніоні, «Нудоту» із «Затемненням».

У головній ролі в «Затемненні» Ален Делон. Він зіграв легального авантюриста — біржевого маклера, робота якого в повному значенні слова виявляється щоденним ризиком і, з другого боку, ведеться в межах дозволеного законами. В цій авантурі, яка стала звичайною професією, він демонструє всі барви своєї обдарованої душі. У біганині від телефону до телефону, в осяянні миттєвих рішень.

На початку 60-х Антоніоні виразив «затемнення почуттів», яке охопило верхівку італійського суспільства в період економічного буму і позірного успіху, що скінчилося наприкінці 60-х. Антоніоні писав: «Мені здається, значно важливіше досліджувати внутрішню духовну суть людини, що і є визначальною рисою сучасного кінематографа»<sup>36</sup>. Антоніоні найбільш послідовно виражає тему застою життя, роз'єднаність людей.

Для його фільмів характерні тривалі паузи, коли нічого не відбувається, — що тягнуться ніби безкінечно, нічим не заповнені миті. Так починається, наприклад, «Затемнення»; тьмяного світанку Вікторія і Рікардо в'яло тиняються по вишукано, із сучасним смаком прибраній вітальні, перед тим, як розлучитись і поставити



**«Затемнення».**

*Мікеланджело Антоніоні. 1962*

крапку в кінці свого роману. Власне, крапка вже поставлена. Позаду їхня зустріч, любов, щастя, про яке тепер байдуже і між іншим згадує Вікторія, позаду і розрив. Любов померла, після неї в душі героїні не залишилось нічого, навіть жалю. Ось з цього «нічого» і починається фільм, і закінчується тим же. У завершальному епізоді фільму режисер взагалі виключає своїх героїв. Ні, вони не померли, не поїхали, вони зникли, оскільки зникла потреба в них. Камера оглядає холодним і побіжним поглядом ті місця, де ще недавно вони зустрічались, розмовляли, але людей немає, та й чи були вони? Може, їх і не було зовсім?

Антоніоні завжди приваблювали моменти порожнечі, які можна характеризувати лише негативно, моменти, коли немає ні любові, ні люті, ні надії, ні відчаю,— тільки в'яле і безвихідне томління. Драматичного руху не виникає. Події не дано оформитись: ледве почавшись, вона розпадається, розчиняється, йде в пісок випадкових зустрічей, пригод, розлук.

Темам і мотивам Антоніоні, його світовідчуттю відповідав і стиль його фільмів, їх відточене, холодне виконання. Як справедливо писала М. Туровська, в застосуванні до Антоніоні насамперед приходиться в голову слово «майстер», а не «художник». Світові, в якому згасли людські почуття і знецінились моральні цінності, він може протиставити тільки свою бездоганну майстерність.

Втома і духовне омертвіння — так можна визначити суть героїв фільму «Пригода». Про своїх героїв Антоніоні казав, що саме інтелігент найбільшою мірою є типом особистості, в якому він знаходить симптоми духовної кризи.

Режисери італійського кіно кінця 50-х років проявили свій могутній зображальний талант, вміння передати найтонші нюанси психології людини великого міста, що втратила життєву опору, ідеали, «некомунікабельну» природу її існування, невизначеність її світогляду. Антоніоні ставить діагноз і констатує: людина не розуміє і не може зрозуміти іншої людини, тому що нинішнє суспільство — це суспільство роз'єднаних людей. Цивілізація, бурхливий ріст промисловості, науки, техніки, остаточно порвали нитки, які пов'язували людину з людиною. Немає ніяких зв'язків між почуттями і думками людей, навіть скріплених родинними узами. «Людське буття — це пустеля, хоча й червона, з проблисками життя» — так трактував фільми Антоніоні один з італійських критиків.

Для Антоніоні раннього періоду характерні тривалі плани, довгі панорами. Він не виключав камеру після того, як сцена була зіграна, відчуваючи, що кращий спосіб передати думки акторів, їхній душевний стан — це продовжувати знімати. У фільмі «Червона пустеля» Антоніоні використовував колір, щоб передати свої власні відчуття, а також передати колір навколишніх речей, показати їх так, як їх бачили герої фільму. Безпосередньо «впливати» на навколишнє середовище



*«Блоу-ап». Мікеланджело Антоніоні. 1966*

було дуже важко. Кіноплівка «повертає» його самим натуралістичним чином: будинки з червоними дахами, дерева з зеленим листям і так далі. І досить незначної зміни атмосферної температури, щоб усе змінилось. Антоніоні уникнув цього: дорогу пофарбував у сірий колір, дерева білою фарбою, і це справляло враження.

«Блоу-ап» (1966) ще раз підтвердив: Антоніоні — представник інтимно-психологічного жанру. У «Блоу-ап» режисер зажагнув розширити тематику власної творчості, проникнути у внутрішній світ сучасної молоді Заходу. Цей фільм втілює невпевненість і хитання, відчуття порожнечі, примарності життя. Вперше вийшовши за межі Італії, Антоніоні, здавалося, знайшов у столиці Англії таку дійсність, яка повністю відповідала його світовідчуттю. Сам Лондон з його зеленими газонами, бурувато-сірими і коричнево-червоними фасадами був його палітрою, чуттєво-відчутним і водночас туманно-розмитим тлом, що вишукано відтіняв недбалу елегантність інтер'єрів і химерність одягу і постатей. Цей головний пластичний лейтмотив виникає у фільмі з перших же кадрів, коли ще на порожніх ранішніх вулицях з'являється джип, набитий дивного вигляду молодіжною компанією. Ця поява нагадує Фелліні, з тією, проте, різницею, що від Антоніоні тут — рівність ритму, відсутність наростання і катарсису. Взагалі у «Блоу-ап» мають місце чимало феллінівських мотивів, в тому числі

мотив життя як видовища і мотив невичерпності життя, який тут перетворився у близьку йому, але по суті справи протилежний мотив невичерпності.

Блискуче знайдений, що прекрасно розкриває думку автора, образний мотив фотозбільшення складає водночас і сюжет фільму, і його стилістичну домінанту. Тут цілком, здавалося, нормальні люди виявляються нормальними тільки зовні, цілком благополучне, святкове і навіть привабливе життя — життям «без ядра», тобто мистецькою підробкою. Мотив життя як імітації пронизує фільм Антоніоні. Він відкривається парадом манекенниць, у яких усе штучне — волосся, вії, вбрання, усмішки. Режисер, таким чином, відразу приводить нас у штучний світ моди, пози і дівчат для журнальних обкладинок. Дівчата ці, взагалі, торгують своїм тілом, проте на новий манер: вони віддаються не чоловікові, а фотооб'єктиву. Через посередництво фотографії і друкарського станка вони будуть не тільки рекламувати убрання, а й лоскотати чуттєвість тисяч чоловіків, жоден з яких так і не побачить оригіналу. Їхнє ремесло відрізняється він найдавнішої професії світу так само, як банківський чек від дзвінкої монети. Проте підробка прагне імітувати життя. У фільмі Антоніоні й сексуальний потяг виникає десь на поверхні, у світі зовнішніх форм: це не ерос, що піднімається з глибин життя, а еротика, що розтікається по його поверхні. Тому-то й любовна пристрасть виявляється випадковою, такою, що миттєво спалахує й тут же гасне. Тут теж все вирішує рефлекс і те, що з ним пов'язане — запал, азарт.

В житті, показаному у фільмі, азарт замінює і розум, і почуття, і навіть чуттєвість. Саме азарт мисливця спонукає героя фільму розкрити таємницю зробленої ним у Гайд-парку фотографії. Але цього разу він зачепився за щось, що потягло його в глибину зображення. Практично належить з'ясувати, чи було здійснене в Гайд-парку вбивство в той момент, коли фотоапарат героя фіксував закохану пару, що обнімалась. І наш фотограф не обмежується тим, що збільшує і збільшує зроблений ним знімок. У стосунках з молодою жінкою, яка виявляє підвищений інтерес до фотографій, зроблених у парку, і в стосунках з другом, якого він просить про допомогу, він намагається піти дещо глибше звичного рівня. Фіаско і там і тут. Речі, які він раніше хапав і кидав з власної примхи, тепер, коли він спробував на них затриматись, самі вислизнули від нього, і по той бік приємної, що пестить око, поверхні не виявилось нічого, тільки порожнеча. І єдине, що тепер залишається, це разом з компанією паяців, що грають в теніс, зробити вигляд, ніби не помічаєш, що в руках в тебе немає ні м'яча, ні ракетки — тільки порожнеча.

Фільм зроблено в момент, коли в західному кіно виникло щось на зразок паузи: старі теми і мотиви здавались вичерпаними, а нові ще не виникли. Але скоро виявилось, що соціальна реальність породжує нові потрясіння, що ні грубі утиски, ні сите оціпеніння більшості не можуть скувати суспільні сили, які прагнуть оновлення.

«Забріскі-пойнт» (фільм, знятий 1969 року у США, назва — від назви скелястої гряди в Долині Смерті) — це спроба вловити і виразити нові устремління, оволодіти новим колом тем, ідей, мотивів. Світ процвітаючого «неокапіталістичного» суспільства, який у своїх попередніх фільмах Антоніоні зображав як щось незмінне, тепер він підривав і естетично і навіть сюжетно: фільм закінчується багатократно повтореним вибухом, що розносить у пил сучасні храми цивілізації споживання. Правда, поки що цей вибух — лише породження фантазії героїні, але він перебуває у постійному зв'язку з кадрами студентських заворушень, якими починається фільм.

Глибока симпатія до бунтівної молоді (режисер бував на мітингах «нових лівих» — радикально налаштованого студентства, зустрічався з членами руху «Студенти за демократичне суспільство») поєднується в Антоніоні з досить тверезим розумінням їх ідейної і політичної незрілості. Епізод студентського зібрання, знятий в манері прямого репортажу, показує, як багато наївності і плутанини в головах цих юнаків і дівчат. В той же час, дивлячись на їхні обличчя, ми відчуваємо істинність і чистоту їхніх прагнень, їх готовність до боротьби і самопожертви. І якщо герой вбиває поліція, то тільки після того, як під кулями карателів почали падати його товариші. Для молодих людей фільму революційне насильство — відповідь на реакційне насильство влади.

Реакція у США на цей фільм була негативною. Американський критик Вінсент Кенбі: «Я не відчуваю себе ображеним тим, що про становище нашої країни повинен говорити саме Антоніоні. Проте мене ображають певні образи фільму. Долина смерті, бідняки, старі, загниваючий Лос-Анжелес з його автомобільними кладовищами, з ідіотськими рекламними щитами і склостінним громадам, що висовує голови поверх смогу»<sup>37</sup>.

Так, художник взяв під сумнів такі священні поняття, як «процвітаюче суспільство», «свобода вибору», «єдність нації». Художник і його герої немов говорять: все це повинно загинути, буде зруйновано. Але що буде натомість? Може, замість гігантських автострад, хмарочосів, мостів і заводів, замість потоку машин і людей, зайнятих бізнесом, боротьбою, працею, може, замість цього виникне нова Долина Смерті?

На запитання газети «Нью-Йорк таймс» Антоніоні відповів: «Я не намагався пояснити країну, врешті-решт, фільм не соціальне дослідження. Я просто хотів відчутти Америку і розібратися у своїх відчуттях. (...) Я хотів описати ситуацію, при якій суспільство розколоте на частини, ситуацію, типову не тільки для Америки. (...) У фільмі я проводжу також думку про те, що матеріальне багатство Америки, яке ми бачимо в рекламних щитах по обочинах шосе, вже саме по собі джерело насильства. Не тому, що багатство погане, а тому, що воно використовується не для вирішення проблем, які стоять перед суспільством, а, навпаки, для того, щоб приховати від суспільства ці проблеми»<sup>38</sup>. Ан-

тоніоні немов би ліз у не свої справи, критикуючи Америку та ще й на американські гроші. Загалом фільмові не вистачило єдності, цілеспрямованості, динамізму. Вибравши предметом зображення реальність відкриту, рухливу, насичену подіями, Антоніоні ніби за інерцією зберігає схильність до уповільненого темпу, ритмічних пауз, затягування дії. Виникає певна суперечність між змістом фільму та його стилістикою. Та, попри нерівність фільму, Антоніоні критикує цивілізацію споживання і підтверджує тим самим, що західне кіно віддажується на такі узагальнення і, піднімаючись на вершини філософського світобачення, воно разом з тим не втрачає своєї здатності безпосередньо реагувати на зміни навколишньої дійсності.

«Професія: репортер» — в головній ролі — Джек Ніколсон. Ще один сюжет про втрату людиною себе самої. Цього разу це сталося в Африці. Але неможливо змінити себе, просто надівши чужу маску.

1980 року Антоніоні переносить на екран п'єсу Жана Кокто «Двоглавий орел» — фільм називався «Таємниця Обервальда». У ньому розповідається про таємничу смерть Людвіга II Баварського та Єлизавети Австрійської. Організація анархістів підслала до королеви «свою людину», яка повинна вбити її. Посланець, побачивши королеву, закохується в неї. Монархія відповідає йому взаємністю і в ім'я любові дозволяє йому себе вбити. Режисер, експериментуючи з електронною технікою (знімали телекамерою), ретельно працював над драматургією кольору, прагнучи за його допомогою передати характер персонажів і їхній емоційний стан. Він висловив припущення, що електронна апаратура приведе до революції кіно, як і та, що відбулася в час переходу від німого кіно до звукового.

Після важкого інсульту, який вразив Антоніоні 1985 року, він майже втратив дар мови і спілкувався із зовнішнім світом за допомогою дружини Енріки. Та все ж у віці 83 років поставив фільм «По той бік хмар» за власними щоденниками і короткими оповіданнями «Алея боулінга на Тібрі». У фільмі знімалися такі майстри кіно, як Фанні Ардан, Софі Марсо, Жанна Моро, Джеремі Айронс, Джон Малкович, Марчелло Мастроянні. Продюсеру Тхалгаджієву, якому якимось дивом вдалося знайти під Антоніоні 9 мільйонів доларів — застрахувати фільм вдалося тільки, залучивши до роботи Віма Вендерса. Але Антоніоні в ультимативній формі дав зрозуміти, що на знімальному майданчику командуватиме тільки він і що ніякого двовладдя не допустить.

## **ЩО СЬОГОДНІ В ІТАЛІЙСЬКОМУ КІНО?**

1968 року в англійському журналі «Сайт енд Саунд» вийшла стаття Дж. Ноуелла Сміта «Тихий голос Італії», де йшлося про протест провідних італійських режисерів, викликаний зловживанням в озвучуванні італійських фільмів, під час якого змінювалися акценти. Вже тоді італійське кіно переживало кризу. «Люди почали надто пізно за-

думуватися над питанням, чи справді американський капітал настільки небезпечний,— справедливо зауважує автор статті.— Прибутки від касових фільмів якимось чином повертаються в Нью-Йорк, позбавляючи італійське кіно фінансових вигод, а тип продукції, який американцям удалося нав'язати Італії, безнадійно відрізняється від уявлення про італійське кіно як явище національної культури»<sup>39</sup>.

На схилі літ Вісконті побачив нездорові тенденції в італійському кіно, протестував проти захоплення італійської кіногалузі американським капіталом. Він писав: «Італійському кіно (...) потрібна допомога з боку держави — допомога, яка була б здатна захистити його самостійність і свободу художнього виразу від засилля спекулятивного підприємництва, тісно пов'язаного з американськими інтересами». Але до його голосу держава не дослухалась. Антоніоні стверджував, що в італійському кіно є кому зніматися, є талановита нова генерація: Бернардо Бертолуччі, Нанні Моретті, але розвитку італійського кіно перешкоджають економічні і політичні проблеми.

У тижневику «Film Français» (1985) у статті «Повільна агонія італійської кінематографії» наводяться такі дані: «За останні 10 років число глядачів в італійських кінотеатрах зменшилось з 550 до 160 млн, тобто більш, як у три рази і продовжує зменшуватись, а кількість залів скоротилась з 10 тисяч до 5 тисяч. Тільки за 1984 рік в країні закрилось 1000 кінотеатрів. В Римі, де проживає 3,5 млн чоловік, залишилось декілька десятків регулярно діючих залів, та й ті працюють у ощадливому режимі: 2—3 сеанси в день».

Приклад Італії свідчить про те, наскільки сумна доля може спіткати кіно, зорієнтоване на традиційні форми спілкування з аудиторією в умовах некерованого розвитку альтернативних способів поширення фільмів, насамперед по телеканалах. Колись дуже сильна кінематографія, одна з найсерйозніших у світі, втратила свою могутність головним чином тому, що не витримала конкуренції з «малим екраном». Це результати того, що 1975 року в Італії було прийнято закон, який дозволяв приватним власникам відкривати станції місцевого телебачення.

### Література

- Кьярину Луиджи.* Сила кино. Пер. с итал.— М.— 1955.  
*Луизани Карло.* Итальянское кино. Пер. с итал.— М.: Искусство.— 1956.  
Кино Италии. Неореализм 1939 — 1961.— М.: 1989.  
*Шитова В.* Лукино Висконти.— М.: Искусство.— 1965.  
*Козлов Л.К.* Лукино Висконти и его кинематограф.— М.: 1987.  
Висконти о Висконти — Пер. с итал.— М.: Радуга.— 1990.  
*Дзаваттини Чезаре.* Дневник жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото.— М.: Искусство.— 1982.  
*Фегерико Феллини.* Статьи. Интервью. Рецензии. Вспоминания.— М.: Искусство.— 1968.  
*Бачелис Т.* Феллини.— М.: Наука.— 1972.

Феллини Федерико. Интервью, сценарии — Пер. с итал.— М.: Радуга.— 1988.  
Феллини Федерико. Клоуны. Сценарий // Сб. Телевидение вчера, сегодня, завтра. М.: Искусство.— 1984.

Пьер Паоло Пазолини. Теорема.— М.: 2000.

Антониони об Антониони.— Сб.— Пер. с итал.— М.: Радуга.— 1986.

Богемский Г. Комедия по-итальянски. Эволюция жанра: от комедии нравов к политической комедии.— Искусство кино.— 1976.— №10.— С.122—142.

Богемский Г.Д. Актеры итальянского кино.— М.: 1990.

Дональд Дьюи. Марчелло Матростройни.— Пер. с англ.— Ростов-на-Дону.— Феникс.— 1999.

Vacon Henry. Visconti. Explorations of Beauty and Decay.— Cambridge University press.— 1998.

Rifkin Ned. Antonioni's Visual Language.— UMI Research Press.— Ann Arbor. Michigan.— 1977.— 199 с.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Рим — відкрите місто». Роберто Росселіні, 1945 рік.

«Викрадачі велосипедів». Вітторіо Де Сіка, 1948 рік.

«Леопард». Лукіно Вісконті, 1963 рік.

«Загибель богів». Лукіно Вісконті, 1968 рік.

«Сімейний портрет в інтер'єрі». Лукіно Вісконті, 1972 рік.

«Дорога». Федеріко Фелліні, 1955 рік.

«Ночі Кабірії». Федеріко Фелліні, 1959 рік.

«Солодке життя». Федеріко Фелліні, 1960 рік.

«Пригода». Мікеланджело Антоніоні, 1960 рік.

«Блоу-ап». Мікеланджело Антоніоні, 1966 рік.

«Квітка тисяча і однієї ночі». П'єр Паоло Пазоліні, 1973 рік.

«Конформіст». Бернардо Бертолуччі, 1970 рік.

### Запитання до семінару:

1. Фільми неореалізму як нерозчленоване естетичне і моральне явище.
2. Роберто Росселіні і відданість реальному життю.
3. Два напрями творчості Лукіно Вісконті. Проблеми злободенні та вічні.
4. Життя у вічному русі як домінанта творчості Федеріко Фелліні.
5. Внутрішня застиглість героїв Мікеланджело Антоніоні.

### Висновки

<sup>1</sup> Українка Леся. Два напрями в новітній італійській літературі (Ада Негри и д'Аннунціо).— Леся Українка. Збір. творів у дванадцяти томах.— Т.8.— К.— Наукова думка.— 1977.— С.42.

<sup>2</sup> Базен Андре. Путешествие на край неореализма. // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— М.: Искусство.— 1968.— С.106.

<sup>3</sup> Лідзани Карло, Міда Массімо. Чого навчас Довженко // Зб. Довженко і світ.— Упор. С.П. Плачинда.— К.: Рад. письменник.— 1984.— С.106.

<sup>4</sup> Цит. за Шитова В.В. Лукино Висконти.— М.: Искусство.— 1965.— С.24.

<sup>5</sup> Лідзани Карло. Італійське кіно. Пер. с итал.— М.: Искусство.— 1956.— С.165.

<sup>6</sup> Шитова В.В. Лукино Висконти.— М.: Искусство.— 1965.— С.43.

<sup>7</sup> Там само.— С.43—44.

<sup>8</sup> Там само.— С.65.

<sup>9</sup> Там само.— С.78.



- <sup>10</sup> Козлов Леонид. Прагональный контрапункт Лукино Висконти // Произведение во времени. Статьи. Исследования, беседы — М.: 2005.— С.352.
- <sup>11</sup> Бадалукко Никола, Медиоли Энрико, Висконти Лукино. Гибель богов // Висконти о Висконти.— М.: Радуга.— 1990.— С.26.
- <sup>12</sup> Божович В. Лукино Висконти вчера и сегодня // Там само.— С.9.
- <sup>13</sup> Козлов Леонид. О приметах времени и образе истории // Произведение во времени.— М.: 2005.
- <sup>14</sup> Leggere Visconti. A cura di G. Callegari e N. Lodato.— Pavia, 1976, p.147.
- <sup>15</sup> Висконти Лукино. Я рассказываю эти истории как рассказал бы реквием // Висконти о Висконти.— С.253.
- <sup>16</sup> Козлов Леонид.— Вказана праця.— С.382, 384.
- <sup>17</sup> Висконти Лукино. От «Семейного портрета» к д'Аннунцио (Интервьюер Лина Колетти).— В сб.: Лукино Висконти. Статьи, Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство.— 1986.— С.271.
- <sup>18</sup> Jerzy Plazhewski. Historija filmu dlia kazdego.— W.: Wydawnictwa artystyczne i filmowe.— 1974.
- <sup>19</sup> Мида Массимо. Открытое письмо к Федерико Феллини // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— Сост. Г. Богемский. М.: Искусство.— 1968.— С.65.
- <sup>20</sup> Феллини Федерико. Неореализм // Там само.— С.66.
- <sup>21</sup> Лидзани Карло. Евангелие от «Идиота» // Там само.— С.69—70.
- <sup>22</sup> Феллини Федерико. Делать фильм.— Цит. за: Литературная газета.— 1981.— 24 апр.
- <sup>23</sup> Цит. за Богемский Георгий. В поисках человека // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— Сост. и комм. Г. Богемского.— М.: Искусство.— 1968.— С.32.
- <sup>24</sup> Дзаваттини Чезаре. Теперь с интеллигентом уже покончено — Чезаре Дзаваттини. Дневник жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото.— М.: Искусство.— 1982.— С.222.
- <sup>25</sup> Пьер Паоло Пазолини. Католическая иррациональность Феллини // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— Сост. Г. Богемский. М.: 1968.— С.177.
- <sup>26</sup> Бачелис Т. Феллини.— М.: Наука.— 1972.— С.372.
- <sup>27</sup> Феллини Федерико. «Сладкая жизнь» // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— Сост. Г. Богемский. М.: 1968.— С.180.
- <sup>28</sup> Моравиа Альберто. Он находит героя в себе самом // Там само.— С.207.
- <sup>29</sup> Дзаваттини Чезаре. Дорогой Феллини. Рим, 16 февраля 1963.— Вказана праця.— С.113.
- <sup>30</sup> Цит. за Божович В. Федерико Феллини // В. Божович. Современные западные кинорежиссеры.— М.: Наука.— 1972.— С.200.
- <sup>31</sup> Литературная газета.— 1978.— 9.08.
- <sup>32</sup> Капралов Георгий. В поисках точки опоры. М.— 1983.— С.31—39.
- <sup>33</sup> Беседа с Джованни Граццини // Федерико Феллини. Интервью, сценарии.— Пер. с итал.— М.: Радуга.— 1988.
- <sup>34</sup> Ф. Феллини: Маски и лица. Интервью вел Аркадий Ваксберг.— Литературная газета.— 1977.— 21 сент.
- <sup>35</sup> Цит. за В. Баскаков. Путь исканий // Антониони об Антониони.— Пер. с итал.— М.: Радуга.— 1986.— С.17.
- <sup>36</sup> Там само.— С.24.
- <sup>37</sup> Там само.— С.25.
- <sup>38</sup> Шатерникова М. Лицо и маска «независимого» журнала.— Искусство кино.— 1970.— №1.— С.145.

# Кіно Іспанії

---

## ПЛАН

1. Характерні риси іспанського мистецтва
2. Фільми Хуана Бардема та Луїса Берланги і вихід іспанського кіно на міжнародну арену
3. Луїс Бунюель. Сюрреалізм і самоіронія
4. Метафоричні фільми Карлоса Саури. Кіно і фламенко
5. Віктор Ерісе
6. Творчість Педро Альмодовара

## ХАРАКТЕРНІ РИСИ ІСПАНЬКОГО МИСТЕЦТВА

Розквіт іспанського образотворчого мистецтва, театру і літератури припадає на епоху завоювань колоній у Новому світі, коли під іспанською короною опинилося багато земель і багатств, коли поширилося меценатство, а відтак і розквіт мистецтв. Стислу характеристику особливості іспанського мистецтва того часу дає Стефано Дзуффі, розглядаючи іспанський живопис, і його слова можуть бути епіграфом до розділу про іспанське кіно з уточненням, що цей вид мистецтва належить ХХ століттю: «XVII століття стало для Іспанії «золотим віком», блискучим періодом розквіту культури, що розкрив надії, задуми, тривоги і славу епохи через національний характер іспанського народу. В живопису це зробив насамперед Веласкес, найбільша постать в мистецтві XVII століття. На нього рівнялись усі іспанські художники, особливо його земляки. Севілья стала батьківщиною багатьох видатних майстрів, таких як Сурбаран, Мурильо і Вальдес Леаль. Кожен з них, маючи власне бачення світу, збагатив панораму іспанського бароко різноманітним почуттів. Життя Іспанії, де мрії про славу перебували поруч з похмурою дійсністю, де гордість відчувати себе в центрі могутньої імперії контрастувала з повсякденними злиднями країни, сонячної і засліпленої, відзначалося сильними суперечностями: тут можна було поринути в перевернутий, трагікомічний світ, як герої Сервантеса, шукати притулку у сфері містики чи віддаватися забуттю. «Життя — це сон», — стверджує епічна і безпросвітна драма Кальдерона де ла Барки. В образах іспанського живопису XVII століття також переплітаються мрії і життя, химери і реальність»<sup>1</sup>.

Згадані риси іспанського життя й іспанського характеру актуальні й сьогодні, хоча час відкриттів і освоєння невідомих земель та мрії про славу завойовників залишилися в історії.

1897 року фотограф Ф. Хелаберт сконструював власний кіноапарат і почав знімати хроніку («Вихід з церкви Санта Марія ле Санс»). З 1908 року центром іспанської кінематографії стала Барселона, де працював найбільший режисер і продюсер німого кіно Р. Баньос — він ставив фільми, звертаючись до історії та екранізував літературні твори («Кармен», 1914). Саме там спільно з представниками французького кіно 1917 року було випущено один із найзначніших іспанських фільмів німого кіно «Життя Христофора Колумба і відкриття ним Америки».

У 1920-х роках почало швидко розвиватися кіновиробництво в Мадриді, але продукція характеризувалась низьким художнім рівнем (фільми Б. Перохо: «За все життя», «Севільський чаклун»). Найвідоміший режисер того періоду — Ф. Рей («Прокляте село», 1929). Перший звуковий фільм вийшов 1934 року.

1931 — 1939 — період республіки. 1939 року після тривалої громадянської війни було встановлено диктатуру Франко і кіно деградувало. За інформацією «Кино. Энциклопедического словаря» (Москва, 1986 рік), у той час заохочувались історичні фільми («Безумство любові», 1948, «Зоря Америки», 1951), випускались фільми релігійної тематики («Свята королева», 1946). Х. Де Ордунья ставив антирадянські стрічки. В кіно фігурувало іспанське мистецтво: «Краса і таємниця фламенко», реж. Е. Невільє, 1953. Відомими стали екранізації: «Дон Кіхот» (1947, режисер Хіль, «Дон Жуан» (1950) Саес де Хередія Хосе Луїса та «Кармен з Тріани» (1959) режисера Б. Перохо.

Іспанське кіно аж до 1950-х років залишалося фактом внутрішнього життя країни, на відміну від кінематографа таких європейських країн, як Франція, Данія, Великобританія, Швеція, Німеччина, Італія. І тільки в 1950-х роках почали з'являтися фільми, які привернули увагу глядачів і за межами країни. Й не тільки тому, що вони сміливо критикували іспанську дійсність, відображаючи опозиційні настрої, а й тому, що вирізнялися національною формою, в якій переважали іронія, гротеск. Прогресивні кінематографісти того періоду — Хуан Антоніо Бардем і Луїс Гарсія Берланга зверталися до сатиричних жанрів, показували деградацію й розпад особистості. Іспанські фільми починають з'являтися на Міжнародних кінофестивалях і здобувати нагороди.

Період з кінця 1950-х до середини 1960-х Педро Альмодовар назвав «швидкоплинним золотим віком іспанського кіно». 1998 року він написав статтю для журналу «Кайє дю сінема», присвячену комедії Фернандо Фернана Гомеса «Дивна подорож», і дав у ній характеристику іспанських фільмів того часу: «Цей період скромно називали періодом «нового іспанського кіно». Саме тоді було створено блискучу три-

логію Берланги («Кат», «Пласідо», «Ласкаво просимо, містере Маршалл!»), перші іспанські фільми Феррері («Квартирка» і «Коляска»), перші стрічки Саури («Полювання»), «Тьотя Тула» Мігеля Пікасо і ще одну справжню перлину — перші фільми Бардема («Головна вулиця», «Смерть велосипедиста»), а також перші фільми Фернана Гомеса як режисера «Життя навколо» і «Життя попереду». Це джерела, в яких я пізнаю себе як режисера і сценариста. Йдеться про різновид кіно, яке за своїми темами, своїм духом і стилем можна було віднести до неореалістичного. Це неореалізм, на відміну від італійського, дистанційований від драми, його рухає вкрай їдкий чорний гумор, при цьому нічого не втрачаючи у своїй соціальній значимості. В іспанському неореалізмі було менше сентиментального співчуття, але сильно відчувався гротеск і сюрреалізм, причому все це було приправлене грубою цинічною іронією»<sup>2</sup>.

**Хуан Антоніо Бардем** (1922–2003) народився в акторській родині. 1947 року закінчив Інститут вивчення і практики кінематографії у Мадриді, де познайомився з Берлангою. Ще студентами вони поставили к/м фільм «Прогулянка по старовинній війні», 1948. Разом вони працювали і над сценарієм «Ласкаво просимо, містере Маршалл!». Тоді ж, 1951 року, Бардем і Берланга випустили фільм «Ця щаслива пара». 1953 року Бардем поставив фільм «Комедіанти» про важке життя мандрівних акторів. 1955 — один із найкращих своїх фільмів — «Смерть велосипедиста» (приз кінокритики VIII МКФ в Каннах, 1955), де показав моральний розпад вищих кіл в Іспанії. Фільм став голосом правди про франкістську Іспанію. 1956 за звинуваченням у політичній неблагонадійності його було арештовано, але скоро в результаті численних протестів звільнено. Того ж року Бардем поставив фільм «Головна вулиця» (приз Міжнародної федерації кінопреси XVII МКФ у Венеції), в якому показав іспанську провінцію — мертву нудьгу, духовну нищість, тупість, маразм, принизливе становище жінки. 1957 виходить «Помста» (приз кінокритики в Каннах, 1958) присвячена простим людям, які усвідомлюють спільність своїх інтересів. Всі згадані фільми, соціальні за спрямованістю, яскраво національні, реалістично відображають повсякденне життя й вирізняються серед маси іспанських фільмів.

Чорно-біла «Головна вулиця» — взірць точного кінематографічного письма, містких психологічних характеристик персонажів, поділ яких на катів і жертв був, очевидно, найгострішою проблемою іспанського суспільства того часу, яке, хоч і жило мирним життям, але ще відчувало наслідки громадянської війни. Не буде перебільшенням припустити, що головна вулиця одного з провінційних містечок є моделлю самої країни, в якій життя людей задушливе й значною мірою нікчемне. Режисер використовує закадровий коментар наратора (оповідь ведеться від першої особи — молодого письменника, який приїхав до містечка у відрядження і знайомиться з ним і людьми), таким чином

вводячи глядача в курс справи. Він показує багатолюдну тісну вулицю, яка є важливим фактором життя, особливо у вихідні й святкові дні, оскільки по ній прогулюються фактично всі мешканці і всі вони знають один одного. В одному з будинків, розташованого на ній, проводити час регулярно збирається чоловіча компанія: незважаючи на солідний вік, чоловіки прагнуть розваг. Вони їх придумують, а потім реалізують. Фільм, власне, починається з такої розваги: до одного з мешканців містечка дзвонить у двері представник похоронної служби і вручає здивованому чоловіку траурний вінок. Коли той отямився і зрозумів, що це розіграш, услід доносяться крики обурення і той вінок летить через вікно...

Розваги такого ґатунку засвідчують «мораль» та рівень витівників. Серед них є один молодий ще неодружений чоловік, для якого бути в цьому середовищі важливо з огляду на кар'єрний ріст. Компанія через вікно, немов на екрані, розглядає флануючу публіку, й одного дня їхню увагу привертає скромна дівчина, яка йде разом зі своєю тітонькою. Їй уже давно пора вийти заміж, але вона не заміжня. І чоловіки придумують жорстокий жарт, навіть можна сказати, виставу, аби розтягнути задоволення в часі: велять молодому чоловіку познайомитись з дівчиною, сподобатись їй, аби побачити, як вона реагуватиме на його залицяння. Молодий чоловік спершу відмовляється, однак, чим рішучіше він відмовляється, тим настійливіше його приятелі наполягають, бо вже є нагода повтішатися не над однією, а над двома людьми. Стає зрозуміло, що головним об'єктом дослідження Бардема є якраз цей молодий чоловік, готовий власну порядність і сумління принести в жертву задля шансів кар'єрного поступу. І ось знайомство, розмова, дівчині хлопець сподобався, вона з ним щира, тішиться, що знайшла людину, готова її вислухати. Перші побачення, і в уяві дівчина бачить своє заміжжя, щасливе майбутнє життя. Молодий чоловік почуває себе не так комфортно під час цих зустрічей, адже йому вдалося без особливих зусиль викликати почуття, на яке він не збирається відповідати, адже це не той випадок, коли відгукуються на людську щирість і відвертість. Він думає, як виплутатися з цієї історії, оскільки в містечку, де кожна подія, немов на долоні, вже всі знають, що незабаром ця пара побереться. Режисер доводить колізію до логічного завершення: наратор, чийі думки ми раз по раз чуємо, бере на себе важку місію, сказати дівчині правду. І говорить тоді, коли вона вже приміряла свою весільню сукню. Він намагається заспокоїти її, зрештою вивести з депресивного стану, але для зневажених почуттів слова — це надто слабкі ліки. Чи знайде героїня в собі внутрішні сили, аби перемогти цю наругу, глядач не довідається — фінал фільму відкритий.

«Головна вулиця» порушила проблему емоційної незахищеності жінки, яка була гострою не тільки в Іспанії. Приблизно тоді ж у Великобританії виходить близький за змістом і навіть формою фільм

«Шлях нагору», в якому молодий чоловік робить вибір між коханням і кар'єрою. Щоправда, колізію англійського фільму поглиблює взаємність у коханні, яке молодий чоловік зрадив. Питання моральної нестійкості, того, як легко зраджують і свої почуття і близьку людину, було на часі, хвилювало кінематографістів. Та була тут і відмінність: англійський фільм — психологічна драма, фільм же Бардема виходить за межі психологічної колізії і сприймається як портрет усього суспільства, змученого і хворого. Режисер передає задушливу атмосферу франкістської Іспанії.

В 1970-х Бардем знімає фільми політичної спрямованості — «Кінець тижня», «Сім днів у січні» (частково знімався у Києві), які нагородили на МКФ у Москві. Бардем аналізує ґрунт, на якому проростає фашизм.

**Луїс Гарсія Берланга** (н. 1921) — навчався в університеті у Валенсії на факультеті літератури і філософії, з 1947 — в Інституті вивчення і практики кінематографії в Мадриді. Сатиричний фільм «Ласкаво просимо, містер Маршалл!» (1951, сценарій Берланги, Бардема і М. Міури, приз VI МКФ в Каннах) приніс Берланзі широку популярність. В ньому висміювались високопоставлені кола Іспанії, представники іспанської влади, які запобігають перед американцями, іспанські звичаї й порядки, американці з їх «безкорисною допомогою» за планом Маршалла (план допомоги європейським країнам, які постраждали у Другій світовій війні).

Місцем дії фільму автори вибрали непримітне, занедбане містечко, і перш, ніж почнеться дія, вони дають йому словесну характеристику (на початку фільму багато закадрового коментаря), іронізуючи над цим реально існуючим поселенням (знімали не в декораціях, а на натурі) й ілюструючи закадровий текст зображенням, навіть граючись ним. У такому ж неспішному темпі, яким є життя містечка, автори знайом-



«Ласкаво просимо, містере Маршалл!».  
Луїс Гарсія Берланга. 1951

лять глядача з його мешканцями, іронізуючи й над ними. Насамперед над мером міста, який саме в цей час показує володіння гастролюючої співачці. Мер уже підтоптаний, до того ж недочуває, але зберіг достатньо енергії, аби скористатися нагодою поспілкуватись з привабливою співачкою. Саме в цей час до міста прибуває поважний чиновник зі столиці з терміновим

розпорядженням приготуватись до зустрічі американців, чий маршрут пролягатиме і тут. Як і в безсмертній комедії М. Гоголя, зчиняється переполох: адже чиновник не повідомляє, як готуватись, а тільки висловлює віру в адміністративний талант мера, залишивши сам процес на його розсуд. Блискучий епізод «наради у верхах» (знову ж таки нагадують зібрання в гоголівського городничого), коли учасники управи пропонують кожен своє, і пропозиції одна безглуздіша за іншу. Адже головного — грошей, потрібних для підготовки, аби бодай якось причепурити містечко,— в казні немає і не передбачається (досі питання грошей тут не виникало, життя текло своїм ходом, жителі працювали в полі, жили в занедбаних халупах, зв'язок із зовнішнім світом існував за допомогою єдиного автобусика, який привозив пошту і якщо треба було — й пасажирів). Звістка про американців викликала неоднозначну реакцію. Пастора схвилювало те, що американці ведуть розбещений спосіб життя, що вони аморальні (він озвучує вражаючі цифри розлучень) й це може стати загрозою для його добропорядних прихожан. Нащадок аристократів узагалі не переносить американців, тому що його далекого предка-конкіскадора з'їли тамтешні аборигени. Представники бідних верств, довідавшись про американську допомогу, почали мріяти і бачити у снах різну побуту й сільськогосподарську техніку, про яку вони тільки віддалено чули. Контраст на реальному й уявному є однією з драматургічних пружин фільму. Однак, подарунки — це чудово, але для гідної зустрічі благодійників треба привести до людського вигляду саме містечко, організувати зустріч. І тут в нагоді стає імпресарію, який привіз уже згадану співачку. Він запевнив мера, що багато років жив у Бостоні і знає, що люблять американці. Мер приймає його пропозицію, бере гроші в кредит, закупає різні матеріали, необхідні для облагородження вулиці, якою проїжджатимуть американці, й за одну ніч постає таке собі «потьомкінське село», де за мальовничими фасадами залишились злиденні будівлі. Було закуплено й національне вбрання для жителів, написано й розучено бадьорі вітальні пісні, проведено генеральну репетицію, складено списки, хто що з людей хоче собі в подарунок... Наступного дня всі були в готовності й очікуванні. Але американці на кількох машинах проїхали на великій швидкості, навіть не зупинившись. Мера доведеться збирати гроші з мешканців містечка, аби повернути кредит — дорого обійшлася іспанцям зустріч з американцями... У фільмі майстерно переплетені сни і дійсність, мрії і життя. Зрештою, не так усе й погано, — іронізує Берланга, — навіть якщо сподівання були й ілюзорними, похмуру дійсність прикрасили мрії про подарунки, які мріями й залишились. Але люди пережили піднесення, натхнення, свого роду свято ілюзії.

Після цього фільму режисер перебував під негласним наглядом поліції. В наступному фільмі («Калабуч», 1956) йшлося про вченого-атомника, який зашкодив використати зроблене ним відкриття атом-

ної бомби у військових цілях, 1960 року вийшла сатирична комедія «Пласідо», яка викриває святенництво і лицемірство буржуазної благодійності (фільм було дозволено тільки після скорочень та зміни назви). Ще сміливіший «Кат» (1963), де викривається конформізм. Це комедія, де ніхто голосно не сміється. Для режисера характерна іронічна манера, політична сміливість, глибина соціальної критики, правдиве зображення дійсності, трагічний гумор. Берланга брав сюжети з тогочасного життя. Працював професором вищої школи кінематографії у Мадриді. Іспанська преса писала: «Луїс Гарсія Берланга першим змусив нас сміятися над нашими недоліками, але разом з тим своїми фільмами він показав зарубіжному глядачеві складність іспанського національного світосприйняття»<sup>3</sup>

1964 року Іспанія належала до країн із розвинутою кінематографією: працювало 55 виробничих фірм. За рік випущено 123 фільми, половина з яких — спільного виробництва з Італією та іншими країнами. Короткометражні стрічки випускалися приватними фірмами, урядовою організацією «Но-До» і їхній прокат був обов'язковий для всіх кінотеатрів. Діяла державна школа кінематографії. Існували кінофестивалі, як національні (Малага), так і міжнародні (Барселона, Сан-Себастьян).

Услід за Бардемом і Берлангою — найвідомішими іспанськими кінематографістами того часу, почав знімати Карлос Саура. Особливе місце в іспанському кіно належить Луїсу Бунюелю, адже в Іспанії він поставив тільки «Назаріна» і «Вірідіану»: працював переважно у Франції й Мексиці.

**Луїс Бунюель** (1900 — 1983) навчався в єзуїтському коледжі в Сарагосі (1907 — 1915), з 1917 — в студентській резиденції в Мадриді. Бунюель народився і виріс в країні суворої моралі і суворих принципів та заборон. Скоріш за все ця обставина й викликала реакцію протесту проти моралі та заборон.

Як чимало інших іспанських інтелігентів його покоління, Бунюель гостро відчував мертвотний застій життя і з нетерпінням чекав очищувальної бурі, яка знищила б насамперед католицьку церкву та релігійну мораль. Оскільки церква в Іспанії присвоїла собі право говорити від імені добра, розуму, краси і справедливості, прагнення до свободи в молодих іспанців нерідко поєднувалось зі своєрідним «сатанізмом», схилянням перед руйнівними, смертоносними початками, перед темними, ірраціональними силами інстинкту. В естетичній царині такий умонастрій породжував смак до примхливого, безформного, гротескного і потворного в поєднанні з очікуванням поетичних проблісків чогось ірреального, чудесного. Такі естетичні схильності знаходили для себе ґрунт і в традиціях національної іспанської культури, включаючи релігійний живопис і скульптуру бароко, твори Кальдерона, Ель Греко і Гойї.



Безперечно, Бунюель був одним із найвидатніших митців ХХ століття, який поставив за мету показати справжню природу людини, спотворену, як він вважав, культурою й етикетом. Режисер не жив в Іспанії і більшість своїх фільмів знімав за її межами, але джерелом його натхнення були традиції іспанської культури, а свої фільми «Назарін» та «Трістана» він зняв за творами класика іспанської літератури Переса Гальдоса. Спадкоємність іспанської культури проявилась і в його пристрасті до жахливого, жорстокого, до крайніх проявів людської душі — це тягнеться від творчості Гойї, Сурбарана, Рібери.

Луїс Бунюель бачив у кіно спосіб візуалізації глибоко захованих переживань і фантазій, які лежать у підсвідомості людини — привілейованим станом людини став сон, який є найкращою дорогою до підсвідомості. Режисер прагнув подолати контроль розуму і прорватися до стихійних, неусвідомлених спонук та емоцій, вважаючи, що завдяки такому шляху мистецтво виконає також завдання соціального звільнення людей.

На схилі літ у фільмі «Привид свободи» він іронізував над поняттям свободи і таку іронію могла собі дозволити тільки людина, яка багато років разом з іншими сюрреалістами хотіла досягти радикальних змін у мистецтві та дійсності. Знищити стабільність, відкинути будь-які табу, відкрити світ нефальшивих почуттів і нічим не зіпсованого пізнання. Звільнення ірраціональних сил — сну, марення — мало в результаті викликати суспільний переворот, який знищив би диктатуру гіпокризії, релігійного примусу та міщанських звичаїв.

У 1924–1927 роках Бунюель у Парижі бере участь у французькому авангарді, працює асистентом у Жана Епштейна. В кіно, цьому новому мистецтві, не обтяженому старими канонами і традиціями, він бачив чудовий засіб, який дозволив би показати зворотний бік світу, що рівнозначно, на його думку, руйнуванню реальності і звільненню людини. «В Парижі середини 1920-х років, — писав Віктор Божович, — неясні, хоча й всеохопні устремління 25-річного Бунюеля перетворилися у стійкі переконання, доторкнувшись до теорії і практики сюрреалістів. Бунтарство, атеїзм, ірраціоналізм, орієнтація на підсвідомі потяги, еротика і жорстокість (...) — всі ці програмні вимоги сюрреалізму виявились близькими і зрозумілими молодому іспанцеві»<sup>4</sup>.

Бунюель реалізував два сюрреалістичні маніфести — «Андалузького пса» (1928, сценарій написав спільно з Сальвадором Далі) і «Золотий вік» (1930). Пер-



«Андалузький пес».  
Луїс Бунюель. 1928

ший, зі знаменитою сценою перерізання ока бритвою, профінансувала мати Бунюеля. Сюрреалісти у цьому фільмі побачили здійснення своєї естетичної програми — руйнування розуму і звільнення неконтрольованих емоцій. Як похвала відзначалось, що фільм несе в собі ознаки душевного розладу. Сам же Бунюель, які б фільми не знімав, завжди був психічно здоровий. Він вважав, що фільмом «Андалузський пес» пориває з попередніми тенденціями фільмів, які цікавилися тільки сферою естетичних переживань. «Коли мені задають питання, що таке сюрреалізм, незмінно відповідаю: поетичний, революційний і моральний рух»<sup>5</sup>. Фільм викликав захоплення в мистецькому середовищі Парижа і 8 місяців не сходив з афіш. У фільмі не було діалогів, а кілька титрів скоріше пародіювали поширені фільми, аніж виконували функцію інформаційну. З нинішнього погляду цей фільм виглядає найважливішим серед тих, що вийшли того року у Франції. Він здійснив значний вплив на розвиток кіно і залишається і сьогодні живим. Задум фільму виник з конфронтації двох марень: Бунюелю приснився місяць, якого перетинає хмара, а Далі — рука, повна мурах. Впродовж тижня удвох написали сценарій, зйомки під Парижем тривали два тижні. Фільм має десятки інтерпретацій, що витікають з положень психоаналізу. Сам Бунюель пояснював, що вони вдалися до своїх снів, аби щось виразити, а не для того, щоб постала несенітниця і що у фільмі абсурдною є тільки назва. Людина, захоплена в пастку власних суперечностей — це є тема фільму. «Бійтеся пса, бо вкусить...» — писав з приводу фільму Жан Віго.

«Золотий вік» нагадує поле битви, на якому зіштовхнулась сюрреалістична фантазія і реальність. Фантазія відповідає фальшивому світові буржуазії: жах реальності затьмарює фінал, коли надходить звістка, що почалась громадянська війна і вбито тисячі людей. Фільм пронизує іронія і антикатолицизм, він став одним з найбільших скандалів кіно. Поліція заради збереження публічного порядку заборонила його після того, як члени правих організацій атакували Студію 28, в якій фільм показували. Хоча, як висловився сам режисер, фільм — це лиш карикатура його задумів.

В ранній період Бунюель був близький до заперечення всього, що було створено людством раніше. Втім авангардистом Бунюель так і не став — надто сильний вплив на нього мала класична традиція. Але він високо цінував творчу свободу, яку ніс сюрреалізм: з'являлися фантастичні, незвичні образи, стимулювалася гра уяви. Цей напрям імпував йому універсальною антибуржуазною спрямованістю. Йому імпував також дух «моральної свободи», відмова від здорового глузду. Сюрреалізм у своєму бунті проти «репресивної» пізньої культури повертається до сну, логіки і самої оптики бачення снів, що особливо очевидно у цих двох фільмах. У них жорстокість належить переважно сучасній цивілізації, її юридичній, моральній та релігійній структурам,

тоді як «структурні закони» самої кінооповіді належать саме архаїці і семіотично невід'ємному від неї сну.

Бунюель в автобіографії «Мій останній подих» пише, що сюрреалістам не йшлося про почесне місце в історії літератури і живопису. Вони прагнули перетворити світ і змінити життя, але зазнали поразки. Багато з них повірили в комунізм, бо він здавався їм єдиною справжньою революційною формою політичного розвитку — це сьогодні ми добре знаємо, що комунізм дорогою до свободи аж точно не був. Творцям «Андалузського пса», незважаючи на їхні однозначно ліві симпатії, вдалося уникнути такої помилки. На відміну від своїх колег-сюрреалістів, Бунюель не вступив до Французької комуністичної партії. «Всі релігії втратили правду. Марксизм теж» — так висловився він в «Останньому подиху». Його фільми виражали тугу за чимось, що стоїть понад формою, — за абсолютною любов'ю, за Богом, святістю, за тотальною революцією.

1930 року Бунюель відмовився від співробітництва з Далі й, повернувшись із Франції до Іспанії, зняв документальний фільм «Земля без хліба» (1932) про злиденний район Лас Урдес поблизу Саламанки (Кастілія), де показав голодне життя бідняків і наймитів. Всю глибину людського падіння показано без пафосу, але разом з тим у фільмі є свого роду захоплення, пристрасне утвердження незнищенної гуманності людини. Жорж Садуль пише, що «Земля без хліба» проливає світло на причини громадянської війни, яка спалахнула в Іспанії<sup>6</sup>. Фільм було заборонено, він вийшов на екрани тільки 1937 року.

1933 рік стає роком різких змін у фільмах Заходу. Прихід Гітлера до влади в Німеччині змусив багатьох митців переглянути напрям своєї творчості. Це сталося, зокрема, і з Бунюелем, вихованим на авангардистському рухові у Франції. У його творчості настає велика перерва, пов'язана з кризою ідей і світовідчуття. Фашизм, який вийшов на світову арену, наочно продемонстрував, у що може вилитись стихійний вибух ірраціоналізму та жорстокості. Ще раз пошлемося на Божовича: «Бунюель як художник не міг в цей період нічого протиставити фашизму. Ідеї сліпого руйнівного бунту, інстинктивної, ірраціональної дії, якими надихався молодий Бунюель, взяв на озброєння фашизм і в парадоксальному поєднанні з духом казарми і культом вождя це стало ідеологічним обґрунтуванням найжорстокішого деспотизму. І навпаки: ідеали демократії, гуманізму, батьківщини, навіть віра в Бога, які знищували сюрреалісти, виявилися цінностями, що протистояли фашизму»<sup>7</sup>.

1936 року Бунюель працює аташе з культури Іспанії у Франції, сприяє постановці антифашистських стрічок. 1939 року емігрує до США, працює монтажером у Голлівуді, співробітником кіновідділу Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку. Нарешті 1946 року переселяється до Мексики, того ж року після 14-річної перерви знімає фільм «Велике

казино», а 1949 — «Великий гувльвіса». 1950 випускає «Забуті» про розтопане дитинство (приз у Каннах). Вже на початку режисер показує, як 16-річний підліток вбиває свого товариша: важкою палицею він б'є його по голові, кров тече на брудну землю. Цей епізод задає тон усьому фільмові. Мотив дешеvizни людського життя постійно повертається у фільми Бунюеля. Звертання до таких шокових, хворобливих зображень було складовою частиною естетики сюрреалізму. Але сенс фільму — у перевихованні силою любові підлітків, які збилися зі шляху, — в цьому його моральний оптимізм. «У "Забутих" Бунюель висуває і реалізує кілька своїх основних ідей. Діти завжди прекрасні, незалежно від того, як вони поводяться — добре чи погано, вони прекрасні у всіх своїх проявах, у всіх вчинках, навіть тих, які засуджує суспільство, в народженні і в смерті. Він не виносить вироку ні дітям, ні дорослим, адже дорослі — це також діти, в кожному разі вони колись були дітьми, а багато в чому і залишаються ними назавжди. Оскільки для цих людей немає інших критеріїв, крім самого життя, то засудженню підлягає суспільство, яке поставило людей по той бік добра і зла, по той бік щастя і нещастя. Моральність тут можлива лише як форма вираження долі чи прагнення до чистоти і чесності, яких багато хто позбавлений. Ось чому для Бунюеля питання не в тому, щоб встановити, що є добро, а що є зло, що є щастя, а що — нещастя, а в тому, щоб дійти до крайніх меж людського нещастя, вимірявши тим самим усю жорстокість людської долі»<sup>8</sup>.

1952 року виходить «Робінзон Крузо», 1953 — «Бездонні пристрасті». Серед 20 фільмів, знятих Бунюелем за 14 років (1946 — 1960), є кілька чудових («Забуті», 1950, «Він», 1952, «Злочинне життя Арчибальда де ла Круза», 1955, «Назарін», 1958), але чимало і комерційних. Є прикря, як «Сюзана» (1950), незграбну і моралізаторську фабулу якої режисер потрактував так, як вона того заслуговувала.

У 1958 — 1961 роках Бунюель ставить уславлену трилогію про причрених ідеалістів — «Назарін», «Лихоманка прийшла в Ель-Пао» і «Вірідіана» — цими фільмами він повертається у світ великого кіно.

«Назарін» за романом Переса Гальдоса (приз в Каннах, приз ФІ-ПРЕССИ) — фільм з місткими образами, строгої епічної форми, в якому показано несумісність благородних спонук і негуманної дійсності, де відчувається біль за потоптану людяність.

У фільмах Бунюеля дійсність є зібранням готових зразків, які часто помилково сприймаються за остаточну правду. Конфлікт настає тоді, коли правда, яку визнають головні персонажі, стає анахронічною, не підходить до уже змінених форм світу. Побратими священика Назаріна (Франціско Рабаль) відкидають його ідеалізм, бо він приносить більше шкоди, ніж користі. Врешті добра людина Назарін потрапляє у в'язницю через свою доброту. На думку Бунюеля, суспільство влаштоване так, що в ньому немає місця ні для людяності, ні для святості,



«Вірідіана».  
Луїс Бунюель. 1960

ні для ідеального християнства. «Ми обидва однаково бідні»,— говорить Назаріну злочинець, що сидить з ним у в'язниці. Справи Назаріна, який повторює справи і жести Христа, не акцептують ні його церковні підлеглі, ні люди, цілком зайняті повсякденними проблемами. Це фільм про приреченість ідеалістичних намірів, про розбиті ілюзії. Все життя Бунюеля не відпускало питання церкви і віри, і головним для нього було випробування віри. Бунюель шукає відповіді на питання: «Де той світ, в якому добрі, чесні люди благоденствували б, а негідникам було б погано?» Бунюель так сформулював своє кредо: «Для мене боротьба з вічними принципами є нормою існування, оскільки вони є інструментами придушення і гніту, а мені здається, треба вести безперервну боротьбу за свободу».

Фільми Бунюеля відразу вводять у ситуації, пов'язані зі складними психологічними мотивуваннями. В руках менш вправного режисера структура фабули виступала б так, що весь емоційний ефект був би втрачений. Проте безпомилкове володіння кінематографічною формою дозволяє Бунюелю розбивати сюжет на його звуко-зорові елементи. «Вірідіана» (1961) починається з того, що племінниця дона Хайме за його викликом приїжджає до нього з монастиря, де вона збиралася стати черницею. Дона Хайме ми бачимо очима Вірідіани.

Єжи Плажевський зауважує, що цей фільм знищує фундамент світогляду, який спирається на добродійність: коли один із персонажів купує у злидаря прив'язаного до воза жебраків песика, камера ви-

хоплює такого самого собаку біля наступного воза. Вірідіана (Сільвія Піналь) засновує у маєтку покійного Дона Хайме пансіонат для жебраків, які через якийсь час влаштовують дику оргію, а замість вдячності мало не гвалтують і не вбивають героїню. Тобто, не можна бути ідеалістом, інакше сам поплаতিшся за свої жертівні вчинки. Режисер підкреслює, що людина, відірвана від суспільного життя, як жебраки у фільмі, не може адекватно реагувати на добро, нездатна на вдячність. Злидні і страждання показані без найменшої гідності, натомість прояви наївної філантропії контрастно змонтовані з образами молодих, здорових людей, які працюють фізично. У «Вірідіани» означений одвічний контраст між «старим» і новим». Тоді, як молодий і енергійний плейбой дон Хорхе (Франціско Рабаль) осучаснює маєток, що дістався йому у спадок, його кузина витрачає час на молитви з жебраками, якими заопікувалась і поселила у своєму домі. Одна зі студенток, яка слухала мій курс, написала, що цей фільм викликав у неї огиду і, на її думку, «помилка Вірідіани полягала в тому, що вона бачила в тих жебраках нещасних, обділених долею, не задумуючись над тим, що лінь, розбещеність, пияцтво, жадібність, злість беруть гору в людській природі». «То, виходить,— запитала я,— що нам не треба звертати увагу на жебраків, яких у нашій країні не бракує, нехай собі живуть, як знають, і не сподіваються на нашу допомогу чи бодай увагу. Чи не виправдуємо ми тим самим власний егоїзм і байдужість?».

Фільми Бунюеля якраз і цікаві тим, що, порушуючи дражливі й злободенні проблеми, не дають на них однозначної відповіді й у глядачів виникають абсолютно протилежні тлумачення.

Так, в образі Вірідіани режисер розкриває ілюзорність людських пошуків. Фільм акцентував увагу на невирішеності, діалектичності християнської релігії і символіки, на її становищі в сучасному світі. І можна було б погодитись, що фільм є атакою на християнську релігію, якби не факт, що фільм має багато значень, і що тлумачити його можна по-різному. Як написав Кшиштоф Козловський у статті «Бог понад Богом», «Фільм справляє враження, що він опирається будь-якій спробі інтерпретації. Він «кусає» свого інтерпретатора все новими перспективами, але водночас не дає йому спокою, спокушає думкою, що все просто і не вимагає глибшого з'ясування. Тим більше, що сам Бунюель переконував, що помилкою є пошук будь-яких прихованих значень його твору»<sup>9</sup>.

Фільм «Вірідіана» належить до вершинних творів світового кіно. Бунюель ще не досягав такої єдності й цілісності засобів в самотній боротьбі з брудом суспільства, який засліплює людське життя. На думку мексиканського письменника Карлоса Фуентеса, «нікому до Бунюеля не вдавалося в одному фільмі так синтетично виразити смисл цілої культури»<sup>10</sup>. Коли фільм вийшов в Іспанії, його було визнано аморальним і заборонено.

«Назарін» і «Вірідіана» показують Дон Кіхотів, переповнених самовідданості, добрі наміри котрих часто приводять до протилежних результатів. Бунюель відкидає як мрійництво і суперечки в ім'я позбавлених ґрунту ідеалів, так і примирення з жорстокою реальністю. Звідси випливає постійна драматична колізія його фільмів. А глибоко діалектичне бачення світу надає фільмам Бунюеля надзвичайної життєвості, повноти, пристрасті і сили.

Однак Бунюель диференціює своє ставлення до своїх героїв. Наскільки наївний вияв милосердя у Вірідіани показано з виразною критикою, настільки віра і непохитність Назаріна — зі співчуттям і повагою.

Ще один різновид захоплення показано у фільмі «Симон-стовпник» (1965), що перегукується з легендою про пустельника IV століття, який більше сорока років провів на вершині колони. Головна постать — великий егоїст (Клаудіо Брук), що постійно вдосконалює свою аскезу. Замість стояти на двох, стоїть на одній нозі й т. ін. Він зумів робити чудеса (приростив біднякові відрубані руки), але не вміє спромогтися на найменший жест любові до власної матері, яка його вірно чекає біля підніжжя. Слава, якої домагається у християнському світі, зміцнила його в почутті, адже він не розуміє, що має на увазі один із законників, коли говорить йому: «Твоя незацікавленість і твоя спокута небагато допомогли людству».

Одного разу Симона спокусить чорт, що набуває подоби вродливої нареченої (Сільвія Піналь). Повернення на колону виявилось неможливим — місце святого зайняв уже інший ідол. Цю історію критики назвали прозорою і вільною думками.

Релігія була однією з головних тем творчості Бунюеля, цього «атеїста завдяки Богові», як назвав він себе в одному із розділів «Останнього подиху». «Чумацький шлях» (1969), наприклад, він присвятив християнським теологічним суперечкам і ересям. Його цікавила тонка межа між вірою і засліпленням і нетолерантність, що виникала з цього. Будучи закоренілим противником будь-яких виявів фанатизму, він водночас наповнював свої фільми тугою за тим, що стоїть понад Формою. Там, де тієї туги немає, де заступає її доктрина чи конвенанс, як у затхлому світі французької провінції, зафіксованому у «Щоденнику покоївки» (1963), де режисер зводить рахунок з фашизмом, чи серед аристократії в «Ангелі-вিনিщувачі» (1962), що загрузла у салонах, — там залишається вже тільки дозвіл на злочини. У фільмі «Ангел-вিনিщувач» в палаці збираються гості; прислуга під різним приводом покидає палац, а гості, які після вечері збираються йти додому, не йдуть і вкладаються спати, де кому заманеться. Вранці теж ніхто не може вийти з палацу, хоча всі двері відчинені. Бракує їжі, води, люди хворіють, помирають — палац стає ніби зачумленим містом. Цей фільм, де примхливо поєдналися реалізм і сюрреалізм, — зла соціальна сатира, гротескна фантастика в зображенні застійного життя привілейованих класів.

У своїх спогадах Бунюель зафіксував думки з приводу того, як організоване життя світу, життя людини, її віри в Бога. «Уявімо собі, що випадку більше не існує і що проблеми історії світу, що стала раптом логічною і передбачуваною, можуть вирішуватися за допомогою найпростіших математичних розрахунків. У такому разі необхідно вірити в Бога, вважати неминучим активне існування великого годинникаря як одного з вищих організаторів життя.

Але як міг всемогутній Бог з чистої примхи створити світ, що підвладний волі випадку? Ні, дадуть відповідь нам філософи. Випадок не може бути породженням Божим, бо він є саме заперечення Бога. Ці два терміни антиномічні. Вони виключають один одного.

Не маючи віри (і переконаний, що віра, як і все інше, часто породжена випадком), я не бачу, як вибратись з цього зачарованого кола. Тому я і не входжу в нього зовсім.

Висновки, які я роблю для себе особисто, дуже прості: вірити і не вірити — суть одне й те ж. Якщо б мені могли довести існування Бога, це все одно не змінило б мого ставлення. Я не можу повірити, що Бог весь час спостерігає за мною, що він займається моїм здоров'ям, моїми бажаннями, моїми помилками. Я не можу повірити — у кожному разі, я не приймаю цього, — що він здатний накласти на мене вічне прокляття.

Що я для нього? Ніщо, шматок бруду. Моє життя настільки коротке, що не залишає сліду. Я бідний смертний, я не можу бути взятий до уваги ні в просторі, ні в часі. Бог не займається нами. Якщо він існує, то так, наче і не існує зовсім.

Свою думку я колись виразив у наступній формулі: «Я атеїст милістю Божою». Ця формула суперечлива тільки на перший погляд.

Поруч з випадком існує його сестра таємниця. Атеїзм — мій, у кожному разі, — приводить до визнання не пояснюваного. Весь наш світ — таємниця.

Оскільки я відмовляюсь визнати втручання божественної сили, дії якої здаються мені ще більш таємничими, ніж сама таємниця, мені залишається жити в якомусь тумані. Я згоден на це. Ні жодне найпростіше пояснення не може бути всеохопним. Між двома таємницями я вибираю власну, бо вона у кожному разі забезпечує мені моральну свободу.

Мені скажуть: а наука? Чи не прагне вона, іншими шляхами, зменшити таємниці, що оточують нас?

Можливо. Але наука не цікавить мене. Вона здається мені претензійною, аналітичною і поверховою. Вона ігнорує сни, випадковість, сміх, почуття і суперечності, тобто все те, що цінне для мене»<sup>11</sup>.

1966 року виходить фільм «Денна красуня» (Франція, головний приз МКФ у Венеції). Йдеться про Северину (Катрін Деньов), яка не може звести до купи вимоги сексуальних імпульсів і охопленої дисципліною, моральними устоями свідомості. Северина не здатна навіть



приблизно окреслити ані того, ким вона є, ні своїх прагнень. Залишається повією, граючи водночас роль порядної дружини. Шалений роман з невикритим злочинцем (П'єр Клементі) не приносить їй бажаної втіхи. Стимулом для цієї жінки є скоріше безперервне вдавання, багатозначність існування, так чудово схопленого Катрін Денюв.

Героїня залишає своє авто на околиці міста і в тому, як вона йде, підкоряючись поклику незвіданого нею почуття і стримувана розумом вихованої людини, піднімається сходами і дзвонить у двері, запитуючи мадам Анаїс, — у цій тонкій гамі почуттів, зіткнень внутрішніх мотивів відчувається Бунюель, який вміє винахідливо і несподівано зривати маски з людей найблагопристойнішої і найпоштивішої зовнішності. У «Денній красуні» є нещадність викриття, але є й інші тенденції — захопливий, гарно розкручений сюжет, вишукані інтер'єри. Тому дивна історія жінки, яка має молодого, приємного з успішною кар'єрою чоловіка-лікаря і раптом іде зі своєї розкішної квартири у кубло для того, щоб задовольнити свій сексуальний комплекс, — все ж історія розважальна. Та Бунюель її і не переускладнив. У сцені в кублі мадам Анаїс є секс, гумор і мелодраматичні повороти. Є у фільмі сні, які переслідують героїню, ці візуалізовані комплекси, що охоплюють її душу. «Денна красуня» стала відображенням сучасних псевдофілософських течій і просто видовищем, яке дозволило власникам фільму заробити гроші на самому Бунюелеві».

1969 — «Скромна принадність буржуазії» (Оскар), де режисер знову повертається до звичного кола його інтересів — релігія, буржуазія, маргінальні індивіди, сексуальна пристрасть. Але фільм має ще одну особливість. У ХХ столітті однією з головних проблем була проблема онтологічного статусу реальності. Вже згадувалась назва п'єси Кальдерона «Життя — це сон». У цьому сенсі характерний епізод із фільму «Скромна принадність буржуазії», де герої обідають за великим столом, але раптом несподівано розсувається завіса і виявляється, що це відбувається не насправді, що вони всі актори, які грають на сцені. Тоді всі з жахом розбігаються, крім одного — виявляється, йому все це приснилось...

Наступного року виходить «Трістана» за романом Переса Гальдоса, 29-й фільм 70-річного Бунюеля. Що лежить в основі пристрасті режисера до творчості Гальдоса, автора грандіозної серії історичних романів, які змальовували історію Іспанії від Трафальгарської битви до падіння Першої іспанської республіки? Здавалося, з Трістани міг вийти тільки нудний, повчальний фільм, — на що ще може претендувати історія молодої осиротілої дівчини і її опікуна-звabника, їх буденно початий любовний зв'язок, перерваний від'їздом Трістани з молодим коханцем Орасіо, а потім відновлений і скріплений вінчанням. Історія, де після спалаху пристрасті, після нещастя, яке спіткало героїню, вона задовольняється зануренням у господарські турботи і мирним життям

зі старим чоловіком. Але «Трістана» привабила Бунюеля саме своєю приналежністю до традицій європейського романтизму XIX століття. Трістана — це порахунки Бунюеля з собою. Він сам є прототипом героя Дона Лопе (Фернандо Рей), який заперечує буржуазно-патріотичні, моральні цінності. Це фільм про лицемірство і фальшиве вільнодумство. У фільмі порушено співвідношення «тиран — жертва». Чим для Лопе повернулося його вільнодумство на старості? Його утриманка, а потім і дружина не захотіла навіть викликати лікаря, коли тому стало зле. А хто винен? Він, адже він сам зіпсував їй життя.

Фільму дорікали, що в ньому зникли сила і твердість, притаманні режисерові, жорстоке бачення реальності, здатність проникати в його суть.

Наступні фільми: 1974 — «Привид свободи». 1977 — «Цей примарний об'єкт бажання» (Оскар), де апокаліптичні пророцтва звучать у фарсово-химерній атмосфері. Знаменно, що тон творчості Бунюеля з часом знімається. Його три останні фільми — «Скромна приналежність буржуазії», «Привид свободи» і «Примарний об'єкт бажання» — це, на перший погляд, легкі, дотепні комедії, які хтось може сприйняти як збірки скетчів. Для них характерні сюжетні розриви, вільне тасування минулого і теперішнього. Їхня естетика, що впливає з характеру знімань, роботи камери, монтажу, нагадує телевізійний серіал. Але за цією банальністю криється альтернативний світ, що тепер хвилює значно більше, оскільки контрастує з глянцевою красою дійсності і з ні до чого не зобов'язуючою формою фільму. Адже людські стосунки, особливості суспільні й політичні, виявляються тільки грою, яка вимагає відповідних поз і костюмів. У «Скромній приналежності буржуазії» єпископ приходить в гості в одязі городника і його виштовхують за двері, й тільки одягнувши церковні шати, він одержує належну його рангові пошану. Однак ритуал не приносить задоволення. Те, що суттєве, маячить на горизонті і разом з ним віддаляється. Герої «Скромної приналежності буржуазії» безуспішно намагаються з'їсти вечерю, але їм постійно хтось чи щось заважає. Неодноразово повторюється зображення їхньої мандрівки. Можливо, це знак занепаду суспільної формації?

Терористичні акти, показані в останніх фільмах (режисер відверто захоплювався символікою «тотального тероризму»), також включені в стилістику сну чи загадкового видіння, та, незважаючи на це, залишалися вражаючими. В одній із найсильніших сцен «Привиду свободи» чоловік з високого будинку стріляє у випадкових перехожих. Його схопили, поставили перед судом і винесли вирок смерті. Після того, ніким не затримуваний, він залишає зал суду, роздаючи в коридорі автографи. Що значить цей епізод? Ілюстрація твердження Андре Бретона, що «найпростіший сюрреалістичний жест полягає у виході на вулицю з револьвером в руці і стрілянина у кого попало в натовп», чи, може, застереження перед епохою «Вроджених убивць»?

У завершальному фільмі Бунюеля, знятому ним у віці 77 років, любов рушає у розпачливу погоню «за примарним об'єктом бажання», який зваблює, обманює, спокушає. За первісним задумом режисер хотів запросити на роль Кончіти двох актрис: французенку шляхетної, піднесеної краси Кароль Боке і дуже плебейської зовнішності іспанку Ангелу Моліну. Головний герой, закоханий багатій (Фернандо Рей), не усвідомлює двоїстості своєї коханої, адже його почуття сліпе, воно тяжіє до заволодіння тілом і душею... але кого? У фільмі «Примарний об'єкт бажання» сюрреаліст-провокатор завершував справу свого життя провокаційним насміханням зі слабкостей людської природи. А також з власної творчості, яка символізувала його творчий здобуток.

У «Привиді свободи» присутні видимість, марення, враження,— щось, чого не існує, що нам тільки ввижається, але що часто викликає переляк. Назва багатозначна, її можна зрозуміти по-різному — як пересторогу, що те, що вважаємо свободою, є тільки її видимістю, як наслідок нашого страху перед справжньою свободою... Фільм складається з кільканадцяти епізодів — коротких, загадкових, не з'ясованих до кінця — їхні герої чинять всупереч загальноприйнятим нормам поведінки. Учасники прийняття всі гуртом опорожняються, зате їсти йдуть в закрите місце, священник грає в покер. Прогресивна ідея поступово переходить у своє заперечення і нарешті в пародію. «Нехай живуть кайдани!» — лунає всупереч гаслам французької революції, принесений на багнетах солдатів цезаря. У нових часах цей вигук повторюють добровільно замкнуті у клітках для звірів протестуючі студенти, в яких стріляє поліція.

1961 року «Золотою пальмою» в Каннах фільмові «Вірідіана» почався Золотий вік Бунюеля. Відтоді всі його фільми будуть мистецькими здобутками. Більшість з них з'явилася у співпраці зі сценаристом Жан Клод Кар'єр та продюсером Густавом Алатрісте («Вірідіана», «Ангелвинищувач», «Симон-пустельник») і Сержем Зільберманом («Щоденник покоївки», «Скромна принадність буржуазії», «Чумацький шлях», «Привид свободи»). У них грали актори Фернандо Рей, Сільвія Піналь, Мішель Пікколі, Жюльєн Барто, Франсіско Рабаль, Катрін Деньов, Мілена Вукотіч, П'єр Франке, Клаудіо Брук, П'єр Клементі, Дельфін Сейріг, Муні (почавши від «Щоденника покоївки», Муні виступила в шести його фільмах).

Як зазначав Бартош Журавецький, «Бунюель до кінця залишався сюрреалістом. Поетом дивних і загадкових справ, оглядачем безкінечних, невимовних прагнень, джерело яких — у глибинах нашого єства. Він був улюбленцем сну і випадку. Безнастанно воював з релігією, знущався з міщанської облуди, цікавився анархічними рухами. Зберігав проникливе, незрадливе почуття гумору. Був, без сумніву, одним з найбільших митців ХХ століття, який поставив собі за мету відкрити

іншу, правдиву, як йому здавалося, натуру людини, спотвореної культурою, підданої суворим правилам суспільного етикету.

Висловлена деконструкція зрештою вичерпна, але до жодного висновку ми не дійшли. Тому, споглядаючи з сьогоднішньої перспективи творчість Бунюеля, можемо сказати, що ані витягання на поверхню з підсвідомості, ні антибуржуазна сатира вже не мають для нас такого значення. Найбільше зворушує в ньому велика драма *Форми*, яка почалася з «Андалузького пса», а особливо з «Золотого віку», полум'яна віра, що любов і еротизм є тими джерелами, які очищать світ від будь-якої фальші»<sup>12</sup>.

«Бунюелем наприкінці його кар'єри, — писав Олексій Медведєв, — рухає весела енергія заперечення. Він сміється над логікою, сюжетом, соціальними умовностями. Він розхитує буденність зсередини, натискаючи на больові точки парадоксів та неадаптованостей»<sup>13</sup>.

Чи у нестримному процесі розчаклування світу залишається ще щось магічне? Для Бунюеля сферою сакрального була уява — форпост невинної, абсолютної і, можливо, єдиної свободи людини. Завдяки їй його фільми не піддаються жодним тлумаченням, заперечують ідеологію, вони є поезією. Це тест для розуміння. «Радість зустрічі з неочікуваним» — це знову цитата з «Останнього подиху». Мурахи, що виповзають з руки, усміхнений Христос в терновому вінку, товариство, яке з невідомих причин не може переступити поріг помешкання, дзвін з відтятою головою, пуделечко з «Денної красуні», в якому те, «чого собі забажаєте»... Образи, сцени смішні і страшні, несподіванки, що не піддаються тлумаченню. Карлос Фуентес писав: «Мистецтво Луїса Бунюеля навчило нас бачити те, що ми втратили, забули чи обійшли зневагою. Цей інший світ заповнили відторгнуті істоти, приховані від нашого зору, приречені на наше забуття, нашу сліпоту й нашу байдужість»<sup>14</sup>.

## **МЕТАФОРИЧНІ ФІЛЬМИ КАРЛОСА САУРИ (п. 1932)**

Дитинство Саури випало на трагічні роки громадянської війни, що завершилися поразкою республіканців і встановленням майже на 40 років фашистської диктатури генерала Франсиско Франко. Саура навчався в католицькій школі. Про неї згадує герой картини «Кузина Анхеліка» (1973). Антиреспубліканська пропаганда в класі, обрамляюча фільм сцена бомбардування фашистської авіації — плід безпосередніх дитячих вражень автора, включених у складну структуру стрічки. Релігійна освіта сприяла загостреній непримиренності майбутнього режисера до будь-якого духовного гніту.

Одержавши атестат, Саура захопився фотографією. На початку 1950-х його фото вже експонуються. Критики виявили в них дві протилежні тенденції — схильність, з одного боку, до строгого документалізму, з другого — до естетичної вишуканості тематики і композиції.

Нестійкий синтез цих начал, якому найменша неточність загрожує розпадом, виявиться надалі в структурі кінотворів режисера<sup>15</sup>.

1953 року вступив до Мадридського інституту кінематографії, який закінчив 1957 і в якому до 1964 викладав. Відкриттям для Саури стало знайомство з італійським неореалізмом, кращі твори якого свідчили, що на невеликі кошти можна створити талановиті фільми. Але щоб говорити про гостросучасні, гострі проблеми, в Іспанії треба було вдаватися до езопової мови й навчати глядача сприймати не тільки перший, а й другий, третій плани, глибинний зміст картини. З цієї точки зору головним джерелом натхнення були фільми Бунюеля. В країні існував подвійний диктат — політичний і комерційний. Він перешкоджав розвитку іспанського кіномистецтва.

Перший фільм — «Нероби» (1960) за задумом і стилем близький до неореалізму, тут були точно підмічені деталі, побутові замальовки, яскраві типажі. З одного боку, він представляв країну на МКФ в Каннах, з другого — п'яту частину було вилучено і три роки його не випускали на екран. Історичний фільм «Плач по бандиту» (1963) був поступкою комерції. Хоча насправді звертання Саури до образу вождя бунтівників ХІХ ст. Хосе Марії Інохосе не випадкове. Суто пригодницькі, видовищні моменти залишалися на другому плані, герой цікавив режисера насамперед як трагічний персонаж. Герой погодився на пропозицію короля здати зброю і веде загін солдат в погоню за своїми соратниками, які вирішили продовжити боротьбу. Два фінали: перший запропонував продюсер — в останній момент герой передумав і його вбиває королівський лейтенант, а фінал Саури — королівські війська завершили розгром, герой споглядав плоди своєї зради і гинув від кулі колишнього соратника. Багато в чому зображення немов сходило з полотен іспанських живописців. Звідси — уповільненість ритму, статичність, тяжіння фільму більше до фрески, ніж до вестерну.

Перший видатний фільм — «Полювання», 1965. Тут Саура знайшов свій жанр, який він багаторазово варіюватиме. Жанр притчі, що дозволяє поєднати реалізм відтворення життєвих ситуацій з їх узагальнюючою символічною інтерпретацією. «Полювання» — вершина й лебедина пісня «нового іспанського кіно», головні представники якого після успішних дебютів або пішли з кіно, або почали робити традиційні картини. Іншою була еволюція Карлоса Саури: цим фільмом він не тільки завершив період пошуку своєї теми і стилю, а й відкрив цикл творів, побудованих на близьких ідейно-художніх принципах.

В такому ключі знято «Пеппермінт фраппе», де показано роздвоєність героя, провінціального лікаря. З попереднім фільмом його пов'язує вік і станова приналежність героїв. Предметом аналізу стало формування особистості в умовах, які перешкоджають реалізації особистості. Глибоке співчуття, яке викликає в глядача Хуліан, закономірно народжується як співпереживання неприкаяній людяності.

Тему вимушеної відторгнутості від навколишнього світу режисер розвинув й у фільмі «Нора» (1969). Завдяки Джеральдіні Чаплін, яка грала Тересу, рушійною силою сюжету вперше у Саури став жіночий образ. «Нора» — це дім, де замикаються герої. Сам вигляд дому відображає конфлікт між їхніми смаками і температурами. Фільм побудований на перетині реального і уявного, між одним і другим встановлюються напружені зв'язки.

У «Саду насолод» (1970) режисер розглядає історичну проблематику через долю однієї родини. Герої — представники великої буржуазії. Саура залишився вірним і межовим ситуаціям, і внутрісюжетній театралізації того, що відбувається. Цей спосіб дозволяє встановити певну дистанцію як між персонажами фільму, так і між екраном і глядачем, автором і його персонажами. Імпульсом для створення картини став реальний випадок — загибель в автокатастрофі іспанського мільйонера Хуана Марча. На відміну від свого прототипа, Антоніо Кано не гине, а впадає в дитинство — стан патологічний, але, йдучи за діалектикою Саури, воно повертає йому людяність, втрачену в суспільстві тотального насильства. Родичі безуспішно намагаються повернути йому пам'ять, змусити згадати номер рахунку в швейцарському банку, де він зберігає свої мільйони. Щоб вернути пам'ять, родичі розігрують жорстокі психодрами, але думки Антоніо спрямовуються в інше русло. Коли дружина привела його на ті місця, де вони колись були разом, той дає їй зрозуміти, що хоче покататись на човні, а посеред річки намагається зіштовхнути її у воду, заворожено повторюючи: «Американська трагедія», виявляє символічний зв'язок між своєю долею і долею драйзерівського героя. Фільм складний структурно-асоціативною побудовою. Його викривальну суть вловили цензори, заборонивши показувати на МКФ, а потім вимагали зняти епізоди, які ображають армію і релігію.

1972 року виходить «Анна і вовки». Тут різні суспільні сили, які заявляли про себе в попередніх фільмах, концентруються в трьох центральних персонажах — братах Фернандо, Хосе і Хуані. Вони уособлюють релігію, армію і буржуазію. Ретельно розробляючи психологію персонажів, режисер загострює, підкреслює схематизм ситуації, в рамках якої кожен з братів добивається від героїні чогось свого. Хосе одержимий бажанням її вбити, Хуан прагне інтимної близькості, Фернандо хоче обстригти її довге волосся. Між членами родини існує таємна змова, про яку можна здогадатися за натяками. Показано, як кожен досяг свого — на символічному рівні розкрито головну функцію союзу церкви, буржуазії й армії — функцію насильства над особистістю. Цей фільм був і вершиною і тупиком. Вихідні принципи його естетики були доведені до крайньої загостреності.

У фільмі «Кузина Анхеліка» Саура повертається до реальності, де минуле переплітається з сучасним. Прийом актуалізації пам'яті, який

Саура застосував в одному з епізодів «Саду насолод», стає стрижневим. Інфантилізм героя носить двоїтий характер — це і благодатний соціально-психологічний ґрунт для утвердження фашизму, і єдиний прихисток в умовах його панування.

У фільмах Саури виникає тема не тільки індивідуальної психологічної пам'яті, а й історичної пам'яті народу, який не повинен забувати національну трагедію. «Вигодуї ворона» (1976) — фільм, у якому йдеться про дитинство. Погляд з майбутнього в сучасне і недавнє минуле, «стиль ретро», звернений до сучасності, який надає їй не тільки відокремленості, а й історичного виміру.

«Еліса, життя моє» (1977): тема зв'язку поколінь, свого роду «переселення душ» стає основою сюжету. В головних ролях Фернандо Рей і Джеральдіна Чаплін. За своєю конструкцією цей твір найбільш врівноважений, але разом з тим замкнутий, внутрішньо тавтологічний. Його починає і закінчує той самий монолог про повернення в рідний дім після довгої відсутності. Героїня їде до важкохворого батька. Перевантаження загальними міркуваннями, захоплення стилістичною вишуканістю приводять до невластивого Саурі відриву психологічних процесів від соціокультурного контексту, від духу історії, який пронизує його попередні роботи.

Багатий життєвий зміст Саура зміг виразити у самотній реалістичній формі, яка активізувала і символічно-метафоричні зв'язки. Він був тісно пов'язаний з конкретним періодом історії Іспанії — диктатурою Франко. І поява 1979 року підсумкового фільму — «Мамі сто років» (спец. приз МКФ у Сан-Себастьяні) — через два роки після смерті Франко, закономірна. Саура повертається до сім'ї з фільму «Анна і вовки», але надає картині зовсім іншої інтонації, яка відображає оптимізм нової Іспанії. На запитання критика, який очікував побачити у фіналі смерть матері, Саура відповів: «Я змінив передбачуваний фінал тому, що став оптимістом. Тепер я у щось вірю. У кожному разі більше, ніж раніше. Бо як би там не було, в цій країні багато що змінилося».

Притчева структура циклу полегшувала обхід цензурних заборон, оскільки той чи інший фільм можна подати як психологічний етюд, що не претендував на соціальні узагальнення. Ускладненість форми давала зручне алібі естетизму, який, якщо не заохочується, то допускається навіть найреакційнішими буржуазними режимами. Правда, обманюючи цензорів і владу, режисер ускладненістю екранних форм одночасно ризикував відштовхнути від себе і глядача.

Потреба робити метафоричні фільми зникла з настанням свободи, і Саура звертається до літературної класики, але переносить її на екран не звичним шляхом, а мовою хореографії. Разом з унікальним танцюристом і балетмейстером Антоніо Гадесом він починає «балетну кінотрилогію», яка стала явищем у світовому кіно. У «Кривавому весіллі» за Гарсія Лоркою (1981) поєднано документалізм з живописно-

пластичними пошуками. Незмінним залишився глибокий зв'язок творчості режисера з традиціями іспанської художньої культури, які поєднані з загостреною чутливістю до сучасних віянь та індивідуальною самобутністю.

Між «Кривавим весіллям» і наступними фільмами трилогії виходить «Антоніста» (1982) — фільм про мексиканку, яка покінчила з собою в соборі Нотр-Дам 1931 року. Двох героїнь зіграли німкеня Ханна Шигула й французенка Ізабель Аджані. Але склалося враження, що специфіка міжнародної копродукції нівелює творчість Саури, — відтінок холодної академічності протипоказний гострому й напруженому сюжету.

Поруч з цією стрічкою «Кармен» (1983) знаменує переможне повернення до витоків: «Я волю залишатися самим собою і робити те, що мені подобається, — говорив Саура. — Я прийшов до висновку: треба помилятися, щоб чому-небудь навчитися і продовжувати працювати». Образ Кармен, створений Проспером Меріме, приваблював багатьох митців, він став символом фатальних, згубних пристрастей й незнищеного вільнолюбства, насолоди свободою. Він покликав до життя і оперу Бізе, і численні балети, вистави, фільми. Цікавий збіг, але протягом 1983 року з'явилося три різних екранних варіанти класичного сюжету: кіноопера Франческо Розі, авангардистська парадфраза «вічного бунтаря» Жана-Люка Годара «Ім'я — Кармен» й вишукана балетно-драматична постановка Карлоса Саури, яка виявилась найбільш оригінальною і художньо самобутньою.

Фільм Саури інтригує не відразу, а поступово. Спершу він здається хронікально-документальним — Антоніо і Пако (тобто видатний балетмейстер і танцівник Антоніо Гадес і композитор Пако де Лусія) шукають виконавицю головної ролі в балетній постановці, яку готують. Їх вибір падає на молоду танцівницю (Лаура Дель Соль), не досить досвідчену, зате наділену неабияким темпераментом і магічною привабливістю — може, тому, що її звать Кармен. Починаються репетиції, і «хроніка» поступово поступається місцем балету — мотивам Бізе, нанизаним на музику і танець фламенко. Пристрасна любов Антоніо і Кармен, її учнівство-суперництво з Кристіною (Кристіна Ойос — прима-балерина трупи, якою в житті і на екрані керує Гадес), їх блискуче поставлена балетна сутичка плавно переводять фільм у новий регістр. Вигаданий ігровий сюжет тепер буде крок за кроком повторювати в житті те, що розігрувалося тими ж персонажами на сцені. Реальність і фантазія, балетні епізоди й істинні почуття химерно переплітаються, вільно переходять одне в одне й зіштовхують глядача з серією художніх варіацій на теми класичного твору. Це той випадок, коли вигадане переходить в реальне. Крім того, такий твір, як «Кармен» — не старіє й не вичерпується. Герой, який заново переживає (тільки де — в житті, на сцені, на екрані?) драму Хосе, обманутого



свавільною коханою, наносить їй у фіналі фатальний удар за кадром, втілюючи неперехідну актуальність цієї одвічної психологічної колізії, яка не випадково звучить особливо пронизливо, загострено на іспанському ґрунті, в національних музично-хореографічних формах, у фільмі, що синтезував оперу, роман, іспанський балет, фламенко і сучасний сюжет на базі елементів музичного ритму і танців, іноді дуже простих, іноді надзвичайно ускладнених. За словами Саури, симбіоз опери Бізе — дуже «французької» за духом — і фламенко був свого роду викликом. Історія Кармен немов би постійно курсує туди-сюди: героїня-іспанка, образ якої став міфологічним завдяки письменнику-французу, знову набрала у фільмі свого первісного вигляду.

Звертання до національної традиції для Саури дуже важливе. Художню специфіку його картин можна до кінця зрозуміти і осмислити, тільки виходячи зі своєрідності усього творчого шляху режисера. 1986 року виходить «Чаклунська любов» на музику М. де Фальї — заключна частина талановитої трилогії в стилі фламенко.

1987 року Саура зняв «Ельдорадо», в якому йдеться про події XVI століття. Конкістадори пливають угору по течії Амазонки в пошуках багатств легендарної країни. Серед них поступово виділяється відважний, але грубий солдат Лопе де Агірре. Він оголосив себе королем, перемігши у вакханалії вбивств і боротьби за владу на кораблях, бо єдиний не був дріб'язковим інтриганом. Але його перемога призводить його у безвихідь. На нього чекає шибениця. До того ж він ризикує втратити і доньку.

1990 в жанрі дохідливої трагікомедії «Ай, Кармела!» Саура згадує про громадянську війну.

1995 року Саура поставив грандіозний гала-концерт-фільм «Фламенко» за участю ста виконавців танцювально-пісенного жанру, який став символом національної самобутності й яскравості. Карлос Саура вражає своєю творчою активністю. Його фільми: «Пташка», 1997,



*«Фламенко». Карлос Саура. 1995*

«Танго», 1998, «Гойя», 1999, «Севільянас». Неймовірна досконалість, жива імпрровізація, найрізноманітніші стани душі і тіла, у стихії танцю, музики, співу, гри світла. Чергова музично-кінематографічна поема Саури «Іберія» (2005) почерпнута з творчості іспанського композитора XIX століття Ісааса Альбеніса, зокрема з його циклу фортеп'яних сюїт «Іберія». Вільно інтерпретуючи його твори, Саура розповідає про багатющі шари культури своєї країни. Розповідає без коментаря — виключно за допомогою драматичного співу солістів, по-новому інтерпретованого фламенко, а також експресивного орієнтального танцю з вуалями, який походить з колись арабської Кордови. У цьому фільмі заграли найвидатніші іспанські музики, затанцювали найкращі танцюристи усіх поколінь. Деякі в сценічному одязі, деякі в джинсах або в звичайних костюмах. У величезному залі з підсвітленими естампами черговий раз розігрувалася драма іспанської душі. Принагідно глядачі пізнають різноманітні регіони Іспанії, яким присвячені окремі фрагменти фільму. Саура чудово поєднує традицію і сучасність. На тлі гігантських старих фото показує сучасних підлітків, залучених до хореографії фламенко з мотивами хіп-хопу чи брейку. Через погляд маестро Альбеніса режисер показав етнічну особливість, а заодно універсальний характер рідної культури, яку знають і яку поважають в усьому світі. Саура показує й кухню вистав, знову звертаючись до композиції, що мала місце у знаменитій трилогії 1980-х років. Однак Саура досягнув у кіно такого статусу, коли не повинен нікому доводити власну оригінальність. Він зробив фільм, можливо, тільки для своїх шанувальників, які віддані іспанському мистецтву. Однак він приніс виняткову приємність нашим почуттям. Карлос Саура займає в іспанському кіно особливе місце. Його творчість показує, який шлях прогресивне кіно Іспанії пройшло за півстоліття.

### **ВІКТОР ЕРІСЕ (н. 1940)**

Цей режисер почав творчість в 1970-х, але зняв усього три фільми. Найвідоміший — «Дух вулика» — й досі привертає до себе посилену увагу дослідників<sup>16</sup>. Його тлумачать, як твір полісемантичний, в якому проста, на перший погляд, форма зберігає багато таємниць. Дія відбувається в провінційному іспанському містечку, очевидно, наприкінці 1930-х років. На початку в кінотеатрі того містечка демонструється американський фільм Дж. Вайля «Франкенштейн» про оживлену в лабораторії вченого потвору, яка мстить людям за те, що вони не хочуть задовольнити його потребу у приязні. Фільм дивляться дві сестрички, одна з яких — Ана — і є головною героїнею картини. Фрагмент, який переглядають героїні, є немов би увертюрою й водночас він вписаний в драматургію фільму Ерісе (згодом такий прийом візьме собі на озброєння Педро Альмодовар). У тому фрагменті показано, як монстр прий-

шов до дівчинки, яка гралася квітами на березі озера, і спершу підтримав гру, кидає квіти у воду, а потім вбиває дитину (цього моменту немає, як свідчить Алісія Хелман, його не пропустила цензура). Батько, повернувшись додому і знайшовши доньку мертвою, збирає все село, аби наздогнати і покарати злочинця. Увечері Ана запитує сестричку, чи справді люди кинулись переслідувати монстра, щоб його вбити? Та відповідає, що його не можна вбити, він живе вічно і якщо хтось захоче його побачити, то досить покликати його — і він прийде. Дитині, схильній до фантазування, ці слова глибоко запали в голову. Далі тривають будні, але одного разу дівчатка приходять в покинутий будинок, розташований в безлюдному полі на околиці села. І будинок, і колодязь біля нього показано через сприйняття дітей. Наступного разу Ана йде туди сама з думками про монстра, якого вона може там зустріти. Її очікування справдились, вона бачить великий слід, а, зайшовши в будинок, бачить скривавленого чоловіка. Дитина не знає, хто він (це в'язень, який утік з поїзда і прибився сюди). Дівчинка не злякалась, навпаки, розглядає чоловіка з цікавістю, пропонує йому яблуко, яке було в неї. Вона вернулася додому і вночі знову прийшла, принісши йому батькового годинника і теплу куртку, аби він не мерз уночі. В обох сестричок є мати і батько, але всі вони, живучи під одним дахом, відокремлені одне від одного. Батько досліджує життя бджіл, пише якийсь трактат, клопоти матері не показані, тому діти живуть власним життям і мають свободу. Однак утікача розшукує поліція і батько, виявивши пропажу свого годинника, звертається за обідом до доньки. Вона нічого не відповіла, але через якийсь час поліція приносить той годинник батькові. Дочекавшись вечора, Ана біжить до будинку, але там чоловіка вже немає. Вона здогадується, що його впіймали. Дитина йде з дому, йде доти, аж поки її марення про чоловіка, на



«Дух вулика».  
Віктор Ерісе. 1976



«Дерево».  
Віктор Ерісе. 1991

які накладається видіння монстра з фільму, не знесилюють її остаточно. Батьки і всі мешканці кидаються її шукати (парафраз до фрагменту з фільму про Франкенштейна). Нарешті знаходять непритомною. Фінал — лікар пояснює матері, що в дитини нервово виснаження, їй потрібен спокій і через кілька днів вона одужає. За інтерпретацією Алісії Хелман, йдеться про образ франкістської Іспанії, утікач-в'язень, очевидно, був республіканцем. Дитина хотіла його порятувати, та ледве не загинула сама. Успіх фільму принесла виконавиця ролі Ани, яка була дуже органічною.

### **ТВОРЧИСТЬ ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА (н. 1946)**

Один із найвідоміших іспанських режисерів сучасності, лауреат Оскара та «Золотої пальмової гілки» оновлює кінематографічну мову й водночас має широкий успіх у глядачів. Народився в селянській родині недалеко від Толедо (Ла Манча). В 16 років поїхав до Мадрида з великим бажанням знімати кіно. До 1982 року працював службовцем банку. Паралельно знімав аматорські фільми 8-міліметровою камерою, брав активну участь у житті мадридського андеграунду, писав сценарії усіх своїх фільмів. Разом з братом Аугусто заснував власну студію. Матеріал для своїх перших фільмів Альмодовар черпав із вражень власного життя і життя своїх приятелів по андеграунду (Мовіді). Перший фільм на 35-міліметровій плівці «Пепі, Люсі, Бом та інші дівчата» зняв 1980 року. У ньому зіграли Кармен Маура (Пепі), Ольвідо Гара «Аляска» (Бом), Ева Сіва (Люсі), Фелікс Ротаєта (поліцей).



*«Говори до неї». Педро Альмодовар. 2002*

1982 виходить «Лабіринт пристрастей», де Педро Альмодовар сценарист, режисер, художник-постановник, і виконавець пісень; після чого «Нескромна чарівність пороку» (1983) і «За що мені це?» (1984). У кожному з цих фільмів — шокуєче насміхання над традиційними цінностями.

В 1990-х відбувається якісна еволюція творчості Альмадовара. Вже «Квіти моєї тасмниці» (1995) відрізнялися від попередніх серйозним трактуванням теми, менше в ньому було формальної еквілібристики, більшої зосередженості на справжніх емоціях, з'явився тон, якого раніше не було.

«Все про мою маму» (1999) — «Золота пальмова гілка в Каннах», Оскар. Коли вручали Оскара, Альмодовар звернувся до іспанців з подякою. Він знав, що для них означала ця нагорода і дякував їм за підтримку. А ще він почав дякувати своїм сестрам, які жили в селі. Режисер пояснив це тим, що він завжди і так багато дякував своєму братові Аугусто, а про сестер забував, що цього разу вирішив вчинити справедливо. Дякував їм за те, що вони молилися за нього святим і почав перераховувати їх, але, як розповів Альмодовар, в цей момент включили музику і він не встиг до кінця назвати всіх святих.

У 2000-х роках зняв «Поговори з нею», «Погане виховання», «Повернення», «Розімкнуті обійми».

У 2000-х роках іспанське кіно переживає творче піднесення, багато фільмів здобувають нагороди на МКФ, кілька акторів, серед яких і Антоніо Бандерас, переїхали до Голлівуду, зробивши там успішну творчу кар'єру.

### Література

*Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (воспоминания). Сценарии* — Пер. с франц.— М.: 1989.

*Стросс Фредерик. Интервью с Педро Альмодоваром.*— С-П Издательский дом «Азбука-классика».— 2007.

*Разлогов Кирилл. Карлос Саура: траектория поисков.*— Искусство кино.— 1985. №3.— С.114—128.

*Allinson Mark. A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodovar.*— I.B. Tauris Publisbers.— London — New York.— 2001.

*Mazierska Ewa. Sloneczne kino Pedra Almodovara.*— Gdansk.— 2007.

*Zurawiecki Bartosh. Mroczny urok podswiadomosci.*— Film.— 2000. №3.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Ласкаво просимо, містер Маршалл!». *Луїс Гарсія Берланга. 1951 рік.*

«Головна вулиця». *Хуан Антоніо Бардем. 1955 рік.*

«Вірідіана». *Луїс Бунюель. 1960 рік.*

«Скромна принадність буржуазії». *Луїс Бунюель. 1972 рік.*

«Дух вулика». Віктор Ерісе. 1873 рік.  
«Кармен». Карлос Саура. 1983 рік.  
«Фламенко». Карлос Саура. 1995 рік.  
«Все про мою матір». Педро Альмодовар. 1999 рік.

### **Зпитання до семінару:**

1. Луїс Бунюель і сюрреалізм в кіно
2. Бунюель — співець стихійних ірраціональних сил людської природи.
3. Випробування віри у фільмі Бунюеля «Вірідіана».
4. Бунюель як спадкоємець іспанської культури.
5. Метафорична мова фільмів Карлоса Саури.

### **Виноски**

<sup>1</sup> Дзуффи Стефано. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство 1000 лет.— Пер. с итал.— М.: 2006.— С.172.

<sup>2</sup> Стросс Фредерик. Интервью с Педро Альмодоваром.— С-П Издательский дом «Азбука-классика».— 2007.— С.85—86.

<sup>3</sup> Цит. за Медведенко Анатолий. Кино современной Испании.— Искусство кино.— 1984.— №3.— С.125.

<sup>4</sup> Божович Виктор. Современные зарубежные кинорежиссеры.— М.: Наука.— 1971.— С.64.

<sup>5</sup> Бунюэль Луис. Мой последний вздох.— Бунюэль о Бунюэле. Пер. с исп.— М.: 1989.— С.135.

<sup>6</sup> Садуль Жорж. История киноискусства. Пер. с франц.— М.: 1962.— С.160.

<sup>7</sup> Божович Виктор. Вказ. праця.— С.65.

<sup>8</sup> Долгов К. «Пылающие солнца» Луиса Бунюэля // Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (воспоминания). Сценарии.— Пер. с франц.— М.: 1989.— С.16—17.

<sup>9</sup> Kozlowski Krzyshtof. Bog ponad Bogem.— Kino.— 2000.— №3.

<sup>10</sup> Фуэнтес Карлос. Мой друг Луис Бунюэль.— Советская культура.— 1984.— 8 дек.

<sup>11</sup> Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (воспоминания). Сценарии.— Пер. с франц.— М.: 1989.— С.197—198.

<sup>12</sup> Żurawiecki Bartosz. Mroczny urok podświadomości.— Film.— 2000. №3.— S.116.

<sup>13</sup> Медведев Алексей. Сюжет как заразная болезнь.— Сб. ст. 90-е. Кино, которое мы потеряли.— М.: 2007.— С.143.

<sup>14</sup> Фуэнтес Карлос. Мой друг Луис Бунюэль.— Советская культура. 1984.— 8 дек.

<sup>15</sup> Разлогов Кирилл. Карлос Саура: траектория исканий.— Искусство кино.— 1985.— №3.— С.116.

<sup>16</sup> Хелман Алісія. Дух вулика. Пер. з польс.— Кіно-Театр.— 2009.— №2.— С.39—42.

# Кіно Японії

---

## ПЛАН

1. Своєрідність раннього японського кіно.
2. Золотий вік (1932). Ясудзіру Одзі та Кендзі Мідзогуті.
3. Повоєнний період. Незалежне кіно. Тема атомної війни в Японії.
4. Творчість Акіра Куросави і резонанс його фільмів у світі
5. Мотив непорушності життєвого устрою у фільмі Кането Сіндо «Голий острів».
6. Особливості сучасного кіно. Від Сьохея Імамури до Такесі Кітано.

1899 року знято перший японський фільм — вистави театру Кабуки «Замилування кленовими листками», наступного року — перша кінохроніка. 1903 з'явився перший кінотеатр у Токіо. 1908 року керуючий театром Кабуки в Кіото починає ставити серіали на історичні сюжети за участі акторів театру. 1912 утворено першу кінокомпанію «Ніккацу», почалося масове виробництво фільмів. 1920 року почала випуск фільмів кінокомпанія «Сьотіку». 1935 року починає працювати третя за значенням студія «Тохо». 1937 року — з початком китайсько-японської війни — уряд вимагає співробітництва з ним кінопромисловості. 1938 року виходить велика кількість воєнних фільмів. 1939 — приймають закон про кіно, уряд повністю контролює кіновиробництво. З 1945 по 1952 — окупація США, заборона фільмів воєнної тематики.

## СВОЄРІДНІСТЬ РАННЬОГО ЯПОНСЬКОГО КІНО

Багато в чому визначили такі риси:

1) взаємодія двох видовищних систем: середньовічного театру і нового мистецтва ХХ століття. В японському театрі більше умовностей, ніж у європейському. Це результат стійкості вікових традицій, довгої сценічної обробки жесту, міміки, руху. І зачіска, і костюм дедалі більше канонізуються, означають поступово і тип героя, позитивні риси і пороки дійових осіб, їхні настрої. Побачити за цим усім багатоманітність шкіл, канонів, традицій, різномовність, багатство мистецтва — значить відкрити для себе більш просторий і місткий світ художніх цінностей;

2) в жіночих ролях виступали чоловіки. Тільки в 1920-х роках почали знімати актрис, а 1923 перша актриса одержала статус «кінозірки»;

3) важливе місце займає історична тема: 1923 року актор історичної драми Цумассабуро Бандо починає зніматися в кіно, граючи бунтарів, поставлених поза законом, які повстають проти традиційного суспільства;

4) в Японії в часи німого кіно існував інститут коментаторів «бенсі», пов'язаних з традиціями театру: коментуючий хор театру «Но», оповідник «катарі» в Кабукі, «гідано» в театрі Дзьорурі. Саме «бенсі» були притягальною силою кіно;

5) поділ на дзидайгекі (історичні) і гендайгекі (про сучасність).

Наприкінці 20-х років склалися риси національного кіномистецтва — насамперед у фільмах Кендзі Мідзогуті та Ясудзіро Одзу — під впливом японської класичної літератури, традиційного живопису та естетики. Саме цей синтез традиційних мистецтв і літератури породив самобутність кіно Японії, яке в 50-х — 60-х роках зачарувало весь світ.

## ЗОЛОТИЙ ВІК

1929 на студії «Сьотіку» (Кіото) — створено жанр буденного реалізму, де зафіксовано з гумором життя простих людей. Найяскравішим представником цього жанру став режисер **Ясудзіро Одзу (1903–1963)**. Прийшовши на студію, він спершу був змушений ставити комерційні картини, але вже через два роки виходить його фільм «Університет-то я закінчив...» (1929), де режисер зіштовхнувся з реальною дійсністю, оскільки японська економіка тоді була поруйнована кризою. Сама назва виражала гірку усмішку і жаль за нещасливою молодістю тих років, коли випуск з навчального закладу означав безробіття. Цей рік мав важливе значення для японського кіно, оскільки з'явилися так звані тенденційні фільми, які викривали суперечності в тогочасному суспільстві, зображали боротьбу проти влади. Буденний реалізм було поглиблено в наступній картині «Токійський хор», 1931 і кульмінації він сягнув у фільмі «Народитися-то я народився». З 1932 року бере початок перший золотий вік японського кіно. Ясудзіро Одзу найповніше виразив національну своєрідність японських фільмів. Він зобразив пристосуванство дрібної буржуазії у тяжкі часи. У згаданих фільмах виявила себе головна його тема — крах ілюзій, примирення з долею. Хоча людське життя показане не в безнадійно похмурих тонах. Людське тепло і взаєморозуміння людей ставало заключним акордом його фільмів. Але відчувалась і трагедія приниження і втрати гідності, які доводилось терпляче зносити людині, аби не втратити свого заробітку. Герой — хлопчик, чий батько з волі господаря компанії став завідувачим відділом, змушений балансувати перед сином директора, не-



зважаючи на те, що він фізично сильніший і вчиться краще за нього. Хлопчик тяжко переживає, коли дізнається, що його батько, яким він пишався, на службі — нікчема. Через сприйняття дітей, які пізнають перший крах ілюзій, фільм показував, скільки труднощів пов'язано з самим існуванням людини.

Але Одзу не вдалося продовжити цю лінію. Він ставить фільми про знедолених — вони були наповнені симпатією до мешканців трущоб. Одзу таким чином намагався сховатись від наступу фашизму. Риси його творчості: 1) знімає з низького положення камери, 2) строга композиція, яка використовується для того, щоб виразити не рух, а спокій. Камера майже не пересувається, не змінює положення. Так переноситься на екран японська традиція — домогтись внутрішнього психологічного ефекту з допомогою максимальної економії виражальних засобів. Справжня мета режисера в тому, щоб уникнути текучості й туманності і зберегти простоту і прозорість. 1948 року він зробив такий підпис під своїм портретом, надрукованим у журналі:

*Дегалі більше ростуть ціни,  
Дегалі менше людяності,  
Дегалі менше зрозумілими стають фільми —  
Так що ж ми будемо робити?*

У повоєнних фільмах Одзу «Пізня весна», «Часи врожаю», «Токійська повість», «Токійські сутінки» в центрі стають стосунки між батьками і дітьми, виражені у найрізноманітніших формах. Одзу дуже ретельно, значно ретельніше, ніж інші режисери щодо психології любові вивчає найдрібніші порухи любові й ненависті в батьків і дітей. Усього Одзу зняв 54 фільми.

1985 року німецький режисер Вім Вендерс зняв документальну стрічку «Токіо-Га» — своєрідне освідчення в любові до Ясудзіро Одзу, підкресливши, що, хоча фільми Одзу — японські, вони — універсальні. В них кожна людина може впізнати життя свого світу, своїх батьків, свого брата і себе самого, а Вім Вендерс саме в цьому і вбачав суть кіно — дати правдивий образ людини ХХ століття, який би наближав нас до розуміння самих себе.

Паралельно (з 1922 року) розвивається творчість **Кендзі Мідзогуті (1898–1956)**, який поставив 79 фільмів, з яких 4 стали шедеврами. Серед перших його робіт — мистецьки витончений фільм «Повість про пізню хризантему», 1938, який критикували за хибний японський кінематографічний стиль: одна сцена — один



«Повість про пізню хризантему».  
Кендзі Мідзогуті. 1929

кадр, тобто зйомки загальним планом. Останній — «За червоною рисою» (1956), де він намагався розкрити систему проституції, звернути увагу суспільства на жахливе становище повій, але непомітно для себе віддалився від цього. Найвідоміші його фільми «Елегія Наніва» (1936), «Гіонські сестри» (1936), «Життя О'Хару, куртизанки» (1952, приз Венеційського МКФ) та «Такамацу Моногатарі» (1954). Розповідають, що коли Мідзогуті готувався ставити фільм «Життя О-Хару, куртизанки», він кожному, з ким зустрічався, тлумачив літературу еротизму. Мідзогуті — реаліст, але з другого боку — формаліст та «ідеаліст». Його творчість коливається між цими полюсами і суперечностями і коли досягає рівноваги, народжується шедевр. На думку Акіра Івасакі, картину спершу оцінили на Заході, а потім в Японії. Але висока оцінка «Такамацу Моногатарі» свідчить, на його думку, про притупленість відчуття стилю в іноземців. Хоча, знову ж таки, іноземці бувають спостережливіші за японських критиків — як вийшло з «О-Харі». В першій половині фільму режисер вдається до поверхових засобів, але в міру розвитку сюжету поверховий блиск змінюється глибинним сьйвом, а в тому місці, де героїня стає вуличною жінкою, і нарешті сліпою злидаркою, режисерське мистецтво сягає вершини.

### **ПОВОЄННЕ КІНО. ПОЯВА НЕЗАЛЕЖНОГО КІНО. ПОДОЛАННЯ ТАБУ НА ТЕМУ АТОМНОЇ ВІЙНИ**

Японія зазнала поразки у війні. 1945 року США окупували країну. В Японії показували багато американських фільмів, а оскільки період Другої світової війни був найпрогресивніший в американському кіно, що пов'язано з політикою Рузвельта, то японці могли побачити «Сторожу на Рейні», «Касабланку», «Ейб Лінкольн в Ілліносі», «Життя Золя», «Доньку Мінесоти», «Кращі роки нашого життя» — фільми, проникнуті ідеями гуманізму. Американська окупаційна влада використовувала своє кіно як засіб пропаганди демократії. «У сьгоднішній битві ідей з усіх засобів, які використовуються для показу іноземній публіці американського способу життя, найефективнішим є кіно» (Норман Казінс). Але з приходом президента Трумена політика змінилась. З'явився страх перед експансією комуністичних ідей, почалося «гоніння на відьом» і в США, і в окупованій Японії. Японія ж у цей час посилала своїх громадян до США, щоб вивчити організацію кіновиробництва. Здобувши освіту й маючи раціоналістичний склад розуму, вони підняли і поставили на ноги кінокомпанію «Тохо». Але помінялося її керівництво, яке заявило, що хоче відновити не кіновиробництво, а японську промисловість, створити умови для ширшого залучення іноземного капіталу. В 1948 — розгром профспілки кіностудії «Тохо». В результаті скорочень на студії спеціалістів, ті оголосили страйк, який тривав 195 днів, і кінематографісти перемогли.

1950 року створено незалежну студію «Сінсей» і випущено її перший фільм «А все-таки ми живемо!» (режисер Тадасі Імаї). Кошти на нього (4 млн єн) збирали актори театру. Матеріалом для фільму послужило життя поденщиків і безробітних — таким чином виник японський різновид італійського неореалізму.

На 1952—1953 роки припадає пік другого золотого віку японського кіно, ознаменований кінцем американської окупації та виходом фільмів незалежних кіностудій «Жінка Сайкаку» Мідзогуті, «Жити» Куросави, «Діти атомної бомби» Кането Сіндо, який і порушив табу на цю тему. В історичних фільмах з'являються сцени боїв на мечах. Разом з тим у повоєнний період кіно відображає повний поворот в системі цінностей, переважає відчуття обманутості (поразка у війні), розчарування.

Незалежні студії випустили більше 30 фільмів. Згаданий Акіра Івасакі, історик кіно і продюсер, вважає, що фільми незалежних студій збагатили японське кіно, а їхня перевага над іншими фільмами — у заклику до миру і гуманізму. Їхніми ж недоліками були перебільшення і зображення нетипових явищ. Але досить скоро незалежна кінематографія опинилася у безвиході. Основна причина була у зображенні безвиході та зверненні до минулого, тоді як глядачі хотіли світлих картин і надій. Коли ж незалежні дослухалися до їхнього голосу й почали випускати картини, сповнені оптимізму, економічна база виявилась підірваною. В 50-х роках величезний успіх мають фільми про чудовиськ «Годзілла». Пальму першості займає любовна мелодрама. 1957 року найвищий прибуток приносять історичні фільми студії «Тоей». В Японії працювало п'ять головних студій, які щороку випускали по 100 картин кожна.

## **ТВОРЧІСТЬ АКІРА КУРОСАВИ І РЕЗОНАНС ЙОГО ФІЛЬМІВ У СВІТІ**

**Акіра Куросава** (1910—1999) народився в родині, де було шестеро братів і сестер. З другого класу він захоплювався малюванням і по неділях разом з іншими учнями приходив додому до свого учителя, щоб побесідувати. 1927 року Куросава вступає до школи західного живопису. Двічі його картини потрапляли на виставки. Але цим він не міг прожити. На нього великий вплив мав його старший брат Хейго, який був коментатором (бенсі) на сеансах німих фільмів, Акіра провідував брата таємно від батька. 1936 року Акіра натрапив на газетне оголошення, що кінокомпанія набирає помічників режисерів. Було 5 місць, бажаних — 500. На конкурсі відбулась зустріч Куросави з Кадзіро Ямамото, який і взяв його до себе. Це була школа режисури. Куросава писав і пропонував свої сценарії, але студії їх не брали. Ямамото згадував: «У нього було багато ідей. Асистент режисера, як правило, переважаний роботою, але він знаходив час писати сценарії. Він

працював дуже плідно і належав до тих, хто працює з натхненням, а не з-під палки. Його сценарії були просто чудові і за змістом і за виразністю. Він — людина обдарована від природи». Куросава цінував пройдену школу, вважав, що йому поталанило з учителем, яким був Канзіро Ямамото — він дав достатньо часу йому дозріти. Саме у фільмі Ямамото «Кінь» — розповіді про сільське життя, де Куросава окремі епізоди знімав самостійно, — почалась його режисерська кар'єра.

1943 року на кіностудії «Тохо» він ставить фільм «Сугата Сансіро» («Легенда про дзюдо») за сенсоційним романом Цунзо Томіта, вмовивши студію купити права. У фільмі він протиставив два бойові мистецтва — джитсу і дзюдо. 1958 року цей фільм здобув приз МКФ у Венеції.

Наступне десятиріччя Куросава знімає регулярно по одному-два фільми у рік. 1944 — фільм «Найніжніші» — груповий портрет жінок, які працюють на воєнному заводі. 1945 — другу серію «Сугата Сансіро». І так все життя — сучасність та історія чергувалися у творчості Куросави. 1945 року виходить фільм «Чоловіки, що йдуть слідами тигра» — екранізація п'єси з театру Кабукі — знімався на натурі. Влада фільм заборонила, вийшов на екрани 1952 року. 1946 — «Ті, що творять завтрашній день» — колективна праця на замовлення страйкового комітету кінокомпанії «Тохо». В тому ж році — «Не жалкую за своєю юністю», в основу якого лягла «справа» професора Кіотського університету Такікава, сфабрикована 13 років тому. Але головним героєм стає не професор, а його донька, яка відмовляється від усіх радощів життя і йде з коханим по тернистому шляху. Суспільна ситуація того похмурого періоду служить тлом для сповненого труднощів життя героїні. На думку Куросави, для становлення нової Японії необхідна була також і сильна жіноча особистість, ось чому він зробив головною героїнею жінку, котра досягає мети, яку сама перед собою поставила.

Куросаві не бракувало творчих ідей, а його думки про кіно, висловлені в той час, не втратили своєї актуальності: «Саме тоді, коли режисерові є що сказати, він знаходить форму, майстерність, техніку, щоб це виразити. Якщо режисер стурбований тільки тим, як сказати, а сказати йому нема чого, у нього нічого не вийде. До того ж, техніка потрібна тільки для того, щоб передати наміри режисера. Якщо він покладається тільки на саму техніку, його задум залишиться нерозкритим. ...Для мене немає нічого важчого, аніж передати звичайний стиль»<sup>1</sup>.

1947 виходить «Чудова неділя» — про звичайних молодих людей.

Після цього фільму в Куросави з'являються однодумці: композитор Фуміо Хаясака (обох єднало прагнення, щоб фільм і музика взаємозбагачувались), оператор Кадзуо Міягава та актор Тосіро Міфуне, який на багато років стає незмінним актором його фільмів. Тосіро Міфуне народився 1920 року в Маньджурії в родині фотографа. Освоював професію батька, але почалась війна і він став солдатом. Сім років

воював у Маньджурії. Цей безпосередній життєвий досвід допоміг йому згодом втілювати персонажів воєнного часу. До Японії повернувся 1947 року. Була розруха, його родина загинула, Тосіро Міфуне голодував, йому доводилося шукати засоби для існування. У пошуках роботи звертався в різні місця, але безрезультатно. Зустрів товариша, який працював кінооператором у компанії «Тохо», і звернувся до нього за допомогою — був згодний на будь-яку роботу, про акторство і не думав. Того ж року Тосіро Міфуне запропонували знятися у фільмі Онкіті Тінігучі за сценарієм Куросави «По той бік Срібного хребта». А 1948 року він знявся у фільмі Куросави «П'яний ангел». Режисер і зробив йому ім'я. Куросава учив його навіть у найгіршій людині шукати і показувати хороші риси. Для цього режисера було важливо, аби актор думав над образом.

Дослідник японського кіно Тадао Сато писав: «Найяскравіше зображення повоєнної епохи дається у Куросави в фільмах «П'яний ангел» і «Бездомний пес». В першому показується шалена суєта району, де розташований чорний ринок, а в другому — безлюдні квартали окупованого Токіо. В обох картинах Куросава не тільки вловив спустошеність повоєнної Японії, а й привернув увагу до того, що з'явилося почуття звільнення від гніту і поневірянь воєнних часів, залишивши, таким чином, далеко позаду фільми своїх сучасників. В міру того, як Японія відроджувалась економічно, Куросава почав відходити від зображення безглузлого і несамовитого темпу життя, від сучасності, він став дедалі частіше звертатися до історичної драми, особливо до тих епох, коли стосунки між людьми були жорстокими»<sup>2</sup>.

Дослідник звертає увагу також на мотив хвороби у фільмах Куросави (у «П'яному ангелі» — молодий чоловік хворий на туберкульоз, у «Жити» — безнадійно хворий чоловік, в «Ідіоті» — психічно хворий, в «Записках живого» — невротик, у фільмі «Рай і пекло» з'являється ціла група наркоманів, лікарі й пацієнти переважають на екрані навіть у фільмі про давні часи — «Червона борода»). Але в першому випадку героя лікує лікар, що живе у найбіднішому районі міста, а герой другого не впадає в розпач, а вирішує за останні місяці свого життя принести якомога більше користі людям. Куросава сповідує філософію самопожертви та самопорятунку від депресії. Але не тільки. Сила особистості аналогічна духовній силі людини, яка бореться із серйозною хворобою. Ця думка відображає процес, який дозволив японцям відійти від шоку поразки і знову здобути свідомість незалежності.

У фільмі «П'яний ангел» Куросава втілює ідею необхідності творити добро. Змальовуючи сувору реальність повоєнної Японії, показав лікаря, що приймає пацієнта у брудному бараці. У фільмі добрі почуття протистоять жорстоким звичаям. Участь у долі дорогої людини стає для лікаря порятунком від самотності, відчаю, пияцтва. Акіра Куросава: «У цьому фільмі я був нарешті самим собою. Це була моя

картина: її робив я і ніхто інший. Частково це сталося завдяки Тосіро Міфуне. Сімура зіграв роль лікаря чудово, але я виявив, що не в змозі управляти Міфуне. Коли я побачив це, то вирішив дати йому свободу. (...) У нього миттєва реакція. Варто мені тільки почати пояснення, як він уже все зрозумів. (...) Одна з причин виняткового успіху цієї картини — в жодному іншому фільмі не було такого великого інтересу до людей»<sup>3</sup>.

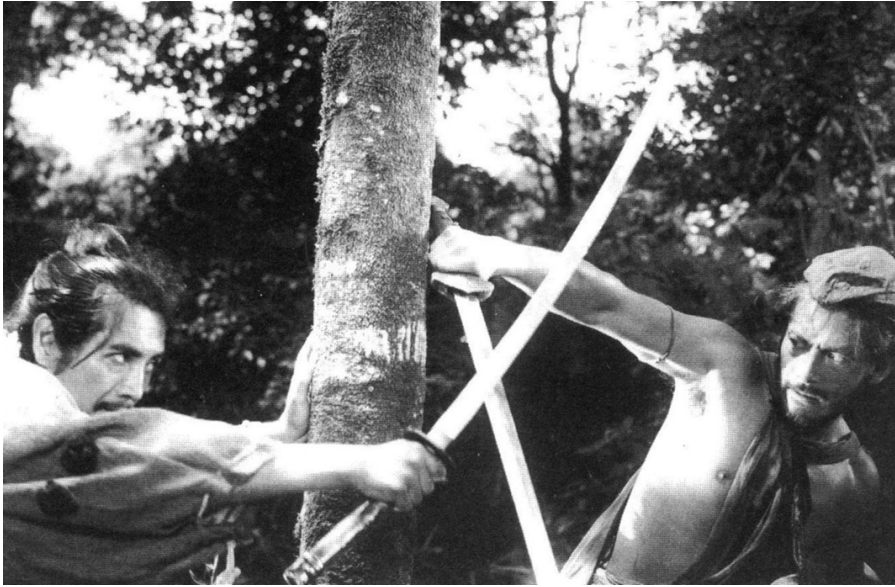
У Куросави вже були свої актори, які знімалися постійно: Дзендзіро Окогі, Масаюкі Морі. І от вперше знявся Тосіро Міфуне — непрофесійний актор. Герой Міфуне — хуліган. В його характері режисер побачив багато такого, чим відрізнялась повоєнна молодь: озлоблену впертість, готовність на все.

1949 — «Бездомний пес». Куросава: «Я люблю Сіменона і хотів зробити фільм у його манері. Картина сподобалась усім, крім мене».

1950 — «Скандал». Герої фільму — художники, актори. Куросава захоплювався Достоевським і це вплинуло на фільм, в якому порушено проблеми совісті, безумства. У героїв цього фільму проявилось болісне переплетення добра і зла, приниженості й гордині, показ суду власної совісті. Куросава: «Це фільм-протест. Викликаний розвитком газетної справи в Японії, де свобода преси підмінялась втручанням в особисті справи і безсоромною демагогією. Мене завжди обурювала неповага до особистого життя людей, і в цьому сенсі рубрика світської хроніки — найбільше зло».

Улюблений герой Куросави — людина, яка відкидає можливість компромісів і не бажає втрачати свою індивідуальність. Зокрема, хворі герої фільмів «Ідіот», «П'яний ангел», «Жити» не намагаються «кріпити солідарності» ні з ким. Вони самі для себе вирішують, як їм жити і як страждати від своїх власних хвороб. Японська інтелігенція вважала, що Японії потрібна особистість сильна, яка самостверджується. Та в міру того, як Японія відроджувалась економічно, Куросава починає частіше звертатися до історичної драми.

1950 року виходить «Расьомон», в основі якого дві новели Акутагави Рюноске «Расьомон» і «В хаші». Саме після цього фільму до режисера прийшло міжнародне визнання: Золотий Лев МКФ у Венеції, Оскар. Новаторська картина, в якій були використані прийоми авангардного кіно. Новела «Расьомон» служить обрамленням і філософським коментарем до основи фільму. Дія відбувається в X столітті, періоді феодальних воєн, епідемій. В хаші знаходять тіло мертвого самурая. Спіймали відомого розбійника, який признається у вбивстві: так, це він заманив самурая та його дружину в хашу, дружину згвалтував, а самурая вбив. Проте далі йде зізнання вдови самурая. За її словами, розбійник справді заманив подружжя в хаші, прив'язав самурая до дерева, оволодів на його очах нею і втік, але вона від сорому заколола самурая і хотіла покінчити з собою, але знепритомніла, а очунявшись, від страху втекла.



*«Расьомон». Акіра Куросава. 1950*

Останню версію ми чуємо від духа померлого самурая. За його словами, після того, як розбійник згвалтував його дружину, вона сама сказала розбійникові, показуючи на самурая: «Вбий його», але обурений розбійник, відштовхнувши жінку ногою, відв'язав самурая і втік. Після цього самурай від сорому покінчив з собою. Фільм так і не дає остаточної версії — що ж відбулося насправді. Всіх вразило, що Куросава показував трагедію — розбійник вбив самурая і оволодів його дружиною — не один, а чотири рази, кожного разу інакше: її розповідають жінка, розбійник, дух убитого і сторонній свідок — дроворуб. Багатозначність портретів — важлива характеристика персонажів. Картина вражає грою акторів, особливо зачаровує образ розбійника Тадзімару (Тосіро Міфуне). Похмурий релятивізм фільму: істина не піддається пізнанню, кожна людина має рацію і по-своєму кожна людина порочна. Але кожен із трьох учасників драми викликає співчуття. Розбійник Тадзімару — втілення звірячої сили. Він не заперечує скоєного, навпаки, він гордий своєю перемогою, відчайдушною хоробрістю. Він не боїться кари, смерті, але боїться безчестя. Поєдинок розбійника і самурая — шедевр фехтування. Куросава розповідав, що, репетируючи, демонстрував Тосіро Міфуне кінозйомки лева і леопарда. В оповіді самурая — розбійник перемагає тільки підступністю і випадково. Самурай, навпаки, — це втілення феодалної пихи, він захищає своє лицарство. Самотність і безправність людини, падіння моралі, яка дозволяє все задля збереження власного життя, жах перед минулим і безперспективність майбутнього — ось атмосфера фільму «Расьомон».

мон». Філософська основа «Расьомона» складна. Її витoki в східних середньовічних містичних концепціях. Але, на думку Р. Юренева, Куросаві ближча феноменологія Гуссерля з її проповіддю утримування від оцінок об'єктивної реальності, а також екзистенціалізм, перейнятий тугою від безпорадності людини перед лицем життя.

«Шедевр світового кіномистецтва фільм «Расьомон» можна вважати своєрідним маніфестом якщо не екзистенціалізму взагалі, то, в кожному разі, тієї його грані, яка стверджує непізнаваність світу, крайню суб'єктивність людського судження про нього. В силу самої суті речей, говориться в картині, неминучі обмеженість, недостовірність того, що дано особистості в її ставленні до світу; неподоланна і неминуча кривизна будь-якого дзеркала, поставленого перед природою. (...) Складність полягає ще й в іншому: не завжди очевидно, що кожен із них свідчив на свою користь. Кожен хотів щось приховати, сказати щось таке, чого не було в дійсності — це незаперечно. Але далеко не кожного разу мотиви, відтінки розповідей можуть бути пояснені бажанням тої чи іншої особи змалювати себе у вирашному світлі, показатися кращим, аніж є насправді»<sup>4</sup>.

Представник МКФ у Венеції без відома автора повіз фільм до Венеції. Успіх був великий — кінокритики всіх країн кинулись вивчати японське кіно. Чим же так вразив європейську публіку цей фільм? Стрічка не про істину, а про людську гріховність, ганебність та егоїзм. Куросава приніс виснаженій війною Європі бажану презумпцію істини, правом на яку в його країні володіють однаковою мірою і чоловік, і жінка, і розбійник, і самурай, і жива істота, і безтілесна примара. Він приніс те заспокоєння, яке світ шукав у простоті реалістичної образності.

Куросава запропонував не розкладати багатолікий світ на спектр спрощеної одноманітності, а поставитися до нього як до ілюзії, тієї великої ілюзії, що дає сили і надію на подолання реальності. Герої фільму, представляючи суду свої свідчення, категорично стверджують тільки одну точку зору. Куросава вносить важливе доповнення — свідки події в хащах не просто приймають відносну істину за абсолютну, вони ще й брешуть — у їхніх розповідях обмеженість як природна недосконалість зливається з брехнею (свідомою або несвідомою). Але потрібен вихід з тієї ситуації, в якій опинилися персонажі, проте Куросава не задовольняється твердженням, що у кожної людини є своя правда. Він показує, що спроба представити свою правду може мати негативне етичне значення. І якщо пошук істини і правди в обширі судового розгляду не приводить до спілкування і спільної істини, отже повинна бути знайдена якась зовсім інша сфера, де взаємодія людей долає їх замкнутість, що прирікає їх на брехню.

Завершення «Расьомона» (сцена з покинутою дитиною, що наче чекала закінчення довгої розмови двох подорожніх, і яку забирає з со-



бою злидар-дроворуб) — це вихід із трагічної розірваності й невизначеності світу. Хоча може здатися, що таке вирішення є дуже простим виходом і цим порушується цілісність картини. Насправді оптимістичний фінал дає надію глядачам фільму Куросави. Про цей фільм також говорили, що кінокамера вперше проникла в ліс (згодом Дерсу Узала, герой однойменного фільму режисера, також буде провідником між людиною і живою природою, в тому фільмі — тайгою).

Японці не сприймали світової слави режисера, пояснювали її тим, що Куросава є західник, космополіт (відоме його захоплення російською літературою, французьким живописом, німецькою музикою, американським кіно, зокрема, фільмами Джона Форда). Куросава поєднав у своїй творчості вишукану традиційність Мідзогуті, поетичне побутописання Нарусе і новаторську дерзновенність молодих. І збагатив все це духом світової культури — від Шекспіра до І. Бергмана. Свій успіх на МКФ він прокоментував так: «Японці завжди дуже критично ставляться до японських фільмів, тому немає нічого дивного в тому, що фільм було послано на фестиваль, дякуючи іноземцю. (...) Ми завжди недооцінювали власне мистецтво»<sup>5</sup>.

1951 він ставить знаменитого «Ідіота». Екранізації європейської класики рідко траплялися в Японії. Куросава переніс дію «Ідіота» в Японію, в сучасність, поміняв імена. Григорій Козинцев писав: «Ідіот» Куросави, на мій погляд, диво перевтілення класики в кіно. Сторінки Достоевського ожили, слова — найтонші визначення — матеріалізувались. Я побачив на екрані очі Рогожина — шалені, палаючі, розпечені вуглини — саме такі, якими їх написав Достоевський. ...Все було іншим за зовнішністю і зовсім таким за внутрішнім рухом»<sup>6</sup>.

Високо оцінив цей фільм і російський літературознавець Б. Бурсов: «Колосальне враження справила на мене екранізація «Ідіота» Куросавою. Це зовсім особливий випадок. Один народ побачив інший народ своїми очима. Японці відкрили нове в Достоевському, вони застосували його ідеали до себе, до свого життя, тому що ці ідеали притаманні не тільки росіянам, і не тільки європейцям. Це тема прощення і страждання».

Куросава про Ф. Достоевського: «Я думаю, що ніхто так чесно не писав про життя. Очевидно, для мене немає письменника добрішого і великодушнішого. Коли я кажу про доброту, то маю на увазі почуття, яке змушує не відводити очей при вигляді чогось по-справжньому жахливого, справді трагічного. Йому вищою мірою притаманне співчуття. Він не відвертається — він дивиться і страждає. В цьому щось більше за людяність, краще, ніж людяність. Він здається жахливо суб'єктивним, але коли дочитаєш його роман, виявляєш, що об'єктивнішого письменника немає.

Як би там не було, співчуття — властивість високої людської душі. (...) Робота над фільмом виявилась для мене дуже важкою, просто не-

посильною. Рецензії на фільм були жахливі. Але, я думаю, кожен режисер повинен хоч раз піддатися глобальній атаці»<sup>7</sup>.

1952 — «Жити», Срібний ведмідь МКФ у Західному Берліні. Це фільм життєствердний. Його моральне кредо виражено у самій назві. Куросава наводить на думку: ті, хто хочуть самоствердитися, не повинні боятися смерті. Відсутність страху смерті робить дії героя більш ефективними. Це важлива особливість героя фільму «Жити». Крім того, люди, які жертвують собою заради інших, помирають зі спокійною совістю. Тадао Сато звернув увагу на другорядну, але важливу лінію фільму — тему всепоглинаючого гедонізму. «Вона майстерно ілюструється детальною розповіддю про те, як головний герой (роль грає Такасі Сімура) та його супутник — письменник, з яким він зовсім випадково познайомився,— обходять нічні заклади з надією розв'язати тугу. В цих кадрах, що зображають їхню награну «розпущеність», Куросава вловив те саме лихоманкове, відчайдушне прагнення до задоволень, що було таким характерним для енергії японців, які ще не прийшли до тями після поразки. Представники того покоління вважали, що їм слід розважатися де і як тільки можна, розглядаючи це як компенсацію за пережите в роки війни; вони були попередниками тих так званих «економічних тварин», які через двадцять років кинули виклик світовому ринку»<sup>8</sup>.

1954 — «Сім самураїв» (Срібний лев МКФ у Венеції, Оскар). Фільм, який характеризується як витончене мистецтво. Селяни наймають бродячих самураїв і ті захищають село від нападу розбійників. Йдеться про епоху громадянських війн XVI століття. Кульмінаційний епізод — атака розбійників: у ній переплетення стихій, монтаж, сліпучі композиції коротких, як блискавка, кадрів. Куросава знімав цей епізод чотирма камерами. У фільмі Куросава проявив іронічне ставлення до феодальної моралі, зробив спробу оновити традиційний жанр. Завдання, яке ставив перед собою Куросава, — більше історії і більше кіно. Він хотів покінчити з псевдоісторизмом традиційних «дзидайгекі», з їх умовністю і театральністю.

1955 — «Хроніка одного життя» («Записки живого»). Куросава провідав в лікарні хворого на рак свого колегу, композитора Хаясаку. «В той час я дізнався про атомні експерименти на атолі Бікіні. Мені хотілося зробити сатиру, але я не знав як, якщо у фільмі йдеться про водневу бомбу. Ми повинні розповісти про те, про що не можемо мовчати. Фільм не мав успіху і став найбільшим касовим провалом. Після того, як я вклав у нього стільки душі. Але ми поспішили — в ті дні ще ніхто всерйоз не замислювався над атомною загрозою». Куросава висловив свою тривогу про долю світу, виступив проти війни.

1957 — «Трон в крові» («Замок інтриг»), Срібний ведмідь МКФ в Західному Берліні — події розгортаються у середньовічній Японії в пору міжусобиць. Цей фільм разом із «На дні», де події відбуваються на

околиці старого Токіо, та «Три негідники, заховані у фортеці» — складає трилогію історичних фільмів — «Дзидайгеки». «Трон в крові» — за «Макбетом». В екранізації Шекспіра проблема полягала в тому, як привести сюжет «Макбета» у відповідність зі способом мислення японців. Куросава скористався театром «Но» (походить з XII століття), що розігрує трагедії в масках, які виражають згустки характерів, крайні прояви почуттів. Тому фільм — експериментальний, став істинно самурайською трагедією. Куросава відмовився від крупних планів. Найтрагічніші сцени знімалися загальними планами, артисти подовгу мовчки сиділи на циновках. Декорацією іноді була тільки пляма плісняви на паперовій стіні. Театр «Но» перекочував на екран: леді Макбет була загримована під маску, хода акторів змушувала згадати ритуальний крок, рухи пальців схожі на танець, асиметричне розташування тіл в порожнечі площі — сам стиль належав давнині. Але коли з туману вирвалися коні самураїв, стало видно люті очі і чорну грізну зброю — знаки смерті і знаки величі, і вісім разів воїни кружляли довкола одного й того ж місця, безсилі вирватися з туману, — перехопило подих від могуття Шекспіра і водночас від могутності кіно.

П'єсу Горького «На дні» Куросава трактував як трагікомедію з авантюрними мотивами. Історичний момент: феодалний інститут сьогунат переживає занепад, тисячі людей у злиднях. Куросава хотів іронічно протиставити злидні героїв Горького традиційній романтизації епохи Едо. Він прагнув розкрити в жителях дна добрі людські почуття, показати радість життя навіть у стані приниження.

1960 — «Злі залишаються живими». Це перший фільм кінокомпанії «Куросава про». Режисер виступив проти соціальної несправедливості. Він не хотів робити фільм заради грошей: вважав, що глядачів негоже використовувати з корисливою метою. Хотів зробити картину певного соціального звучання. Нарешті вирішив звернутись до викриття корупції, яку вважав великим злочином. «Як правило, — писав Куросава, — хабарники приховуються за фасадом якої-небудь великої фірми чи корпорації, і в результаті ніхто ніколи по-справжньому не знає, які відворотні ці люди, якими мерзенними справами вони займаються. Я вважав, що, викриваючи їх, роблю суспільно корисну справу. З такою думкою я взявся за картину. Але вже в процесі роботи зрозумів, що все виходить не так, як я задумав, оскільки я не договорював і не показував усе до кінця»<sup>9</sup>.

1961 — «Охоронець». Кінець XIII століття, міжусобні війни в Японії. Головний герой — волоцюга-самурай Сандзюро (Тосіро Міфуне), який заробляє собі на життя мечем, тут висміюються догмати самурайства.

1962 — «Цубакі Сандзюро» («Відважний Сандзюро»), в основі — роман Сюгоро Ямамото. Фільм, як і попередній, бойовик, але веселіший. Дитинно наївний, але в ньому багато мудрості. На рівні символічному — зіткнення краси квітки, дерев, взагалі природи із людською

жорстокістю. Головний герой — самурай — не хоче вбивати, але йому доводиться. Старійшина, заради якого виник конфлікт, показаний у фіналі — і він розчаровує: і своїм обличчям, і своїми словами. Як паралель — ще одне зіткнення: дружини старійшини і самурая. Він їй не заперечує, тільки якось, ніби ненароком кине фразу: «Вона трохи ненормальна». Її високий наївний пафос виглядає особливо комічно у хвилини небезпеки, коли все вирішують хвилини, а то й секунди. Герой не може змінитися — благородний, сміливий, жорстокий він нізвідки з'являється і йде в нікуди, в невідомість. Та хіба благородство неминуче має бути жорстоким? Це і є проблемою фільму: яким шляхом домагатися справедливості? Ціна її — особливо хвилює Куросаву. Для цього фільму характерні наближення до обличчя, портрети крупним планом.

1963 — «Рай і пекло». Фільм про сучасність, у ньому показано протистояння верхів і низів. Але злочинця, а ним є молодий чоловік, який викрадає дитину і вимагає в батьків викуп за неї, Куросава трактує неоднозначно, він підкреслює соціальний контраст в суспільстві й підводить до думки, що саме це і породжує злочинність. Фільм психологічний — режисер показує внутрішню боротьбу головного героя — власника взуттєвої фірми, який опинився перед болісним етичним вибором: пожертвувати благополуччям і втратити бізнес, віддавши гроші як викуп за дитину, чи залишити без уваги драму батьків викраденої дитини? Справа в тім, що викрадена дитина — не його, а його водія (злочинець переплутав, оскільки обидва хлопчики гралися разом). Перемагає благородство, а крім того, поліції вдається знешкодити злочинця — гроші вціліли і дитина не постраждала.

1965 — «Червона борода» — за твором Сюгоро Ямамото (приз МКФ у Венеції). Дія в позаминулому столітті, у феодальній Японії. Куросава: «У фільмі немає ностальгії, а є свіжість і оптимізм. Тільки ґрунтується він не на колориті, а на психології людей». В центрі — образ лікаря Ніїде, на прізвисько Червона борода, дивовижної людини, яка присвятила все своє життя допомозі хворим. Позірна скупість зовнішніх засобів, стриманість у прояві емоцій з іще більшою силою дає відчуття його внутрішню несамовитість, коли він вступає у бій з невіглаством, розкраданням. Колорит фільму — тужливий. Куросава: «Жорстока дійсність, яку я показую в «Червоній бороді», точно відповідає сучасній Японії, де наявний контраст між видимим процвітанням і справжніми злиднями».<sup>10</sup> Цим фільмом завершився певний цикл, етап у творчості — Куросава вирішив змінити тему і манеру.

У бесіді з Жоржем Садулем 1965 року Акіра Куросава говорив: «Після смерті Мідзогуті й Одзу я майже в цілковитій самотності борюся за те, щоб змусити відмовитися від тих методів, які процвітають тепер в японському кіно. Один з його пороків — прокатна система, система випуску на загальний екран усіх японських фільмів, якими б

вони не були, за відсутності «випуску на перший екран». (...) Найбільше мене лякає те, що молодь, не знаючи ні наших радостей, ні нашого горя, береться за роботу виключно ради заробітку»<sup>11</sup>.

Акіра Івасакі писав про Куросаву того періоду: «Його фільми можна коротко схарактеризувати як драми бурхливих пристрастей, фатальних зіткнень. Перебільшення, акцентування надають їм ще яскравішого забарвлення. Куросава говорить, що любить сліпуче літо або ж навпаки, суворі морози, сильні зливи і заметілі — всі різкі й суворі прояви природи. Вони складають незмінне живописне і, звичайно, психологічне тло його фільмів. Якщо розпливчатість, легкість простота притаманні японському характеру, то тоді фільми Куросави являють щось зовсім йому протилежне. (...) Тоді як особливостями японського кіно в минулому були інтуїтивізм, споглядальність, творча манера Куросави ідеалістична, ідеї служать вихідним пунктом його задумів. Тим самим, прийшовши після війни в японську кінематографію, Куросава приніс з собою щось зовсім нове і досі їй чуже»<sup>12</sup>.

Криза японської кінопромисловості змусила Куросаву до співробітництва з Голлівудом, де він перебував з 1966 по 1969 роки. Але співпраця не склалася, не були здійснені проекти фільмів «Стрімкий поїзд», «Найтяжчий день». Куросава відмовився від роботи над спільним американсько-японським фільмом «Тора-Тора-Тора!». Він писав: «Я поїхав до США з умовою: необмежений бюджет, необмежений час роботи над фільмом, повна свобода вибору акторів. З цього проекту нічого не вийшло». Про «Тора-Тора-Тора!»: «Я хотів зробити філософський фільм, який нагадав би людям про помилки минулого, про необхідність зберегти мир. Мені обіцяли свободу дій, обіцяли не обмежувати в термінах, і я вирішив спробувати щастя. Я запросив багатьох непрофесійних акторів... В їхній грі не було акторського штампу. Через тиждень я перервав зйомки. Видно, у мене та у продюсерів був різний підхід. Це було в грудні 1968. Досить сказати, що на їхнє прохання я переробляв сценарій 28 разів! І все-таки, нічого не вийшло. У них більш практичний підхід, їх дратувало, що я так довго думав».

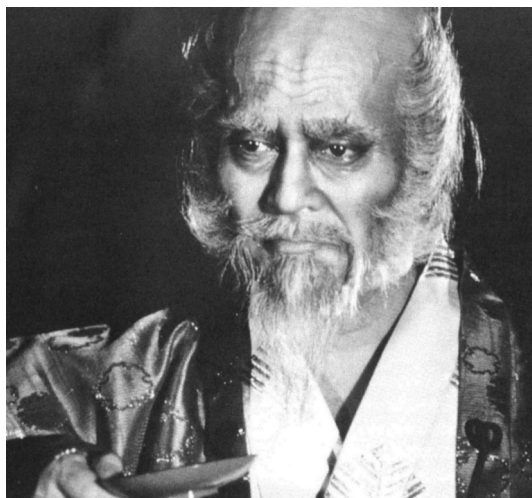
1970 — «Під стук трамвайних коліс». У цій картині показано упосліджених жителів великого міста. Фільм може бути прикладом того, як кіно, це візуальне мистецтво, чудово вміє показувати візуальну ілюзію — міраж, марення. Божевільний батько розповідає синові свої фантазії, а хлопчик разом з ним і з глядачами бачить ці фантазії.

1976 — «Дерсу Узала» (головний приз Московського МКФ), знято спільно з СРСР. Куросава знову звернувся до маргінальної постаті. Але цього разу це не була людина, яку виштовхнуло суспільство, а навпаки, яка взагалі існувала поза суспільством. В основі — твір Арсенєва, мандрівника-офіцера російської армії, який досліджував Далекий Схід. Твір має документальну основу, оскільки прототипом героя був місцевий житель, вже немолодий Дерсу Узала, провідник по тайзі.

У фільмі зі співчуттям зображено людину природи «в чистому вигляді», яка не змогла жити у звичних умовах цивілізації.

1980 — «Тінь воїна» (Золота пальмова гілка МКФ в Каннах, Сезар) — епічна оповідь про великі битви середньовіччя. Історична фреска про боротьбу в Японії найбільших кланів. В центрі оповіді — клан розумного і відважного провідника Такеди. Його смертельно ранять, а його рід вирішує зберегти його смерть у секреті від воїнів. Роль «тіні героя», його двійника випадає на долю бездомного бродяги і злодія, який зовні схожий на Такеду. Спершу він справляється, але потім настає викриття і вигнання. Та він уже не може вийти з ролі вождя. Гине армія, він кидається під вогонь, поранений, тоне в озері, і з'єднується з господарем Такедою. Доля псевдо-Такеди навряд чи набула б епічного звучання, якби їй не відповідало могутнє історичне тло, відтворене талантом Куросави. Фільм глибоко епічний і поетичний. Прекрасні пейзажі, по-японськи тонкі зйомки, вражаючі батальні сцени, особливо нічні. Куросаву хвилюють шекспірівські характери, класичність.

1985 року було завершено «Ран», епічне полотно, в якому прочитуються мотиви «Короля Ліра». Якщо «Тінь воїна» являв собою спробу поглянути на великі історичні події очима індивіда, то «Ран» — це погляд з небес на справи людські, — пояснював Куросава. Слово «ран» можна перекласти з японського як хаос, смута, бунт. Актор Кацуя Накадаї, який виконував центральну роль і в попередньому фільмі, був нагороджений Гран-прі на МКФ у Каннах. Більшість сцен знімалися на натурі. Старовинні замки знайшли в Хімедзі, Кумамото, а в місті Готемба біля підніжжя Фудзіями було збудовано храм. Знімали також в районі знаменитих пам'яток середньовіччя на острові Кюсю —



«Ран».

Акїра Куросава. 1985

на схилах гори Асо і в портовому місті Карацу, де збереглися стародавні споруди. У наймасштабніших масових сценах було задіяно десятки тисяч людей одночасно. Загальна вартість проекту 2,6 мільярдів єн (близько 10 млн доларів США) — це був найдорожчий фільм в історії японського кіно. Центральні події оповіді — трое синів великого феодала і воїна XVI століття Морі Хідетори. Як стверджує японська легенда, Хіде-

тора, наставляючи своїх дорослих синів, сказав: «Одну стрілу зламати легко. Але якщо три стріли зв'язати разом, то зламати їх вже нікому не під силу». У цих словах виражено головну ідею фільму «Ран», що в іносказальній формі закликає людей до єдності.

«Куросава — ритуальний і магічний, його фільми схожі на завожуючі церемонії». Характеристика, висловлена Федеріко Фелліні, стосується саме пізнього Куросави.

1990 — «Сни Куросави» — поетичні спогади дитинства, які переходять в похмуру антиутопію, песимістичний прогноз на майбутнє цивілізації.

1993 — «Серпнева неділя», спогади про бомбардування Хіросіми.

1995 — «Мададайю».

Акіра Куросава взяв із світового кіно енергійний монтаж, сюжетну динамічність. Але залишився японцем, розкривав риси національного характеру. Він — професіонал високого класу, поєднав два таланти — сценариста і режисера. За сценаріями Куросави створено більше 20 фільмів. Найпопулярніші фільми Куросави ті, в яких гострий сюжет і динамічна дія («Расьомон», «Сім самураїв», «Тінь воїна»). На основі перших двох американці створили власні рیمейки: «Наруга» (режисер М. Рітт), «Чудова сімка» (Дж. Стерджес) та «За жменю доларів» (італійського режисера С. Леоне).

Тосіро Міфуне (1920 — 1997) можна назвати сподвижником Куросави. Режисер помітив його 1947 року на кінопробах. Він мав багато енергії і хотів грати тільки негативні ролі. Дебютував у «П'яному ангелі» Куросави (1948), де зіграв гангстера і грабіжника. Герой Міфуне — людина, яку охопили демони зла і яка піддається їм з винятковою енергією, хоча й відчуває тугу за теплом. Досягненням актора став образ розбійника Тадземару, який доповнив абстрактну концепцію фільму своєю стихійною фізичністю. Цей неотесаний дикун має в собі несподівану гідність. Це основа усіх пізніших самурайських ролей Міфуне. Один із улюблених персонажів актора — мандрівний самурай, який з мечем в руках виступає на захист слабких і принижених, за справедливість. Такий герой фільму Масакі Кобаясі «Повсталий» гордий лицар Ісобуро Сасахара, який повстав проти кодексів самурайської честі, проти традицій, які зневажають гідність людини, і який воліє смерть, аніж покірність. «Такі герої, — говорив Міфуне, — здаються мені виразниками гуманістичного начала. Глядачам такі персонажі знайомі з американських ковбойських фільмів: благородні, чесні, безкорисливі, які врешті решт перемагають злочинців. Але герої вестерна умовні й антиісторичні. Самураї, яких мені довелося зіграти, життєві, конкретні, а тому людяні, повнокровні». Його Кікутію з «Семи самураїв» значною мірою клоун, який прагне досягти лицарського статусу. Селянин Кікутію — вождь бідняків, хитрий і відважний. Одна із знаменних ролей — Сандзюро у фільмі «Охоронець». Це «поденщик меча», який заробляє на життя вбивством.

І водночас — це мудрий, скептичний спостерігач світу. Силу він черпає з відстороненості від світу і його справ. Після смерті актора 1997 року польський журнал «Кіно» писав, що Тосіро Міфуне створив захопливі портрети людей, які міряються силою зі світом.

«Різноманітність персонажів, які зіграв Міфуне, не має собі рівних: лікар і детектив, художник і вчитель, чиновник і промисловець, злидар і глава компанії, автоінструктор і феодал, злочинець і самурай з мечем в руках. Ми бачили його вільним самураєм у «Знаменах самураїв» і «людиною-рикшою» Мацугоро; бачили секретарем президента компанії, який вступає в боротьбу з могутньою корпорацією у фільмі «Злі залишаються живими», і літнім власником заводу, який живе в остраху перед загрозою вибуху водневої бомби у антивоєнній стрічці «Записки живого». Куди поділись у цій ролі лють Міфуне, гнучкість його тіла, швидкість рухів, бешкетна сила, жадібне жителюбство його похмурих і привабливих героїв. Тут на перший план виступають людські слабкості, відчай, почуття страху перед смертю»<sup>13</sup>.

Участь Т. Міфуне у трьох американських фільмах дозволила йому відкрити власну студію «Міфуне-про», аби кращі кінематографісти могли продовжувати кращі традиції японського кіно. 1967 року режисер К. Окамото поставив фільм «Найдовший день Японії», де Міфуне зіграв воєнного міністра Японії Анамі, який здійснив перед оголошенням капітуляції Японії обряд харакірі — самогубство. Це фільм про останні 24 години війни. Після цього Міфуне знімався у Франції, а також у японському телесеріалі «Мандрівний самурай», продовженні середньовічного лицаря Сандзюро, який охороняє свого пана.

### **ТВОРЧИСТЬ КАНЕТО СІНДО (н. 1912)**

В кіно працював з 1934 року, спершу як художник, з 1936 — як сценарист. Фільм «Бал у домі Андзьо» (1947) — перший успіх, початок співробітництва з режисером Кодзабуро Йосімуруою. 1949 року його звільнили з компанії «Сьотіку» за спробу відстояти свої творчі принципи. 1950 року заснував незалежну компанію «Асоціацію сучасного кіномистецтва», 1951 — режисерський дебют — «Повість про улюблену дружину». Першим у світовому кіно звернувся до теми атомного бомбардування — 1952 поставив фільм «Діти атомної бомби» («Діти Хіросіми», Золота пальмова гілка в Каннах). Сценарій написаний на основі шкільних творів дітей Хіросіми (1945 року загинуло 200 тисяч людей). Зняв фільм «Щасливий дракон №5» про шхуну, яка стала жертвою радіоактивних опадів, спричинених подіями 1954 року на острові Бікіні в Тихому океані. У першій половині 50-х років розповідав про життя проститутток, декласованих елементів.

Загальне визнання приніс фільм «Голий острів» (1961, головний приз II МКФ у Москві). Пластична завершеність кадрів, композиція,



ритм, музика і шуми природи, які замінили мову, зв'язок з живописною і поетичною традиціями, національною філософією визначили значення цього гуманістичного твору. Це картина без діалога, без дикторського коментаря. У ній змальовується безсловесний поєдинок людей з природою, але це не німий фільм — у ньому чути сміх і плач, шепіт хвиль і тихий плескіт весел. У ньому шелестить трава, а з ближніх островів чути шуми сучасної цивілізації. У фільмі режисер оспівав японських селян. Кането Сіндо: «Цивілізація, розвиток техніки, гонка озброєнь принесли з собою багато небезпек для життя людини. Тому сьогодні необхідно підкреслити моральну силу людини, її наполегливість. Як правило, коли говорять про селян, згадується сіре, нудне існування. Але селяни, яких я знав, вражали бадьорістю й енергією. З дивовижною наполегливістю боролись вони з природою. Я хотів показати в «Голому острові» саме таких селян. (...) Мої батьки весь час мовчали — у них за роботою не було часу на розмови. Так я дійшов висновку, що оповідачем повинно стати саме зображення, що треба зробити драму без слів, озвучивши її тільки природними шумами і музикою».

«Голий острів» — фільм печальний, ліричний, добрий. Символізм у буденному, реальному, поезія в побутовому, прозаїчному піднімають кіноповість Кането Сіндо до широких роздумів про сенс людського існування. Це фільм про вічність і красу життя, про любов і працю. Я. Варшавський побачив у ньому також взірець кінематографічного ритму: «Кінорежисер в наші дні володіє ритмами, як музикант, він може грати пропорціями, як архітектор. У фільмах останніх років це проявляється все більш явно. У знаменитому серед кінематографістів «Голому острові» Кането Сіндо володіє ритмами, немов композитор. Багато глядачів до цієї гри залишились байдужими, не розпізнали її, не захопились нею»<sup>14</sup>.

В 60-х роках Сіндо аналізував чуттєві сфери життя, живописав старовинні японські легенди про кішок-оборотнів («Відьма», «Інстинкт», «Чорні кішки в бамбукових зарослях», «Джерело сексу»). Його критикували за те, що реалії підміняє натуралізмом. Його цікавили старовинні легенди: «Чорних кішок в бамбукових зарослях» (1968) він зняв за мотивами міфів про жінок-перевертнів, захоплюючий сюжет. Це фільм-притча, де в алегоричній формі виражена думка автора про жахи насильства і жорстокість війни. «Сильна жінка, слабкий чоловік» — сатира на мораль, яка панує в сучасній Японії, в ньому Сіндо звертається до соціальної тематики.

У фільмі «Оголені дев'ятнадцятилітні» (1971, приз МКФ у Москві) показана гостра соціальна тема, жорстокість суспільства. Це історія про молодого хлопчину-вбивцю. Сіндо засуджує світ, який перетворює вчорашнього школяра на вбивцю. Існував реальний прототип героя фільму, який у тюрмі написав книгу про своє життя «Сльози не-

уча», що стала бестселлером. Сценарій не відтворює документально його життя, а, спираючись на нього, досліджує причини, аналізує психологію злочину. Герой фільму — 19-річний Мітійо, починає з того, що краде пістолет. Після поневірянь по Японії, повертається в Токіо. За цей час убиває кількох людей. Міняє роботу, постійно всіх обманює, приховує своє минуле. Характер формувався під впливом спогадів про нещасливе дитинство. З приводу цього героя Кането Сіндо говорив у Москві: «В Японії існує великий розрив між культурою споживання і духовною культурою. У країні «економічного дива» справжніх цінностей майже немає. Для мене у фільмі головне не кримінальна хроніка, а роздуми про хворе суспільство, про проблеми молоді».

Сіндо — автор документального фільму «Життя одного кінорежисера... Кендзі Мідзогуті» (1975). Поставив також фільм «Художник Хокусай» (1981).

Історія родини — традиційний жанр у японському кіно. Цьому присвячено автобіографічний фільм «Листопадове дерево». Його герой — вже літній чоловік приходить до будинку, де минуло його дитинство і де оживають його спогади, найсильніший з них — про матір.

Авторські пошуки вимагають зосередженості й спільності зусиль — саме тому під час зйомок, на думку режисера, всі повинні жити в одному домі. Кането Сіндо вважає, що сучасний кінематограф повинен випускати хороші фільми навіть у тих випадках, коли вони зацікавляють лише небагатьох глядачів — адже без таких фільмів немає прогресу в мистецтві.

За сценаріями Кането Сіндо поставлено 200 фільмів. Він є автором праць з теорії і практики кінодраматургії. Кането Сіндо говорив: «Всю суть моєї роботи можна виразити двома словами: людина і суспільство. Я не вважаю хорошим мистецтвом те, яке приносить тільки насолоду. Справжній режисер не має права тільки розважати».

## **ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО КІНО. ВІД СЬОХЕЯ ІМАМУРИ ДО ТАКЕСІ КІТАНО**

Піднесення японського кіно тривало до 1956 року — за той рік було випущено 500 фільмів. Але творчість поступово було замінено фабричним серійним виробництвом. Це і стало однією з причин спаду виробництва: 1965 — усього 250. Занепад тривав 12 років. Єдиний серіал, який мав тоді успіх, — кінокомедія Йодзі Ямада «Чоловікові живеться важко» (29 серій, 1969 — 1982), фільм, пронизаний гумором і зрозумілий найширшим верствам.

Половину комерційної продукції становили «рожеві» фільми. І ця хвиля підірвала довіру до японського кіно взагалі. Ще на одну причину спаду вказував Акіра Куросава: «Нам не дають торкнутися найбільш актуальних проблем, що хвилюють народ. Наприклад, зв'язок правля-

чих кіл з великими підприємствами. Скільки животрепетних проблем чекають свого вирішення, і я впевнений, тоді з'явилися б унікальні й дуже потрібні фільми». 1963 — в Японії захоплення фільмами про якудза («Славне життя»). З метою вивести японське кіно із безвиході робилась ставка на виробництво великих постановочних фільмів (Сацуо Ямамото — «Війна і люди», «Чудова родина»).

У 1970-х до найпомітніших належать фільми Хіросі Тесігахара, Нагіса Осіми та Сьохей Імамури. У фільмах режисера Хіросі Тесігахара «Жінка в пісках» (1964), «Чуже обличчя» (1966), «Згоріла карта» (1968) за сценаріями Кобо Абе — підвищена увага до деталей життя. Водночас у них є своєрідний символізм, притчевість. Внутрішній зміст фільмів — неспокій людини, муки, страждання. У фільмі «Чуже обличчя» скалічене не тільки обличчя головного героя, а й душа і показано, як герой вбиває свого доктора, спровокований його тлумаченнями абсолютної свободи, тобто свобода трактується як щось демонічне. Тут істерія думки, що заплуталась, стає ключем до стилю і поезики фільму.

1960 року Нагіса Осіма шокує публіку фільмом «Повість про жорстоку юність», де озлоблений герой бунтує проти моралі старшого покоління, 1967 року виходить його фільм «Дослідження непристойних пісень Японії», який виявив зв'язок між сексуальними заборонами та уявою. Поставив фільми «Хлопчик» (1969), «Церемонія» (1971), 1976 — «Корида кохання». Ці картини дістали визначення «нова хвиля», оскільки постановник виступав за реформу в кіно. 1986 рік — фільм «Макс, любов моя», Франція.

1961 року в антиамериканському фільмі «Свині і броненосці» Сьохей Імамура з гумором показав мораль колонізованих японців, які живуть неподалік від морської бази США. 1962 — демонструється клькарічний серіал про клерка-кар'єриста — «Рік без відповідальності в Японії». У фільмах «Червона жадоба вбивства» (1964), «Повоєнна історія Японії» (1970) Імамура показав незвичні для японського кіно образи активних і діяльних жінок. 1980 року його фільм «Легенда про Нарайяму», в якому з відвертим натуралізмом показано життя і звичаї невеликого японського села в XVII столітті, нагороджений Золотою пальмовою гілкою в Каннах.

У 1990-х поряд з творчістю режисера старшого покоління Сьохей Імамури з'являються нові імена, серед яких Такесі Кітано. Що його фільми є різно-



«Бойлінг поінт».  
Takési Kitano. 1990



«Ляльки». *Takeshi Kitano. 2003*

видом кінематографічного хоку, стало відомо вже тоді, коли про них похвально відгукнувся Акіра Куросава, вказавши на режисера «Сонатини» (1993) як на свого наступника (у відомому листі, що закінчувався словами «ви є надією японського кіно»). Як пише польський кінокритик Пьотр Клетовський<sup>15</sup>, у недооціненому, але цікавому «Браті» (2000) Такесі Кітано давав урок самурайської честі американським молодцюватим гангстерам. До естетики і тематики з ганстерської мелодрами повертається у «Хана-Бі» (1997, Золотий Лев МКФ у Венеції). Зовсім інший сюжет і стиль фільму «Ляльки» (2003), де Кітано вписав у рамки кіновидовища традиційний японський театр, ніби йдучи услід за своїм наставником Акіра Куросавою, який у класичному «Троні в крові» (1957) чи пізніше в «Тіні воїна» (1980) прищепив театр до кінематографічного універсуму. На відміну від Куросави, який дотримувався традиційних театральних форм, переносючи їх на екран і черпаючи теми і формальні риси з творів історичних, використовуючи їх тільки і виключно в образах дзидайгекі (чи в «повістях меча»), Кітано використав театральну традицію, щоб розкрити мораль сучасності. Він уже апелював до форм сценічної експресії, але вони мали характер пародійний (як пересмішники блазнюючі гангстери виконують версію уявлень про театр «Но» в «Сонатині»).

Такесі шукав форму для вираження трагедії великої любові і звернувся до театру дзьорурі — знаного також як бунраку (від назви найуспішнішого театрального ансамблю, що виставляв дзьорурі), тре-

тьою поряд з кабуки і но традиційною японською театральною формою. Спершу режисер мав намір реалізувати фільм, в якому живих акторів повністю заступили б ляльки. Однак у процесі роботи змінив концепцію, залишивши тільки пролог і епілог, вийнявши з лялькової вистави «японського Шекспіра» Монзаемона Чікаматси «Самогубство з любові в небіанській Амійні» — оповідь про трагічну любов самурая і гейші, які через те, що не могли бути разом, здійснили самогубство.

Головний мотив фільму дублює мотив твору Чікаматси. Молодий юрист Мацумото має взяти шлюб з багатою донькою власника фірми. Аби одружитися з нею, мав зірвати заручини з Савако — дівчиною, яка була в нього сліпо закохана. В день шлюбу Мацумото дізнається, що Савако з розпачу зробила спробу самогубства. Хлопець втікає з храму. Забирає свою справжню любов з психіатричної лікарні. З цієї хвилини бачимо мандрівку героїв (а водночас деградацію їх матеріального стану), які занурюються в кохання, крокуючи до смерті. Сюжетна нитка Мацумото і Савако переплітається з історією боса якудзи Хіро (його грає Татсю Міхаші — знаменитий актор, що виступав у фільмах Куросави, між іншим у «Злі залишаються живими», 1960, і спеціалізується на ролях харизматичних керівників мафії). Хіро згадує часи своєї молодості, коли змушений був покинути свою кохану заради кар'єри в мафіозній фірмі. Досі мусить змагатись з ворогами, а також з кланом власного брата, який зазіхає на його життя, але він згадує свою велику любов — дівчину, яку покинув задля того, щоб увійти в лави якудзи. Несподівано доля дає йому шанс повернення в часи давньої любові. Однак запізнिलий вибір відомстить йому руками гангстерів.

Є й третя оповідь про кохання. Її героєм є Нукуї — фанат співачки під псевдонімом Харуна, що солодким голосом виспівує поп-музику. Коли Харуна потрапляє в аварію і сліпне, він хоче відвідати дівчину. Лінія Хіро і Ріюко, а також Нукуї і Харуни — це варіанти лінії головної — нещасливого кохання Мацумото і Савако. Те кохання у трьох версіях, кожна демонструє жахливу ціну, яку треба платити за справжнє почуття. Власне, всі «любівні історії» Кітано закінчуються смертю закоханих. Осліплення Нукуї є ніби смертю для світу, повним зануренням в любов. Самогубство закоханих, приречених на загибель, є класичною темою не тільки японського театру, воно є топосом усєї японської культури. В кіно вже були «Розіп'яті коханці» (1954) К. Мідзогуті із пам'ятною фінальною сценою, де показані коханці, яких везуть на хрестах — які не страждають, а усміхаються. Чікаматса, Мідзогуті, а вслід за ними і Кітано, показують здійснення любові у смерті. Глядачі західного культурного кола знищення закоханих, які всупереч усьому занурюються в кохання і через нього витісняються на маргінес, сприймають як щось жахливе. Японські глядачі трагічний фінал сприймають, очевидно, інакше — для них він є здійсненням, доланням перешкод, остаточним і довершеним поєднанням закоханих людей.

Фільм Кітано не тільки починається, а й закінчується сценою з бунраку, що визначає чуттєвий виклад усього зображення. «Ляльки» у своїй найглибшій структурі стають, отже, кіновідповідником вистави йорурі, в якому маріонетки заступають людей. Вистава бунраку підпорядкована одному елементу: сцені подорожі закоханих. Подорожі до здійснення, до смерті. Весь фільм є записом дороги, яка випала Савако і Мацумото, під кінець одягнутих навіть у яскраві кімоно — такі, які носять ляльки. Але якщо у театральній виставі маріонетки голосами акторів виспівують свою трагічну любов, у фільмі замість мелодекламації маємо підкреслене зображення, зняте камерою Кацуми Янагіми, що показує Японію чотирьох пір року, яке, попри свою інтенсивність, спроможне виразити внутрішній біль людей, що страждають через власну любов. Краса пейзажів у «Ляльках» є оманливою — то скоріше образи, що викликають смерть і зміни, аніж життя й розквіт. На цьому наголошує сам Кітано: «Пейзажі, які я відобразив у «Ляльках», засвідчують певний різновид обману, який не рахується з їхнім виглядом. Деякі з них виглядають найпрекрасніше, коли є на краю смерті — квіти цвітуть на повну силу перед тим, як осипатись, а листя японського клена, що набирає своєї осінньої барви на якийсь момент, щоб потім засохнути й опати. Цей обман може бути підкреслений включенням до композиції постаті, що на порозі смерті. Показуючи сяюче літнє море, я волю, аби доповнити його образом чоловіка середніх літ, наприклад, власника фабрики на краю банкрутства, що задумав самогубство на березі океану, — ніж щасливу родину, що їсть обід на пляжі».

Важко погодитися з режисером, що підкреслена зображальність свідчить про помирання. Навпаки, вона є свідченням земної краси, яку тотально витісняють з кіно потворність і зло. Саме тому естетичне вирішення фільму можна вважати концептуальним. Те, що на перший погляд здається мелодраматичним, на екрані набирає виміру справжньої краси, — в цьому і виявляється могутність кіностилю Кітано. Як хоку, що послуговується ефективним дослідженням, символом, звуконаслідуванням, аби майстерно вхопити есенцію настрою, значення і красу сцени. Мертвий метелик з пошкодженим крильцем біля ніг Савако, опечаленої через пластикову іграшку — подарунок від Мацумото. Образи — сцени, у поетичний спосіб показують нам суть людських стосунків: безумство героїні, знищене кохання. Піднесений стиль Кітано дає про себе знати. Не вдаючись до кривавого насильства, що мала місце в «Хана-Бі», а особливо у гіпербрутальному «Братові», японський режисер черговий раз творить на екрані образно-звукове хоку, витісняючи насильство за рамки кадру, замінюючи його звуконаслідуванням. Як у сцені смерті боса. Хіро йде осяяний після побачення з Ріоко, не бачачи, що за його плечами вбивця дістає зброю. Лунає постріл, але цей постріл замінений на звук фортепіанної струни

і зображення червоного кленового листа, що падає на воду. Як у класичному хоку Басьо:

*Життя людське  
Коротке і крихке  
Листок, що падає з дерева.*

Вперто називаючи фільм «Ляльки» фільмом набагато брутальнішим від «Брата», Кітано вказує на ще більшу сублимацію власного стилю. Відкидання виразного насильства тут іде в парі зі зміною перспективи із зовнішньої, фізичної на внутрішню, що розкриває психіку героїв (подану більше в спосіб поетичний, аніж в аналітичний). Режисера цікавлять почуття, що нещадніше розправляються з людським існуванням, аніж куля пістолета.

Наступні фільми Такесі Кітано: «Затоїчі» (2003), «Антилопа і черепаха» (2009).

Героєм «Затоїчі» є сліпий самурай, який виходить переможцем у найжорстокіших поєдинках. Такеші Кітано ніколи не подобався популярний в Японії серіал про Затоїчі, тому він вирішив розповісти відому історію у власному унікальному стилі. Затоїчі — це герой легенди, сліпий фехтувальник і масажист. Червона катана, майстерно замаскована під ціпок і Кітано в головній ролі. Режисер і виконавець головної ролі каменя на камені не залишає від традиційного Затоїчі. Фільм смішний, хоча б тому, що сліпа людина, не роблячи зайвих рухів, вбиває якудза і ніндзя. Сцени боїв реалістичні, режисер познущався і з голлівудських фільмів про самураїв. Пародія на ідеали кодексу бусідо. Але фінальна сцена з колективним танцем має блискуче ритмічне вирішення. «Суть образу Затоїчі, — говорить режисер, — що він майстер бойових мистецтв», він виграє поєдинок з гідним суперником Хатторі, але сам помирає, спіткнувшись об камінь. Таким чином — жанр фільму — естетичний «стьоб», ефектні елементи — танець гейші й музика. Отже, продовжуючи традицію свого геніального попередника Куро-сави, Такесі Кітано йде в ногу з часом і пропонує власне ігрове, вибудоване на кінематографічному ґрунті тлумачення образів.

Сьогодні своєрідна національна традиція в японському кіно дедалі більше розвивається під натиском сучасної масової культури, тому кіно потроху починає втрачати своє обличчя. І все-таки, виходять фільми, які продовжують традицію і водночас глибоко реалістичні. Таким фільмом, зокрема, є «Сутінковий самурай» Йодзі Ямадо, 2002 (володар 12 нагород Японської кіноакадемії). Фільм, в якому продовжується традиція Куро-сави показувати збіднілих, витіснених із суспільства самураїв. Адже це воїни, які боронили свого господаря і були в цьому високими професіоналами. Цього разу, опустивши свого героя на найнижчий щабель суспільства, позбавивши його шансів вибратися із того скрутного становища, в яке потрапив (оскільки він не хоче йти на поступки, наприклад, підкоритися своєму дядькові, що має намір його

вигідно одружити), через моральний максималізм, автор фільму в той же час наділяє його неперевершеною майстерністю воїна, який віртуозно володіє коротким мечем і перемагає гідного суперника.

Фільм національно визначений — і за змістом, і за характеристиками персонажів, і за добросовісним відтворенням матеріального світу. Фільм реалістичний і психологічно витончений. Запропонований ним правді віриш повністю.

### Література

- Ивасаки Акіра*. Современное японское кино.— М.: Искусство.— 1962.  
*Тадао Сато*. Кино Японии.— Пер. с англ.— М.: Радуга.— 1986.  
*Акіра Куросава*. Сценарий, статьи, интервью.— Сост. Л. Завьялова.— М.: Искусство.— 1977.  
*Pietr Kletovskij*. Takesi Kitano — Kino. 2004. №4.  
*Anela Pierzchala*. Mnich kina.— Kino.— 2003. №7—8.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

- «Повість про пізню хризантему». *Кензі Мідзогуті*. 1929 рік.  
«Расьомон». *Акіра Куросава*. 1950 рік.  
«Сім самураїв». *Акіра Куросава*. 1954 рік.  
«Тінь воїна». *Акіра Куросава*. 1980 рік.  
«Ран». *Акіра Куросава*. 1985 рік.  
«Голий острів». *Кането Сіндо*. 1960 рік.  
«Ляльки». *Такесі Кітано*. 2002 рік.  
«Сутінковий самурай». *Йодзі Ямадо*. 2002 рік.

### Запитання до семінару «Кіно Японії»

1. Літературне джерело — фільм. Спільне і відмінне.
2. Структура фільму як носій смислу.
3. Які кінематографічні засоби використані у фільмі «Расьомон»? Як вони взаємодіють?
4. Особливості акторської гри.
5. Характеристика темпоритму. Як він створюється? Яке його смислове навантаження?
6. Які специфічно японські традиції прочитуються у фільмі?
7. Що єднає «Расьомон» з європейським кінематографом?

### Виноски

- <sup>1</sup> Етапи пути.— Акіра Куросава.— Сост Л. Завьялова — пер. с япон., фр., англ., болг.— М.: Искусство.— 1977.— С.88.  
<sup>2</sup> Сато Тадао. Кино Японии.— Пер. с англ.— М.: Радуга.— 1988.— С.86.  
<sup>3</sup> Етапи пути.— Вказана праця.— С.90.  
<sup>4</sup> Дробашенко С.В. Феномен достоверности.— М.: 1972.— С.76.



- <sup>5</sup> Этапы пути.— Вказана праця.— С.96.
- <sup>6</sup> Козинцев Г. Куросава уже давно стал классиком // Акира Куросава. М.: 1977.— С.282.
- <sup>7</sup> Этапы пути.— Вказана праця.— С.97—98.
- <sup>8</sup> Сато Тадао.— Вказ. праця.— С.83.
- <sup>9</sup> Этапы пути.— Вказана праця.— С.109.
- <sup>10</sup> Там само.— С.113.
- <sup>11</sup> Там само.— С.192, 194.
- <sup>12</sup> Ивасаки Акира. История японского кино. Пер. с япон.— М.: 1977.— С.356—357.
- <sup>13</sup> Экран 1973—1974.— Сб.— М.: 1975.— С.156.
- <sup>14</sup> Варшавский Я. Успех.— М.: Искусство.— 1974.— С.120.
- <sup>15</sup> «Кино».— 2004.— №1.

# Кіно країн Центральної Європи

---

## ПЛАН

1. Чехословаччина. Фільми 1960-х: Мілош Форман, Іржі Менцель
2. Угорські режисери Міклош Янчо, Іштван Сабо
3. Польська школа. Анджей Вайда. Кшиштоф Кесьльовський і кіно морального неспокою
4. Балкани. Творчість Еміра Кустуриці

## **ЧЕХОСЛОВАЧЧИНА. ФІЛЬМИ 1960-х: МІЛОШ ФОРМАН, ІРЖІ МЕНЦЕЛЬ**

1898 року архітектор Р. Кржинецький відкрив кінотеатр «Чеський кінематограф», де показував зняті ним самим сюжети. Регулярне кіно-виробництво почалося ще до Першої світової війни. На студії «АСУМ» широко використовували театральну драматургію, 1913 року режисер М. Урбан екранізував сцени з опери Бедржиха Сметани «Продана наречена» (опера була написана 1866 року, прем'єра в Празі була дуже успішна. 1870 — остаточний варіант, і опера дістала світове визнання). 1918 року утворилася самостійна Чехословацька держава, уряд Маса-река — демократа і освіченої людини — сприяв розвитку національного кіно. Відтоді почали виникати численні студії, на яких випускалося 25–30 художніх фільмів на рік. Характерні риси чеського кіно — міцний зв'язок з літературою і театром, що забезпечувало національний характер фільмів. Прагнення показати життя народу проявилось в екранізаціях класичних творів чеської літератури. Зокрема, було створено фільми «Бравий солдат Швейк» і «Швейк на фронті» за романом Я. Гашека, Карел Чапек написав сценарій фільму «Золотий ключик» (1921). Тоді ж почали випускати комедії з наскрізним образом веселого пана Конделика, який був майже таким же втіленням національних рис, як і Швейк, але представляв дрібну буржуазію.

З приходом звуку з'явилась національна школа в кіно. Виникла Спілка кінопідприємців, 1933 було засновано кіношколу. Чехословаччина займала перше місце з виробництва фільмів серед слов'янських країн. Успіх у глядачів мав фільм «Фельдмаршал його імператорської величності» з комедійним актором Е. Буріаном (режисер Ламач, 1931). Режисери зверталися до народних традицій, окремо виділявся празький фольклор. Широко відомий фільм «Перед випускним екзаменом»

(1932, реж. Владислав Ванчура, видатний чеський письменник). У Венеції на II МКФ значний успіх мали стрічки «Яношик» — екранізація словацької народної легенди про справедливого розбійника (реж. Мартін Фріч, 1936) та «Маріша» (1935, реж. Р. Ровенський). Відбувся процес інтелектуалізації кіно. 1932 року було прийнято закон, згідно якому фірма, яка ввозить в країну іноземні фільми, на 5 випущених в прокат, повинна випустити один чехословацький. Протягом трьох років американські фільми не демонструвались. Високий художній рівень фільмів і привабливість подобались публіці й окупались. Турбота держави про національне виробництво дала свої плоди. 1933 року збудовано студію «Баррандов-фільм», яка була однією з найпотужніших в Європі.

У повоєнні роки виходили фільми, в яких показано страждання людей під час війни, а також ті, де показувалась нова дійсність («Бунт у селі», 1949, реж. Й. Мах). Водночас виходять фільми веселі, з піснями («Ангел у відпустці», 1953, реж. Б. Земан), розвивається анімація — фільми режисера Й. Трка («Старовинні чеські сказання», 1953, «Походеньки бравого солдата Швейка», 1954), які утверджували традиції чехословацької національної культури.

В 1963 році виходить поетична філософська казка «Ось прийде кіт» (реж. В. Ясний). Піднесення чеського кіно відбувається в 1963 — 1967 роках. 1963 року серйозна економічна криза і «відлига» послабила політичний нагляд над культурою. За короткий час оживає чехословацька культура — кіно, література, театр, публіцистика — митці почали звертатися до перерваної традиції літературного авангарду (чеського сюрреалізму) довоєнного періоду. Доля народу, історичний і сучасний досвід людини, що опинилась перед тотальною загрозою, стали великою темою літератури і кіно. В період пражької весни, сформувалась чеська школа, найвідоміші представники якої Віра Хітілова, Іржі Менцель та Мілош Форман.

Режисери різних поколінь вели багатосторонній тематичний і стилістичний пошук. Літературним патроном чеської хвилі виступив Богуміл Грабал, чия збірка оповідань «Перли на дні» дала старт для молодих кінематографістів.

Серед різних мистецьких явищ, які постали завдяки потребі відкинути тоталітарну брехню, найміцнішу позицію зайняв Мілош Форман, який закінчив кіношколу в Празі, працював на міжнародній виставці в Локарно в програмі «Латерна магіка» (Магічне дзеркало — вистава, створена 1958 року, заснована на поєднанні елементів кінематографа і театру, де використовується кілька екранів, живий актор веде діалог із зображенням у кадрі). Перший його фільм — короткометражний «Конкурс». Далі були «Чорний Петр» і «Любов блондинки» (1966). В останньому показано 16-річну робітницю з провінційного містечка, яка переживає одноденний роман, але її мрії про коханого перетворено на фарс, замість великого кохання настає розчарування. Із са-

тиричним спостереженням Форман придивлявся до конфлікту поколінь, до бездарного форсування порогу дорослості молодими. Форман звернувся до парадокumentальної естетики і драматургії мікроподій, відкритих для проникливого огляду, банальних проявів життя, використання аматорів — у поєднанні з іронічним темпераментом це дало свіжий і правдивий опис життя чеської провінції. Елементи абсурду мали місце у його фільмі «Бал пожежників» (інша назва «Горимо, моя панно»), де Мілош Форман вибудував політичну метафору деморалізованого суспільства. Героями «Балу пожежників» були звичайні люди, вільні від надміру експресії та пафосу і тільки на перший погляд позбавлені характеру. Їхній зв'язок зі світом часто є гротескний і абсурдний, так наче вони родичі Швейка. У фільмі показано бездарні маніпуляції довкола виборів королеви балу. Але фільм не тільки про те; образ спаленого під час балу будинку для охоронців, — це параболою старої системи. Під час окупації Праги радянськими військами 1968 року Форман опинився в Парижі й вирішив не повертатися на батьківщину, а емігрувати до США.

Дотечії реалістичної можна віднести також словацькі фільми «Оскаржени» та «Крамниця при головній вулиці» режисерського тандему Яна Кадара і Елмара Клоса — у них реалістичне бачення конкретної ситуації обертається грозою, як в античній трагедії. У другому фільмі — жак Голокосту показаний через камерну історію двох людських долі.

Іржі Менцель (н. 1938) — 1962 року закінчив Празьку кіношколу і зняв к.м. «Панельні будинки» (1960), диплом «У нас помер пан Ферстер». 1965 — «Смерть пана Бальтазара» у фільмі «Перли на дні», приз ФІПРЕССІ, в Локарно. Участь у тому фільмі відіграла визначальну роль в його біографії — свою творчість він пов'язав з поетичним, сюрреалістичним світом прози Грабала. У фільмі «Поїзди особливого призначення» (1966, головний приз в Мангеймі, Оскар) йдеться про події часів війни, але вони характерно відбуваються на маленькій станції. У фільмі є портрети різних типів провінційного світу, де, незважаючи на драматизм і навіть трагізм долі героя, присутнє почуття гумору. Для зарубіжного глядача цей фільм виражає чеську ментальність, стан духу і стоїчність перед ви-



«Поїзди особливого призначення».  
Іржі Менцель. 1967

кликами історії та сучасності. Інші фільми Менцеля: «Жайворонки на нитці» (за Б. Грабалом, 1970), не демонструвався, «Хто шукає золоте дно» — 1974, «На хуторі біля лісу» — 1975, «Чудові чоловіки з кінокамерою» — 1978, «Свято пролісків» — 1983. Більшість з них — за творами Б. Грабала. 1990 року «Жайворонки на нитці» було показано на МКФ у Берліні (Золотий Ведмідь).

Віра Хітілова творила фільми абсурду («Про щось інше», «Маргаритки»).

Після подій 1968 року, тобто після окупації радянськими військами Чехословаччини, в кіновиробництві, як і взагалі в галузі культури, запроваджено сувору цензуру. Після розпаду СРСР у Чехії виробництво фільмів не скоротилося, улюбленим жанром залишились комедії, які віддзеркалюють суєтність сучасного життя. Мали місце спроби відродити фольклорне кіно, яке спирається на національні традиції. У чеських фільмах є цінне для кіно поєднання реалізму і веселої фантазії. Відомий фільм «Коля» (режисер Ян Зварак, Оскар, 1997).

Найпомітнішим чеським режисером на межі століть був Петр Зеленка. Доробок його порівняно невеликий — три кінофільми, кілька телевізійних, сценарії. Перша робота — «Висячий замок» — телевізійна, дебют — «Мнага — гепші енд», що перегукується з фільмом Мілоша Формана «Конкурс» (1963).

У курортному місті Карлови Вари з 1950 року проводиться щорічний міжнародний кінофестиваль.

## **УГОРСЬКІ РЕЖИСЕРИ МІКЛОШ ЯНЧО, ПШТВАН САБО**

Широко відомим у Європі став теоретик кіно Бела Балаш, який 1924 року опублікував книжку «Видима людина, або Культура кіно», вперше зробивши спробу систематизувати естетичні проблеми кіно тоді, коли ще піддавався сумніву сам факт приналежності кіно до мистецтва. Вплив Балаша на формування естетики кіно в країнах Центральної Європи був великий. 1930 року він випустив книжку «Дух фільму».

В 30-х роках в Угорщині був дуже популярним жанр комедії звичай, яка мала риси буфонності й гротеску («Лакей Іполіт»). З приходом до влади адмірала Хорті й вступу Угорщини у Другу світову війну на боці фашистської коаліції кіно занепало, багато кінематографістів емігрувало. Після війни випускались фільми «голлівудського» типу.

Наприкінці 50-х років кіно Угорщини бурхливо розвивається, приходять майстри, чиї фільми привертають увагу не тільки в самій країні, а й за рубежом. На перший погляд, фільм Золтана Фабрі «Пан учитель Ганнібал» (1956) повторює досвід довоєнних комедій. Середовище — провінційне містечко, його «батьками» є аристократи, чиновники, гусари, при них богема — актриси, художники. У фільмі розігруються

ситуації комедійних невідповідностей. Але зовнішні прикмети старого жанру режисер компрометує і викриває. Безтурботну комедію Фабрі трансформує в сучасний трагіфарс. Успіх мав його фільм «Карусель», 1955, який став одним із найвидатніших угорських фільмів, з чудовою грою акторів Марі Теречик та Імре Соса. «Двадцять годин» цього ж режисера також набув виразної художньої форми. Це перший в угорському кіно досвід епічного відображення країни після звільнення від фашизму (нагороди в Москві та Венеції).

В 70-х роках виходять фільми «Любов» Кароли Макка, «Родинне гніздо» Бела Тарри — останній є прикладом творчості групи документалістів, які згодом дістали назву будапештської школи, головним завданням яких було відкриття дійсності. Звідти — втеча від акторів, сценографії й навіть видовищності; йшлося про те, щоб показати правдивих людей в реальних ситуаціях і життєвих умовах. У цьому фільмі Тарр показує, як умови життя нищать людей, їхні душі, людські взаємини, тобто режисер малює світ у темних тонах.

В 1960-х роках в угорське кіно прийшли молоді режисери — Міклош Янчо, Іштван Гаал, Андраш Ковач, Іштван Сабо, Шандо Шара, Марта Месарош. Молоді режисери заснували студію імені Бели Балаша, що дало можливість багатьом дебютантам довести своє право на самостійну роботу, зняти короткометражні фільми.

В Угорщині традиція прозаїчного конкретного відтворення історії співіснує з романтичною версією, сформованою поезією Шандора Петефі. Угорські «історичні романтики» не намагаються реконструювати матеріальну конкретність, їх приваблюють вузлові моменти національної історії, дія її «механізму» в моменти, коли в творення історії включається народ. Пошукам нової мови такого кіно присвятив себе Міклош Янчо. В його фільмах мають місце узагальнені епізоди минулого, які ніби створюють модель історичної ситуації («Без надії», 1966, «Зірки і солдати», 1967, «Тиша і крик», 1968). У «Лютих вітрах» він першим в Угорщині звинуватив будівників соціалізму у фанатизмі й догматизмі, показав їхню прямолінійність і схематизм. У «Зірках і солдатах» взята під сумнів доцільність участі «червоних» угорських солдатів у громадянській війні в Росії. В 70-х роках увага режисера переноситься на дослідження і опис джерел масових народних рухів («Поки народ ще просить», приз в Каннах, «Любов моя, Електра», «Угорська рапсодія»). Суттєве місце у фільмах Янчо набуває символіка, яка походить від народної поезії. Дьєрдь Лукач вважав, що при соціалізмі політичне мистецтво реалізується у формі алегорії. Це підтверджують такі фільми, як «Люті вітри».

Психологічні фільми ставить Марта Месарош — перша жінка-кінорежисер в Угорщині, яка прийшла в ігрове після десяти років роботи в документальному кіно. Зверталася до гострих соціальних проблем, зокрема проблеми дітей-сиріт. Ігрові фільми 1970-х здобули нагороди міжнародних КФ — «Удочеріння» (1975), «Дев'ять міся-



«Мефісто». Іштван Сабо. 1982

ців» (1976), «Майже як дома» (1978). У них ідеться про материнство, становище жінки в суспільстві, взаємини між подружжям, батьками і дітьми. Герої її фільмів шукають своє місце у світі, режисер показує повсякденне життя своїх сучасників. Теми її фільмів ґрунтуються на документах, режисер прагне правдивості.

Іштван Сабо — угорський режисер, якому теж вдалося здобути міжнародне визнання. З самого початку він був прибічником авторського кіно, оповіди за допомогою візуальних метафор про історію своєї країни. В 1980-х роках його стилістика змінюється і виходить трилогія, в якій досліджується психологія сильної особистості в умовах тоталітаризму: у «Мефісто» за романом Клауса Манна (1981, приз у Каннах за найкращий сценарій, нагорода італійських кінокритиків, Оскар та ін. нагороди). У фільмі розповідається про долю знаменитого німецького актора, який, подолавши сумніви, залишається в Німеччині після приходу до влади Гітлера, сподіваючись, що його талант — це щось вище за політику і що він зможе грати на сцені, перебуваючи поза подіями. Але він помилився і зазнав поразки. Фільм цікавий не тільки психологією героя, а й психологією німецького суспільства, талановитим вирішенням окремого моменту історії. Всезагальна світова криза і піднесення нацизму, зміцнення позицій сталінізму, небажання Сталіна зупинити фашизм. Німеччина напередодні фашизму немов охоплена гіпнозом,

анемією, і на цьому полі розцвітають аномалії, людські зв'язки набувають напівабсурдного, хворобливого характеру.

Другий фільм — «Полковник Редль» (1984) розповідає про талановитого русина, австрійського військовика напередодні Першої світової війни, який, вийшовши з низів, зробив успішну кар'єру, але його доля також склалася трагічно. Нарешті — «Хануссен» (1988) — аналогічна до «Мефісто» історія, тільки цього разу йшлося про провидця (ним став сержант Клаус Шнейдер, у якого після поранення з'явився екстрасенсорний дар), який ніби-то умів передбачати події. Герой фільму спробував захистити свій талант від використання його в політичній грі і трагічно програв у боротьбі з фашизмом, який насувався на Німеччину і який угледів у некерованому Хануссені серйозну небезпеку. Критики визнали фільм невдалим, пояснюючи це тим, що Сабо і його колеги мало що знали про свого героя, крім широко відомих даних. «А намагаючись якимось чином заново розшифрувати їх і розширити традиційну уяву шляхом заглибленого психологічного параметра, вони схопились за звичайний інструментарій, уже апробований, що дав хороші результати в «Мефісто» та «Полковнику Редлі», однак мало придатний без серйозних змін утретє»<sup>1</sup>. Всі три ролі виконав німецький актор Клаус Марія Брандаур. Трилогія — це дослідження проблеми взаємин людини і суспільства, людини і державної влади.

1990 року Сабо зняв фільм «Зустріч з Венерою», в якому розповів ефектну історію кохання відомого угорського диригента зі знаменитою оперною дівочою під час постановки в Парижі опери Вагнера «Тангейзер». У фільмі знялись Глен Клоус та Нільс Астурп (виробництво — США/Великобританія). Фільм цікавий тим, що в ньому події опери накладаються на події реального життя її виконавців. 1993 року вийшов фільм «Кохана Емма, дорога Бобе», в якому показано двох молодих учительок російської мови, які, коли впала залізна завіса і в Угорщині в школах перестали вивчати російську, потрапили у безвихідь, але борються за виживання. 1995 року — «Таємниця Офенбаха».

Цікавими і слухними є думки Іштвана Сабо про відмінність між кіно американським і європейським: «В чому суть європейського кіно і його відмінність від американського? З самого початку американське кіно ставило перед глядачем загадку, яку він мусив розгадати і яку під кінець розв'язував. Глядач має справу із замкнутим світом, в якому все можна передбачити й упорядкувати. Європейське кіно є вірним традиціям європейської культури — перебуває ближче до філософії та поезії — мистецтва таємниці. Говорить про життєві проблеми, на які немає відповіді. У європейському фільмі таємниця криється у фабулі, стилі, кіномові й посланні фільму.

В американському кіно в оповіді немає таємниці, її немає і в посланні фільму, адже ті, хто фільм зробив, й ті, для кого вони зробили, не є людьми зі спільними коренями. Вони здатні порозумітися між собою,



знаючи одну і ту ж мову, але не мають спільного історичного досвіду, спільної культури. Різними були їхні пісні, різними були їхні казки, різне в них почуття гумору.

В американському кіно таємниця — адже без таємниці немає мистецтва — криється в обличчі героя, який з'являється на екрані. І це власне і спричинило народження культу зірок. (...) Після того, як я переглянув європейські фільми, перед очима моєї душі з'являються не зірки, а дивні думки, ситуації, які віддзеркалюють ментальність, таємницю тих країн. Таємниця європейського фільму в тому, що питання криється в глибині оповіді. І можливо тому зірка там не є такою важливою. Його таємниця не в обличчі актора, а в особистості сценариста, в особистостях великих режисерів, таких як Антоніоні, Фелліні, Бергман, Янчо. Може, тому європейський фільм є чужим в Америці»<sup>2</sup>.

### **ПОЛЬСЬКА ШКОЛА. АНДЖЕЙ ВАЙДА. КШИШТОФ КЕСЬЛОВСЬКИЙ І КІНО МОРАЛЬНОГО НЕСПОКОЮ**

14 листопада 1896 року в Краківському театрі після вистави було оголошено показ фільмів братів Люм'єр. Фотограф Болеслав Матушевський став оператором братів Люм'єр. Він був і теоретиком кіно, автором проекту кіноархіву для наукової і просвітницької мети, написав книгу «Рухома фотографія». Загалом же польське кіно було естетично безпорадне. З 1919 по 1939 роки існувало близько 120 студій, але фільмів виходило 1–2 в рік.

На початку знімали екранізації: «Історія гріха» Жеромського, «Судді» Виспянського, «Меїр Езофович» Ожешко. Робилися спроби створення соціально-побутових фільмів. Польське кіно мало пристрасть до театральності. Під час Першої світової війни події більшості фільмів відбуваються то у вищому світі, то серед варшавських кримінальних злочинців. У салонних мелодрамах знімалась Пола Негрі, актриса, яка вперше мовою міміки і жестів змогла висловити почуття, душевні переживання.

Після утворення держави уряд Польщі не зрозумів політичного значення кіно. Студія «Сфінкс» намагалась створити свій власний стиль — національної сентиментальної трагедії. Зменшення внутрішнього ринку призвело до згортання кіновиробництва. 1926 року прийшов до влади Пілсудський, справи на кіноринку поліпшилися, але в кіно панували бульварні сюжети і провінційний естетизм. З 1931 по 1935 роки діяли товариства «Старт» і «Кооператив кіноавторів», до яких входив Олександр Форд, кінознавці Кароль Іжиковський, Єжи Тепліц, Стефанія Захорська. Бідою польського кіно була сценарна справа, а також рутинна і шаблонна, фільми були копіями зарубіжних. Стартівці з ненавистю писали про тогочасне кіновидовище, про голлівудський кінотовар, який притупляє свідомість кіноглядача. В галузі

естетики вони оголосили війну комерційному кіно з його пригладженістю, застерігали від трюкацтва. З приходом звуку Антон Богдасевич писав: «Зображення назавжди залишиться головною есенцією фільму, а звук є тільки його додатковим елементом». Відбулась одна з публічних дискусій «Мистецтво кіно в лещатах бізнесу». 1935-го «Старт» було розпущено, його учасники організують «Кооперацію кіноавторів». 1934 Сейм прийняв закон про кіно, відбулося перше засідання Головної ради кінопромисловості Польщі. Кінопродюсери прагнули домогтися введення системи субсидій чи твердої квоти для польських фільмів у прокаті, а точніше — фінансової допомоги. 1936 року Рада створила Конвенційну комісію, яка сприяла оздоровленню стосунків у виробництві. Цей рік став переломним: вийшло розпорядження міністра внутрішніх справ про податок на видовища в кінотеатрах, було введено знижку для тих, хто показував польські фільми. Але початок Другої світової війни зруйнував всі наміри, як і саме кіновиробництво — 1939 року Польща була окупована Німеччиною. Гітлер перетворив Польщу у європейську в'язницю.

Відродилося кіновиробництво після війни. Перший повоєнний фільм «Заборонені пісеньки» 1947 року поставив режисер Леонард Бучковський. Дія починалась 1939 і закінчувалась по війні — фільм наївний, сентиментальний, схематичний, але він став одним із рекордсменів за кількістю глядачів (12,5 млн).

1948 року виходить фільм Ванди Якубовської «Останній етап» (спів-автор сценарію — німкеня Герда Шнейдер), який висвітлив жахіття концентраційних таборів під час Другої світової війни. Ванда Якубовська свого часу була членом «Старту», під час війни була арештована гестапо й ув'язнена в Освенцемі, потім в Равенсбрюку. Вже тоді виник задум фільму. Фільм реалізовано в автентичних реаліях — актриси спали на справжніх нарах. Режисерка говорила, що бажання зробити фільм про цей концтабір не дозволило їй бути суб'єктивною — вона прагнула документальності. «Останній етап» став першою картиною у світовому кіно про гітлерівські табори смерті й однією з найяскравіших картин про війну. У фільмі немає звичного сюжету, традиційної драматургії. За колючим дротом — переможці й переможені. Останні — вкрай знеособлені (залишився тільки порядковий номер) — не припиняють боротьби, долають смерть. Система знищення людини людиною терпить крах. У бій вступають духовні сили — гідність, єднання і братерство.

В Освенцемі було замучено 4,5 мільйона людей. Новела «Вони» — про господарів концтабору, вершителів «нового порядку». В діловому тоні, як про щось буденне, іде нарада про те, як збільшити пропускну здатність газових печей. Навіть під час відпочинку їхній лексикон характерний: «камери», «ешелони», «блоки». Якубовська дає індивідуальні характери катів і прагне осмислити суспільні, етичні і психологічні причини, які їх породжують. Вона писала: «Табори — це було

повернення до канібалізму, від якого людина віками відходила. І от в умовах розвинутої цивілізації вона знову повертається до канібалізму. Це найтрагічніша правда про табір». Героїнею, яка нагадувала режисерку, була Марта Вейс, яка потрапила до концтабору разом з євреями з Варшави і стала перекладачкою, що дозволило їй допомагати в'язням і конспіраторам. 1948 року фільм здобув Гран-прі I МКФ в Маріанських Лазнях. Фільм купило 49 країн<sup>3</sup>.

1956 — рік народження польської школи. Її представники — Анджей Вайда (н. 1926), Анджей Мунк, Єжи Кавалерович, Войцех Хас, актор Збігнєв Цибульський. Всі вони навчалися в кіношколі в Лодзі. Успіх їхніх фільмів зумовлений тим, що вони без спрощення показували Польщу часів війни. Цьому сприяло й те, що вони належали до покоління, яке винесло на своїх плечах війну і вклали у фільми власний досвід. Разом з тим вони продовжили традиції Міцкевича і Словацького, Шопена і Матейки, тобто традиції, притаманні культурі і відповідно — психологічному складу нації. Художні риси польської школи — захопленість, сміливість у вирішенні художніх завдань, масштабність, пластична виразність, музика, деталі. Відточеність форми лягла в основу «імпровізаційності» Вайди, «раціоналізму» Мунка, «естетизму» Кавалеровича. Вони надавали перевагу образності, хоча зображення має документальний характер. На їхню думку, потрібен був не «шматок непочищеного життя», а момент найвищого напруження, образна трансформація фактів.

Передумова виникнення польської школи: з 1955 року починається епоха художнього осмислення подій польської історії, епоха аналізу. З війни польський народ вийшов обезкровлений — війна забрала мільйони. Армія Крайова — «національні збройні сили» була підпорядкована польському уряду в Лондоні і за його вказівкою повернула зброю проти Радянської Армії, внаслідок цього воїни АК були репресовані. Але 1956 року було переглянуто офіційне ставлення до АК, реабілітація її рядових змінила долі молодих поляків, не випадково саме ця проблематика стає провідною в кіно. Заборонена тема починає звучати на повний голос. Режисери зверталися до подій війни і прагнули зрозуміти зміст Варшавського повстання, яке, здавалося б, не дало ніяких результатів. Творилися міфи про «істинно національний героїзм», який завжди «історично приречений».

«Покоління», «Канал», «Попіл і діамант» Вайди — свого роду драма в трьох актах. Дія «Покоління» відбувається під час Другої світової війни у передмісті Варшави, а героями є молоді хлопці й дівчата, пов'язані з комуністичним рухом опору. Окупанти виявляють жорстокість, лютує голод, доводиться красти. Стах краде продукти з німецьких товарних вагонів. Влаштується працювати в столярний цех, знайомиться з дівчиною Доротою, яка пов'язана з Армією Людовою. Під її впливом Стах складає військову присягу і намагається залучити до організації колег.

Коли Стаха звинувачують у крадіжці дерева, Ясь намагається йому допомогти: убиває німця. Тим часом вибухає повстання. Під час виконання бойового завдання Ясь гине. Стах був у Дороти, але коли вранці вийшов по хліб, гестапо арештувало дівчину. Тепер він мусить взяти на себе її завдання. На перший погляд, цей фільм вписувався в канони соцреалізму. Справді, Армії Крайової ніби й не існувало. Але сила дебюту Вайди в реалістичному стилі оповіді з виразними акторами, зйомками і музикою. Режисер проявляє індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори. Експресія контрастної зміни ще довго залишиться творчим засобом Вайди. Деякі критики, відзначаючи красу поетичної атмосфери, красу стилю, дорікали йому в політичній тенденційності. Фільм не відразу допустили в кінотеатри — цензура змусила режисера деякі моменти переробити, задля увиразнення ідеологічних акцентів. Тільки завдяки особистому втручанням Ванди Василевської, якій фільм сподобався, відбулась його прем'єра 1955 року. І хоча початком польської школи вважається «Канал», «Покоління» справді було його предтечею.

«Канал» (за автобіографічним оповіданням Єжи Стефана Ставінського, 1957) — перший у польському кіно фільм про Варшавське повстання. Почалося воно 1 серпня 1944 року, тривало 9 тижнів, і закінчилось розгромом повстанців. Сотні тисяч жителів Варшави загинули. «Канал» розповідає тільки про один епізод повстання. Шлях 43 патріотів загону поручика Задри — шлях приречених, вони прагнуть вирватися з оточення і знають, що тільки надприродне диво врятує їх. Власне, з перших хвилин голос за кадром інформує, що це останні години їхнього життя. Ця вражаюча історія, що спирається на автентичні враження, розказана інтенсивно, значною мірою за допомогою операторської роботи Єжи Ліпмана і прекрасної музики Яна Кренза. У фільмі переважає емоційне ставлення до подій, за кадром звучить авторський голос. Зроблена спроба захопити предметність трагедії. Всі чекали на цей фільм, але Вайда показав не героїзм і хвалу йому, а невідворотню смерть. Вайді закидали фальшування історії — за те, що вибрав момент поразки повстання, за нищення міфу героїв, за те, що показав відсутність сенсу повстання. І тільки коли «Канал» нагородили Срібною пальмовою гілкою в Канні, коли з'явилися високі оцінки на Заході, тоді і в Польщі почали помічати його переваги.

«Попіл і діамант» знято за однойменною повістю Єжи Анджеєвського. Головний герой — «аковець» Мацек Хелміцький. Романтичність Мацека не тільки в класичній «ситуації безвиході», а й у масштабності подій, учасником яких він став. Мацек не вірить у необхідність цієї боротьби, він не хоче вбивати Щуку (секретар воєводського комітету партії). Він не відчув у цій розумній, сильній і приємній людині ворога. Навпаки, відчув щось батьківське (посилено це відчуття історією сина Щуки Марека, який у чомусь повторив долю Мацека). Позиція Маце-





«Попіл і діамант».  
Анджей Вайда. 1957

ка позбавлена сенсу, а тому трагічна. Характери, деформовані війною, не можуть вийти з трагічної ситуації. Для фільму характерне симфонічне багатоголосся.

У фільмі показано також історію двох закоханих. Вайда прикрашає фільм ефектними символами, які, очевидно, розраховані на те, щоб надати оповіді ширшого значення, але призводять до зворотного результату і позбавляють людського тепла. Метод подачі матеріалу підкреслює всю незвичність і небезпечність ситуації, в якій перебувають молоді люди. Сцена під дощем сповнена глибокої краси, але й тут потік образів довкола закоханої пари — білий кінь, що несподівано виник на екрані — все вказує на те, що їхні переживання минуці й безнадійні. Такий характер зображення продиктований самою ідеєю «Попелі й діаманту». Любовна історія повинна носити випадковий характер: нам треба про неї знати одне — те, що вона безвихідна. У цих молодих людей немає попереду життя.

У «Поколінні» та «Попелі й діаманти» Вайда показав себе художником, який вміє створювати свій власний світ. В центрі його уваги опинився романтичний герой, драма його неминучої загибелі. Художній світ Вайди значно чутливіший до всього героїчного, романтичного, аніж до скептичного, раціонального, це світ повний експресії, драматичних зіткнень, повний жорстокості й водночас ліричний.

А. Вайда виходив з того, що фільм — не тільки розвага, а й засіб передати глядачеві високі проблеми. Треба усвідомити, — підкреслював він, — що фільми польської школи виникли не в порожнечі, а були адресовані вразливому, підготовленому глядачеві. Для художника відчуття спільності з таким глядачем — могутній стимул творчості. У Вайди був девіз: робити такі фільми, які крім нього ніхто не зробить.

Польська школа — породження складних процесів національного становлення, трагізму війни. Про війну було багато фільмів різних країн — полякам вдалося сказати своє слово. Особливістю польської школи є те, що режисери зосереджувалися не тільки на подіях, а й значною мірою на зображенні, оперуванні метафорами і символами, звертання до національних традицій літератури і живопису. Фабула і стилістика зрівняли своє значення. Крім того, представники польської школи полемізували зі стереотипами зображення польської історії й накопичених довкола неї міфів.

Польська школа зафіксувала біографію покоління, чия юність випала на роки війни. Вайда, наприклад, був зв'язківцем загону варшавських повстанців. Його розповіді були нещадні, жорстокі, але щирі. Тому такі пристрасні фільми, таке велике напруження думки. Емоція іноді затьмарювала істину, а романтична схвильованість випереджала думку. Водночас польська школа показала дуалізм національного Опору і суперечливість розстановки сил, іноді ці суперечності зводились до психологічних конфліктів особистості.

Фільми Анджея Мунка — «Блакитний хрест» (1955), «Ероїка» (1958), «Людина на рейках», «Прогулянка по старому місту» (1958), «Косооке щастя» (1960), «Пасажирка» (1963) — про героїзм і самотність. Конкретність піднімалася до рівня узагальнення. Переважали емоції над логікою, інтуїція над аналізом. Режисер умів створити настрій. В «Ероїці», сповненій гіркою іронією, що переходить у сарказм, показує полонених польських офіцерів, які відсиджувалися в гітлерівських таборах, героїзуючи якогось поручика, що нібито втік, а насправді ховався на горищі. У фільмі «Пасажирка» показав несподівану зустріч жертви концтабору з колишньою наглядачкою.

Фільми Войцека Хаса — «Гармонія» (1958), «Прощання» (1960), «Спільний спокій» (1961), «Розставання» (1962), «Золото» (1963), «Як бути коханою» (1965), «Рукопис, знайдений в Сарагосі» (1966), «Шифри» (1966), «Лялька» (за Прусом, 1968). Творчість Войцека Хаса, як пише Аліція Хелман, це «передовсім адаптація оповідань і повістей сучасних польських письменників. (...) Однак кіносвіт Хаса здавався досконало автономним, зосереджений на проникненні і спілкуванні такою мірою з літературою, як і з дійсністю. Хас творив світ на зразок живописця, апелюючи до існуючої форми і послання, які свою виражальну силу черпали самі з себе. (...) Література ніколи не служила ключем для інтерпретації Хасового універсуму, оригінальність і незалежність якого не підлягала сумніву»<sup>4</sup>.

Фільми Єжи Кавалеровича — «Громада» (1952), «Целюлоза» (1954), «Під фригійською зіркою» (1954), «Справжній кінець Великої війни» (1957), «Поїзд» (1959), «Мати Іоанна від ангелів» (1961), «Фараон» (1966). Крім воєнної теми, йшлося про моральні проблеми з акцентом на те, що природа людини непідвладна схемам ідеології. Дія фільму

Є. Кавалеровича «Мати Іоанна від ангелів» — відбувається в монастирі в XVII столітті, в світі, де панує ідеологія, догмати. Режисер писав: «Ми хотіли зробити фільм про природний самозахист людини від моральних і політичних догм».

Джон Говард Лоусон у книзі «Фільм — творчий процес» писав про польське кіно: «Досягнення польського кіно свідчить про творче прагнення, викликане тими ж проблемами, які тривожать кінематографістів Заходу. Роботи Єжи Кавалеровича і Анджея Вайди складають першу фазу нелегкого пошуку людських і моральних якостей».

Наприкінці 1960-х приходить нове покоління, але режисери польської школи продовжують активно працювати: А. Вайда в 1960-х — 1970-х роках звертається до класики: «Попіл» за Жеромським, «Березняк» за Івашкевичем, «Весілля» за Виспянським, «Земля обітована» за Реймонтом. Режисер звертався до польської класики, шукаючи в ній пояснення історичної долі Польщі. У «Попелі» розгортаються події доби наполеонівських війн, під час яких частина польських військових воювала на боці Наполеона, сподіваючись, що він визволить Польщу з-під гніту царської Росії. «Березняк» — психологічна драма стосунків двох братів, які мають різні погляди на життя. Вперше у Вайди герой виграє в єдиноборстві з долею, з самим собою, зі смертю, з самознищенням. Йому ніщо не може прийти на допомогу, тільки в боротьбі з власними слабкостями, фальшивими уявленнями і комплексами він знайде себе. Вайда розщеплює свого героя навпіл (Болеслав і Станіслав), щоб принести молодшого в жертву старшому, щоб ще однією смертю, втратою, ще одним примиренням з біологічною неминучістю пробудити в ньому смак до життя, до діяльності. Він огортає своїх героїв умиротворенням польської осені, оточує їх спокійною байдужістю до того, що відбувається у світі суєтних людських істот. Для Вайди характерні стилістичні та інтелектуальні надмірності, символічність та бароковість. Він знаходить простоту, яку приречений шукати і знаходити кожен художник, і його щастя, якщо знаходить її у розквіті сил.

«Пейзаж після битви» — спогади поета, колишнього в'язня, який пройшов через тортури фашистського концтабору, через бездушність американського табору для переміщених осіб, пізнав і втратив дівчину і тепер поволі повертається до понять людяності. Вайда підкреслював, що якраз кохання стає тим головним чинником, який дозволяє героєві знову здобути людську гідність. У «Весіллі» Вайда експериментував із можливостями кінозображення, шукаючи екранний еквівалент поетичному тексту (уже на початку 2000-х він повторить експеримент, екранізуючи віршованого «Пана Тадеуша» Адама Міцкевича), зображальну образність, яка б відповідала суті твору часів модернізму та національного піднесення. Найяскравішим символом став епізод, в якому герой фільму скаче на білому коні — і, не встигнувши набрати швидкості, натикається на кордон, перепону. Тим самим режисер ви-

разив думку про поневолення Польщі та ефемерність її територіального статусу. У психології, в думках і вчинках героїв фільму — представників різних прошарків суспільства — Вайда шукає причини того, чому Польща втратила державну незалежність.

1969 року Вайда зняв нав'язаний трагічною загибеллю артиста Збігнева Цибульського фільм «Все на продаж», де показано людей мистецького середовища, їхнє особисте і професійне життя, що нерозривно сплелось, конфлікти і труднощі — болісні роздуми про працю митця. «Земля обітована» — епопея, яку Вайда знімав на місці реальних подій, зображених Владиславом Реймонтом, тобто в Лодзі, на знаменитих ткацьких фабриках, які заснували троє молодих людей — поляк, німець і єврей. Письменник написав про мистецтво роблення грошей, про нуворішів у першому поколінні. Кароль Боровецький — Ольбрихський — це не панегірик, а памфлет на суперменів із Лодзі. Режисер показує їхню енергію, наступальність, коли вони топчуть моральні заповіді задля збагачення. Нову редакцію цього фільму Вайда випустив наприкінці 1990-х, коли проблеми твору актуалізувались.

1976 року виходить художньо-публіцистичний фільм «Людина з мармуру» за сценарієм Олександра Сцибор-Рильського (прем'єра в лютому 1977). Сценарій було опубліковано ще 1963 року, але Вайді тоді не дозволили цей фільм знімати. 1976 влада очікувала від Вайди лояльний фільм про 1950-ті роки. Сенс фільму не тільки в тому, щоб піддати критиці сталінський період, а щоб показати його наслідки, зіставити із сьогоденням. У фільмі показано дві дійсності. Та, що склалась на початку 70-х, теж показана під критичним кутом зору, хоча вона й відмінна від тої, що була в 50-х. Фільм стверджує, що система передовиків праці була маніпуляцією і засобом пропаганди. Вайда хотів показати, що сталінізм був катастрофою і що люди, які в нього повірили, проникнувшись щирим духом ідеалізму, незважаючи на цю віру, були пригнічені. Фільм багатоголосий, але ні жоден з тих голосів не звучить чисто і однозначно. Фільм викликав суперечки, його зняли з екранів і вийшов тільки через три роки.

Агнешка, випускниця з фаху журналістики, хоче зробити дипломний фільм про передовиків праці 1950-х років. З одного боку, вона думає, що все знає про той час, оскільки то був час молодості її батька. З другого — передовик для неї — постать історична з глухих часів. Її знання про ті часи вселяє віру, що вона знайде творче натхнення. Але про ті часи всі — керівники і їхні жертви — воліють мовчати. Та чим більше перешкод, тим більше зростає її цікавість. Агнешка належить до молодого покоління 1970-х років, тих його представників, які керуються в житті бажанням досягнути чогось пристрастю. Та фільм — про Біркута, і саме за його долею стежимо з непослабною увагою. Він жив і чинив, незалежно від усіх труднощів і трагізму ситуації. Біркут — сільський хлопець, у пошуках роботи потрапив до



Нової Гути і зумів працювати краще за інших, б'є рекорди, дістає ордени. До певного моменту він є взірцем для суспільства. Але з матеріалів, які знаходить Агнешка, вимальовується несподіване. Елементи соцреалістичної поезики справляють враження іронічних. Соціалізм будував насамперед фасад, маскуючи автентичні прояви життя. Результат такого методу організації суспільного життя був гротескний вже сам по собі. У фільмі Вайди це виглядало як театр абсурду. Соціалізм у фільмі частіше смішний, ніж грізний. Зображення штучності форм, які поспішно накладались на традиції і ментальність, до яких не надавались, — це була стратегія Вайди. Вайда стилізує чорно-білу хроніку 1950-х років, в якій обурені робітники кидають кельмами в представника дирекції. Показано злиденні бараки, автомашини, що буксують у багнюці, холодний і понурий пейзаж. Так насправді виглядало щоденне життя будівельників Нової Гути. Біркут зі своєю бригадою встановлює рекорд кладки цегли. Він простодушно і щиро вірив у те, що зустрів у житті, не був здатний проникнути в механізми маніпуляції. Система обманула таких чудових людей. Але що ці люди зробили, коли нарешті почали розуміти систему? Біркута арештували, за те, що заступився за свого товариша Вітка, звинуваченого в саботажі, і реабілітували 1956 року. Історію Біркута можна читати як звинувачення системі, яка нищить як ворогів, так і людей, їй відданих. Агнешка показує свої матеріали співробітнику телебачення, але він, хоч і розуміє його вартість, звинувачує її в тому, що «люди невігідні», а «тема слизька» і врешті забирає плівку, оскільки влада хоче забути, що був такий період в історії і такі жертви, як Біркут. Фільм стверджує, що система передовиків праці була маніпуляцією і засобом пропаганди, а сталінізм — катастрофою для людей, які в нього повірили і потрапили під його гніт.

У «Людині із заліза» (1981, приз у Каннах) також викривалась фальшифість комуністичної демагогії. Це стало причиною його заборони і Вайда змушений був емігрувати і якийсь час працювати у Франції. Там Вайду зацікавила п'єса Слави Пшибишевської, написана в 20-ті роки, про події Великої французької революції. Вайду застерігали, що картина «Дантон» може вийти ілюстрацією до шкільного підручника історії. Питання вирішилося разом зі згодою Жерара Депардье зіграти головну роль. Кращий фільм про цю революцію — «Марсельєза» Жана Ренуара — там її показано на злеті, в момент загального натхнення. П'єса Пшибишевської розповідає про боротьбу політичних противників, які давно забули про народ і зводять рахунки між собою. Вайда підкреслював, що його цікавив момент, коли мета революції забувається і починається боротьба за владу. Робесп'єр починає всю свою енергію вкладати в боротьбу з Дантоном. Особливо вражають сцени суду над Дантоном, коли відбувається жадлива маніпуляція, обвинувачених позбавляють слова, підставляють лжесвідків — і немає нікого

в залі суду, хто б сказав: «Брехня!». Від імені народу чиняться криваві розправи. Вайда досліджував певний універсальний механізм, який пізніше в історії не раз спрацьовував. Фільм мав успіх у масового глядача й одержав премію Луї Деллюка.

У Франції Вайда зняв фільм «Одержимі» за «Бісами» Ф. Достоевського. Режисер наголосив на злободенності твору, маючи на увазі тероризм. Тому головні моменти фільму — група Верховенського і вбивство Шатова. Вайда торкнувся проблеми: практика революційного радикалізму обертається насильством і бісівщиною. В осмисленні цього питання він вніс сучасний смисловий поворот: головним героєм стає безхитрісний щирий богошукач Шатов, а інтелектуально вшуканого Ставрогіна, якого Петро Верховенський мислить як Івана-царевича свого диявольського підпілля, відсунуто на другий план.

На початку 1990-х режисер повернувся до Польщі і продовжив працю в кіно і в театрі. Популярність здобув його фільм «Пан Тадеуш» (2000). Актором, якого Вайда знімав постійно, був Ольгерд Ольбрихський. 2007-го поставив «Катинь», фільм, в основі якого реальна історія загибелі польських офіцерів, розстріляних НКВД. Прем'єра фільму відбулася і в Україні, — тоді польського режисера було нагороджено орденом Ярослава Мудрого.

У 70-х — 80-х у польському кіно сформувалось соціально-художнє явище, яке дістало назву «кіно морального неспокою» — ігрові та документальні фільми досліджували вплив соціалістичних порядків на моральність людини. «Кіно морального неспокою» народилося з потреби до вічних проблем долучити проблеми нинішні, хвилинні, які турбували людей у глядацьких залах. «Фільми «Персонал» і «Кіноаматор» Кшиштофа Кесльовського, «Кун-Фу» Януша Кийовського, «Розпорядник балу» Фелікса Фалька, «Провінційні актори» Агнешки Холланд не лише реєстрували соціальну патологію, але оцінювали її як моральне спотворення. «Звідси — стрімкість реакції, швидка екранна мова і з погляду оповідної манери (зйомка короткими шматками, монтаж, що ріже сцену в кульмінації), і в прямому сенсі — імпрізовані діалоги, зумисна розмовна фраза, накладання мови одного персонажа на уривки інших розмов і т. д. — КМН було посилюючою відсічкою розкладу, що захоплював дедалі більші території суспільного буття»<sup>5</sup>.

Кшиштоф Кесльовський (1941—1996) народився у Варшаві, 1968 року закінчив відділ режисури у Вищій школі театру і кіно в Лодзі. За 26 років роботи в кіно зняв 25 документальних фільмів і 11 ігрових, серед яких «Декалог» складався з 10 частин, кожна — 55 хв.). Дебютував фільмом «Зйомки» (1969), спершу працював у документальному кіно. У документальних фільмах він «аналізував світ, а в останніх документах — що є найбільшим мистецтвом — дійшов до його синтезу. Це не були фільми політичні (...). У документі йшлося про пізнання людини, її життя, ситуацію, в якій вона може опинитися. Починав від ідеї.

Потім шукав у дійсності обличчя своєї думки, роблячи досконалу документацію, спостерігаючи за людьми, умовами, в яких вони живуть. Він волів конструювати світ, а не його реєструвати. (...) Мова його фільмів: рух камери, зміна кольору не може передати змісту. Але якщо не опанувати тієї мови, то третина змісту зникне»<sup>6</sup>.

З 1979 — в ігровому кіно: «Аматор», «Випадок» (1981, в головній ролі Богуслав Лінда), «Короткий день праці», «Без кінця», «Короткий фільм про вбивство», 1988, «Короткий фільм про кохання», 1988. В останньому — 19-річний Томек (Олаф Любашенко) щовечора розглядає жінку у вікні навпроти (Гражина Шаполовська). Захоплення переростає в кохання. Коли якось після розставання з чоловіком Магда плаче, Томек вирішує зізнатись у тому, що підглядає за нею. Магда спершу трактує його цинічно. Аранжує любовну сцену з чоловіком так, аби Томек її бачив, а далі допускає до того, щоб хлопця побили. Запрошує Томека до себе, допускає до зближення, а потім відкриває йому свою гру. Томек робить спробу покінчити з собою. Після повернення його з госпіталю, Магда, дивлячись на своє помешкання, уявляє себе і Томека разом.

В 90-х роках фільми Кесльовського — «Декалог» (1989) і «Подвійне життя Вероніки» (1991) — здобувають міжнародне визнання. В останньому розповідається про двох дівчат, одна живе у Польщі, друга — у Франції, обидві музично обдаровані, але не знають нічого одна про одну, тоді як між ними існує неусвідомлений, але відчутний зв'язок.

Трилогія «Три кольори: білий, синій, червоний» (виробництво Польща — Франція). Назва трилогії пов'язана з кольорами французького прапора, які символізують свободу, рівність і братерство. Справді, що стало сьогодні з цими поняттями? В цій роботі режисер торкнувся сучасних реалій, місця Польщі серед європейських країн, проблеми взаєморозуміння між людьми. Провідною актрисою Кесльовського була Ірен Жакоб. В «Голубому» знялась Жульєт Бінош, в «Червоному» — Ірен Жакоб та Жан Луї Трентіньян. Стиль режисера відзначається зображальною вишуканістю і психологізмом. Мав нагороди в Каннах (1988, 1991), Венеції (1989, 1993) та на ін. МКФ.

Кшиштоф Кесльовський став одним із найвідоміших лідерів гуманістичного кіно у 1980-х — на початку 1990-х років. На думку Дерека Малколма, немає європейського режисера нових часів, яким би так захоплювалися критики, як Кесльовським<sup>7</sup>. Кесльовському довелося довго чекати, поки про нього дізналися за межами Польщі. Фільми, завдяки яким він став відомим — «десять частин «Декалогу», вільний коментар до десяти заповідей, випущених на польському телебаченні. Це розповіді годинної тривалості про сучасне життя Варшави. Завершено всі фільми за 18 місяців. Два з них стали кінофільмами — «Короткий фільм про вбивство» (1987, у Польщі став аргументом для знищення смертної кари) і «Короткий фільм про кохання».

Вершина творчості Кесльовського — 1988 — 1994 — припадає на час трансформації суспільно-політичної системи в Польщі, коли навіть найвідоміші майстри не знали, чого потребує глядач. Кесльовський не шукав якихось карколомних тем, аби дивувати і приваблювати глядача, навпаки, він залишився в гущі звичайних людей, документальні фільми про яких знімав впродовж двадцяти років. Своєю пізньою творчістю він набув статусу видатного майстра не тільки польського, а й загальноєвропейського кіно, здобувши такі престижні нагороди, як премію «Фенікс», призи в Каннах, «Срібного Ведмедя» на Берлінале, «Золотого Лева» на Венеційському МКФ.

Міжнародна кар'єра Кесльовського почалася з «Декалогу» — телевізійні, за малий кошт зроблені стрічки купило багато країн. І якщо поляків насторожувало, що, мовляв, матеріал Десяти Заповідей не зовсім надається для фільмування, то в Європі, за твердженням самого режисера, їх сприймали не як фільми про віру, а як фільми про засадничі питання. Тамтешній глядач шукав у них насамперед універсальних цінностей. Йшлося, очевидно, про якусь ідею, яка б єднала людей, надавала б сенсу їхнім справам. «Я не маю такої ідеї», — чесно признався Кесльовський, але тут же уточнював: «Прагну заохотити до розмови про те, що важливе. Не хочу розповідати про що попало, бо шкода часу і грошей. Шкода попросту життя. Ідеєю, яка дає відчуття сенсу життя, може бути любов». А коли співрозмовник заперечив, що це немодна і наївна віра, він відповів: «Я глибоко визнаю ту немодну віру в людину як у людину. В її потреби і заховані глибоко недоліки, в її подвійність, в її прагнення знайти щось, заради чого було б варто жити. Бо в житті найважливішим є саме життя».

Його запрошують працювати до Франції. Увійшовши в європейський кінопростір, він зумів прозирнути на десятиліття вперед, передбачити майбутнє своєї країни. Пізнавши європейське життя, він зумів тверезо оцінити його переваги і вади. Знімав частково у Польщі, частково у Франції, що було зумовлене сюжетами фільмів. Останній свій фільм — «Червоний» — зняв у Швейцарії, де ще раніше викладав. Він не приховував, що найбільше з усіх країн йому сподобалось у Швейцарії. «Але скажу вам, — робить він висновок, — що в тій багатій, може, найбагатшій у світі країні, люди ще більш нещасливі і ще більш самотні, ніж у нас...»<sup>8</sup>.

Він зрозумів те, над чим не особливо задумувались і чого не допускали люди на пострадянських територіях: добробут, який дає свободу, комфорт і багато інших переваг, не є запорукою щастя, а самотність і гіркота втрат чи існування можуть спіткати людину в будь-якому місці, тим більше в урбанізованому середовищі, де комерційні ЗМІ, масова культура поглиблюють людську самотність та відчуженість, посилюють екзистенційний страх. Особиста свобода в такій ситуації обертається справжньою карою, рівність звучить як знуцання, а

братерством можна назвати вже той факт, коли одна людина виявляє елементарний інтерес до іншої... Всупереч цьому суспільному діагнозу — розпаду міжлюдських зв'язків — Кесльовський стверджував, що людину можуть зцілити тільки засадничі цінності. Можуть, якщо кожен почне зцілювати себе самого. Бо, на думку Кесльовського, «немає іншого шляху до розуміння світу, ніж через розуміння себе».

У «Синьому» важкий шлях до такого зцілення проходить Юлія, героїня Жульєт Бінош, у «Білому» — Кароль, герой Збігнева Замаховського, у «Червоному» — сусід Валентини — герой Жана Луї Трентіньяна.

На думку режисера, «справжнє мистецтво робиться через потребу боротися з тим, чого не можна прийняти». Він був певний у сталості й незмінності людини — «ті, що були до нас, такі ж, як і ми, й такі самі будуть ті, що прийдуть після нас. Страх, біль, любов, ненависть завжди будуть однаковими». Фільми Кесльовського цікаві також з точки зору прогностично-моделюючої — як версії позитивно-творчої, інтимно-духовної енергії людини на противагу катастрофічно-руйнівній.

Форма, якої він надавав своїм переконанням, мала відбиток метафізики. Як сказав оператор Едвард Клосінський, що працював з ним, «проблема метафізики, яка з'явилася в його творчості, походить з неспокою, який він має в собі».

Кесльовський не любив давати інтерв'ю, не любив багатослів'я, особливо, коли зверталися з некваліфікованими запитаннями, але його відповіді на серйозні питання показові й засвідчують його високу жертвовність, відданість кіномистецтву. Та й оператори, художники, актори — всі, хто з ним працював, — наголошують на його самовимовливості, працездатності, вмінню знаходити компроміс з людьми.

Під час роботи над своїм першим міжнародним проектом (1991 рік), режисер вів щоденник, завдяки якому можемо дізнатися про його настрій, про підготовку до роботи, знімання і монтаж фільму. «Кіно — це не публічність, фестивалі, рецензії, інтерв'ю. Це вставання кожного дня о шостій ранку, це холод, дощ, болото і важкі освітлювачі. Це нервові заняття, і в певний момент все мусить бути підпорядковане йому — родина, почуття, приватне життя. (...) Мені 50 років, хіба не час уже опанувати цю професію? Але закінчилося в мене щось, дуже необхідне при творенні фільмів — терпіння. Не маю терпіння до акторів, оператора, погоди, чекання, до того, що нічого не виходить так, як би справді я хотів. Водночас не можу цього показати. Саме я — не можу. Багато мені коштує приховати перед групою брак терпеливості».

«Подвійне життя Вероніки» (1991) має дещо містичний сюжет: у Франції і в Польщі живуть дві однакові дівчини — Веронік і Вероніка. Вони не знають про існування одна одної. Обидві наділені музичним талантом, співають в хорі. Мають відчуттям, що з кимось у незвичний спосіб перебувають у кривому зв'язку. Вероніка покидає свого при-

ятеля Антка і їде до Кракова, бере участь у прослуховуванні, щоб співати в хорі. Під час першого виступу у філармонії, її спів уривається. Вона падає на сцену й помирає.

У той же час Веронік починає відчувати втрату якоїсь близької особи. Дізнавшись про свою хворобу серця, вирішує покинути спів. У школі, де навчає музиці, Веронік зустрічає Олександра, ляльकारя і автора казок для дітей. Зароджується кохання.

У «Подвійному житті Вероніки» знялися чудові французькі актори Ірен Жакоб і Філіп Вольтер. Знімали в Польщі з польською групою, у Клемон-Феррані — з французькою. Вдень до шостої-сьомої знімали, увечері до години першої ночі монтували, — це була дуже напружена робота. З усіх творчих процесів Кесльовський найбільше любив монтаж і старався робити його так, щоб мати найбільшу свободу маневру. Вважав монтаж не склейкою, а будуванням фільму, грою з глядачем, способом заволодіння його увагою, дозуванням напруги. Він вірив в сценарій, акторів, інсценізацію, світло, але знав, що той «невловимий, важкий для окреслення дух фільму народжується тепер тут, в монтажній. ...В монтажі відчуваю різновид свободи. Так, розпоряджаюсь тільки матеріалом, який зняв, але той матеріал дає необмежені можливості». Коли закінчував десятю монтажну версію «Подвійного життя Вероніки», знав, що їх буде ще кілька. «Дуже важкий фільм. Складається інакше, ніж ми записали його в сценарії, подумки залишившись йому вірні. Це фільм про вразливість, передчуття, і нераціональні зв'язки між людьми, які важко висловити словами. Не можна показати забагато — зникає таємниця. Не можна показати й замало — ніхто нічого не зрозуміє. Пошуки пропорції між очевидністю і таємницею — це власне причина тих багатьох версій. Самому цікаво, чи вдасться знайти остаточну. Певно, як завжди, ні»<sup>9</sup>.

Цей фільм багато в чому пов'язаний з попередніми роботами режисера. Але можна зробити й таке припущення: Кесльовський знімав про себе, про свій поворот долі — починаючи з «Вероніки», він наче «помер» у Польщі, але «його двійник» продовжує жити у Франції: всі наступні його фільми були французького виробництва. З єдиною різницею, що французька героїня, дізнавшись про хворобу серця, відмовилась від співу, а Кесльовський продовжував працювати, не шкодуючи здоров'я, і коли врешті перестав ставити фільми, було вже запізно.

Ідея трилогії «Синій», «Білий» і «Червоний», як і «Декалогу», належала Кшиштофу Песевичу, з яким, починаючи з 1985 року, Кшиштоф Кесльовський писав усі сценарії до своїх фільмів. Характерною рисою справжнього майстра кіно є вміння знайти однодумців. І адвокат Кшиштоф Песевич, який не полишав своєї основної професії, таким однодумцем якраз і був.

У «Синьому», найдосконалішому фільмі режисера, йдеться про Юлію, яка втрачає чоловіка і донечку, що загинули в автокатастрофі.

З відчаю робить спробу самогубства, але врешті, аби бодай якось справитися з болем, приймає рішення забути про своє попереднє життя. Вона покидає свій будинок, переїжджає до іншого району Парижа, будучи впевненою, що там її ніхто не знає, і розпочинає нове життя. Однак молодій жінці не вдається порвати з усіма почуттями й амбіціями: вони загрожують їй у її «новій» свободі. Не може вона забути музики свого чоловіка, яка була, можливо, її музикою.

У фільмі постала матеріально забезпечена, але безлюдна свобода, яка є тяжким випробуванням, навіть карою. Бо людина живе, щоб когось любити. Хоча Юлія після тяжкої втрати близьких людей називає любов пасткою, втім врешті вона їй підкоряється і її життя знову набуває сенсу.

Одним із активних персонажів фільму є Париж — фільм у цьому сенсі нагадує «Небо над Берліном» Віма Вендерса. Але головне у фільмі — розтинання наболілого, не випадково Кесльовського порівнювали з нейрохірургом, який, щоб вилікувати людину, мусить розітнути її скальпелем. Для польських критиків такий Кесльовський був несподіваний. «Долучаючи живе слово — Гімн Любові св. Павла, яким освітлює свою кінооповідь і якому дає зазвучати у фіналі, цей фільм — хочуть цього чи не хочуть його інтерпретатори — є фільмом про справжні християнські цінності»<sup>10</sup>. «Синій» переглянуло один мільйон двісті тисяч французів — він став культовим.

Зовсім інша атмосфера — не лірична, а гротескна у фільмі «Білий». Польський перукар Кароль, одружений з молодою французькою моделлю, стає імпотентом. Після розлучення дружина викидає його на вулицю. В метро Кароль знайомиться зі своїм земляком, який нелегальним способом (немає грошей на квиток) відправляє його на батьківщину. Там Кароль, проявляючи неабияку спритність, швидко багатіє. Він імітує власну смерть, аби викликати колишню дружину на свій похорон з Франції. Вона приїжджає і потрапляє у в'язницю, він має сатисфакцію, бачить, як вона плаче і просить його визволити її. Актор Збігнєв Замаховський був дуже захоплений роботою у цьому фільмі й пошкодував, що у французького прапора тільки три кольори. Польські критики побоювались, що у порівнянні з «Синім» цей фільм виглядає як скло поруч з коштовним каменем. Але порівняно з іншими фільмами «Білий» був проникливий і цікавий. Зокрема, не тільки тонкою психологією героїв, влучною характеристикою часу, а й як факт моделюючого кіно, де Кесльовський показав швидкий реванш поляка, викинутого з Європи, таким чином прорікши європейське майбутнє Польщі.

Таємницею огорнуте життя людини-відлюдька, якого зіграв Жан-Луї Трентіньян, у фільмі «Червоний». Валентина, молода модель (Ірен Жакоб), ненароком збила машиною собаку. Збрала його до себе і шукала його господаря. Ним виявився сусід-пенсіонер, який мешкав у віллі. Він



**«Три кольори. Червоний».**  
*Кишитоф Кесльовський.*  
1994

проводить час, підслуховуючи телефонні розмови сусідів. Валентина обурюється тим, але згодом вона знайомиться з ним ближче, це знайомство переходить у приязнь і сусід починає звірятись Валентині.

Кіно є моделлю суспільства. А фільми нерідко моделюють життя, адже вдалий фільм дивиться багато

людей, проймаючись його настроями, прагнучи наслідувати цікавих персонажів. Творці кіно мають пам'ятати про це, коли йдеться про важливі для країни речі. Увійшовши в європейський кінопростір, Кесльовський зумів прозирнути на десятиріччя вперед, передбачити майбутнє своєї країни. Він наблизив Європу до Польщі, а Польщу до Європи.

У фільм «Синій» (1991) згадується про створення Гімну об'єднаної Європи. Тоді ще об'єднаної Європи не було, але ідея європейської єдності вже розбудила певні інтелектуальні кола і взагалі багатьох мешканців континенту. Кесльовський заглянув у це близьке майбутнє. Декларуючи власну аполітичність, він заявляє: «Об'єднання Європи як акт політичний мене не цікавив. Натомість об'єднання в сенсі культурної і цивілізаційної відкритості й далі є для мене викликом, на який мені хотілося б відгукнутись».

Але найкращим прогнозом Кесльовського було долучення його батьківщини до європейської спільноти. Він був свідомий, що Захід не налаштований сприймати культуру країн Східної Європи, Заходу не потрібні, як він говорив, ні їхній романтизм, ні мартирологія. І все ж, одержуючи найвищу європейську нагороду в галузі кіно, він сказав: «Я маю надію, що Польща є в Європі». Тим самим він дав життя цій ідеї. Згодом говорив, що Польща з'єднається з Європою не скоро, що тільки наступне покоління цього дочекається. Але це сталося скоріше, аніж він передбачав.

Фільми Кесльовського звернені до братніх душ, до людей так само естетично і морально вразливих, як і він. Його трилогія справедливо вважається першим прикладом справжньої співпраці європейського кіно. Фільми Кесльовського європейські в тому глибокому сенсі, що порушують проблему цінностей європейської культури і стверджують її верифікацію в сучасному житті.



Наприкінці 90-х роках у Польщі здобули популярність блокбастери за творами Генріка Сенкевича — «Вогнем і мечем» Єжи Гофмана, «Камо грядеши?» Єжи Кавалеровича, бойовики із Богуславом Ліндою в ролі супермена, які наслідують голлівудські взірці, а також картини, в яких порушуються проблеми моралі та релігії в житті сучасного суспільства — «Життя як смертельна хвороба, що передається статевим шляхом» Кшиштофа Зануссі, «Борг» Кшиштофа Краузе та ін. Для творчості Зануссі притаманний науковий спосіб мислення і проста форма не дозволяє відійти від основного (в «Ілюмінації», 1973, наприклад, це історія пізнання. За св. Августином ілюмінація означає винятковий стан думання, коли людина є здатною до пізнання, і молодий герой перебуває саме в такому стані).

У своїй книзі «Між ярмарком і салоном» К. Зануссі, відповідаючи на запитання, для чого він робить фільми, зазначає: «Краще відповісти, для чого не роблю. Не роблю заради грошей. Перебуваю в постійних фінансових проблемах, але мені здається, що життя є закоротке для того, щоб варто було щось робити заради грошей. Відмовляюсь від комерційних пропозицій. Режисура фільму є заняттям важким, іноді прикрим. Дійсність завжди підкоряє нашу уяву. Думаю, що для заробітку не варто марнувати життя, використовуючи професію так невдячно. Чи роблю фільми задля слави? Якоюсь мірою так. Мені було 33 роки, коли мій фільм «Ілюмінація» показували в Парижі, а ще через два роки «Квартальний баланс» дивились глядачі Нью-Йорка. Але роблю не для слави, бо знаю, яка вона хистка і мінлива. Тоді чому ж роблю фільми, адже не люблю кінематографічного життя, є відлюдьком, люблю працювати вдома. Не приносив би жертв, якби не знайшов у цьому процесі роботи над фільмом дороги для виходу з моєї самотності — шансу поділитися з іншими людьми тим сном, який ношу під повіками, коли не сплю, а марю наяву, коли хочу втекти від світу і коли хочу в нього повернутися, якби той світ якось змінити. Коли зрештою хочу розповісти про себе і про інших людей, яких зустрічав і таких, яких собі тільки уявив»<sup>11</sup>.

Польща випускає велику кількість телесеріалів, присвячених родинним драмам та історичним реаліям. Має кілька кінофестивалів, зокрема, у Гдині, де щороку визначається кращий польський фільм року.

## **КІНО БАЛКАН**

Югославське кіно так званої нової хвилі кінця 1960-х — початку 1970-х дістало назву «чорна хвиля» і «кіно чорного реалізму». Офіційна влада критикувала молодих кінематографістів за песимістичне зображення дійсності.

Як і багато інших представників авторського кіно шістдесятих років, Душан Макавеев належав до «кіноманів», він охоче підкреслю-

вав, що своє натхнення черпає з кінокласики. З 1958 по 1964 рік зняв кілька документальних фільмів та студії «Загреб-фільм». «Людина не є птахом» (1965) — фільм, на перший погляд, типова ігрова продукція. Є в ньому «типовий» герой — передовик праці, інженер, «типові» перешкоди для його реалізації і «типова» розв'язка. Але головний фабульний розвиток увиразнюють три бічні лінії: роман інженера з молодою перукаркою, проблеми шахтаря, який зневажає свою дружину, і нарешті третя лінія пов'язана з «наймолодшим гіпнотизером на Балканах» та його виступами у містечку. Кожна з цих ліній не тільки увиразнює фабулу, а й витісняє її на дальший план. Антиреалістичне прочитання «Людини» є очевидним. У фільмі неодноразово з'являється викриття офіційної фальші й пропагандистської брехні. Завершується фільм поза причинно-наслідковою логікою в більш чи менш сюрреалістичний спосіб. Душан Макавеев — непокірний, безжально саркастичний, схильний до пародій найбільш шанованих ідеологічних і моральних догм режисер. Фільми: «Містерії організму» (1971), «Солодкий фільм» (1974, найбільш контроверсійний, не був показаний публічно, не викликав інтересу в критики, режисерові не вдалося досягти гармонії між різними сюжетними лініями), «Чорногора» (1981), «Coca-Cola Kid» (1985), «Маніфест» (1988), «Горила купається опівдні» (1993). Після «Містерії організму» змушений був емігрувати до Парижа, оскільки в Югославії на нього чекала не тільки фактична заборона на професію, а й цілком реальна загроза судового переслідування за образу національних святинь, табу й моральних устоїв.

Режисер був прихильником лівих фрейдистів — Вільгельма Рейха та Еріха Фромма, які переносили постулати психоаналізу на територію суспільних наук. У фільмі «Маніфест» (1988) дія відбувається на Балканах, де панує влада короля-дебіла над цілком дебільним племенем своїх підданих. Революціонери там схожі на опереткових карбонаріїв, а їх ловлять дебільні поліцаї, схожі на так само опереткових карбонаріїв. Насправді, як виявляється, революціонери є не то поліцейськими, не то втікачами з психушок. Макавеев не переносить ідеології, вона в його фільмах, зберігаючи самозамилування і нестерпну ритуальність, перетворюється на карикатуру і пародію. В його фільмах присутні риси сюрреалізму та карнавальної фантазії, а передовсім іронічного гумору, що відверто демонструвались у «Таємницях організму». Це кіно субверсивне. В найзагальнішому сенсі субверсія належить до будь-яких культурних висловлювань на тему культури. Для субверсивного тексту передумовою є піддаштування під коди даних уявлень, а наступним кроком є деконтекстуалізація «власних» значень, тобто ламання правил гри. На основі цього могли виникати такі явища як пародія чи пастиш. Окремий субверсивний факт має характер синекдохи — спрямований проти символічного порядку, який перебуває в

засадах «тоталізуючих» візій світу. Не випадково про субверсивну естетику мовиться в контексті творів авангарду або контркультури, метою яких були «зміна свідомості», заангажування у сфері суспільно-політичній. Незважаючи на це засадниче значення, субверсію розуміють по-різному. Бо не кожен випадок зневажання табу можна назвати субверсією: її метою є порушення фундаментів культури. Макавеев активно використовує стару хроніку чи фрагменти забутих фільмів, вдаючись до карнавалізаційного вивертання, він нерідко ототожнює народження і смерть. На засадах європейського авторського кіно творчість Макавеева є одним з нечисленних прикладів оригінального використання субверсивної естетики. Він використовує її обидві стратегії — «компіляційну техніку» неоавангарду, і апелювання до «обсценічної» топіки — одночасно.

Після бунтівних фільмів влада почала вимагати від кінематографістів ідейно витриманих фільмів і в 1970-х роках виходять масштабні постановки про народно-визвольну боротьбу, про партизанський рух, про героїв війни з фашистськими окупантами. Серед них виділяється фільм Стіпе Деліча «Сутьєска», де розповідається про одну з найтрагічніших і найгероїчніших подій боротьби Югославії під час Другої світової війни — битву з німецькими фашистами, що тривала місяць. Фільм продовжив традиції попередніх успішних югославських фільмів «Козара» і «Битва на Неретві» режисера Велько Булаїча, в яких було показано масовість партизанського руху, героїзм воїнів і мирних жителів.

Емір Кустуриця (н. 1954, Сараєво) 1977 закінчив ФАМУ (Празька кіноакадемія). Зняв фільми: 1978 — Генріка, диплом, 1979 — Прибувають молодята, 1980 — Кафе «Титанік», 1981 — Чи пам'ятаєш Доллі Белл? (приз в конкурсі дебютних робіт, МКФ у Венеції), 1985 — Тато у відраджженні (приз ФІПРЕССІ, Венеція; головний приз, Канни), 1989 — Час циган (Дім для повішених) — спецприз за режисуру в Каннах, 1993 — Арізонська мрія, США, 1995 — Андерграунд (Золота пальмова гілка МКФ у Каннах), 1998 — Чорна кішка, білий кіт, 2004 — Життя — це диво, Франція, 2008 — Заповіт.



**«Містерії організму».**  
*Душан Макавеев. 1971*

Навчання у Празі на початку 1970-х років сформувало творчі засади Кустуриці — схильність до зображення абсурду життя сучасного світу. Предметом мистецького дослідження Кустуриці є звичайне нардне життя в деталях і ритмах його течії, характерів і обставин.

Уже в повнометражному дебюті «Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл?», де розповідається про юнака з околиць Сараєво, який вступає в життя на початку 1960-х років, проявився стиль ретро з детальною реконструкцією побутових реалій часу, іронія у змалюванні персонажів. Фільм завдяки пластиці, ритму, візуальній образності повернув екрану втрачену поліфонію життя. Цей стиль змусив згадати пошуки чехословацького кіно 1960-х років.

Розповідь про родинне життя часів соціалістичної Югославії, про арешти інакомислячих становить сюжет фільму «Тато у відрядженні». Хоча говорити про сюжет у фільмах цього режисера не доводиться. Це кіно образне і метафоричне, яке продовжує і розвиває традиції одного з напрямів югославського кіно, який мав місце в 1960-х роках.

«Час циган» — перший в історії кіно фільм про циган їхньою автентичною мовою (про циган в Югославії 1960-х років, про їхнє життя і шалені пристрасті зняв фільм «Я знав навіть щасливих циган» Александр Петрович). Кустуриця писав про циган: «Вони більшою мірою люди. Зіткнення їхньої культури з нашою цивілізацією вже саме по собі цінність. Емоційні сигнали, які вони посилають, небувало міцні. Один з моїх професорів говорив: якщо робити найреалістичніші фільми, їхній герой завжди повинен заперечувати дійсність, підноситися над нею. Цигани це мають безпосередньо в собі. У самій їхній натурі є елемент магії». Справді, Кустуриця показує бідних людей: вражає поєднання, здавалося б, непеєднуваного — незбагненої убогості умов життя і фантастичної повноти самого людського існування. Але цей фільм — не є втіленням режисерського спостереження над оригінальним народом, а розкриття долі героїв. Головний персонаж — юнак Перхан, який змушений іти заробляти гроші для лікування своєї сестри, досягає матеріального благополуччя, але засобами, несумісними з мораллю. І як покарання за несправедне життя — смерть коханої. Ігнорування морального виміру характерне для героїв Кустуриці, мить просвітлення приходить запізно, коли все вже втрачено. Вони миряться з такою ситуацією: для них важливий не результат, а миттєвість. Кустуриці закидали кітчевість, на що він відповідав: «Кіч неконтрольований, не підлягає раціональному, має в собі оригінальність первинного, нічим не спотвореного відчуття. Кіч вписаний в природу циган».

В «Арізонській мрії», знятій у США, взаємини героїв Аксела (Джонні Депп) і Елен (Фей Данавей) та її пасербниці Грей (Лілі Тейлор) спочатку справляють враження балагану, та він здається порядком, якщо заглянути в хаос їхніх душ, що не піддається опису. Це суміш почуттів, емоцій, надій, розчарувань, втрат, зрад. Самі герої плутаються в павутинні

своєї уяви. Аксел, який спочатку терпіти не міг Грейс, раптом розуміє, що любить її, але не перестає кохати Елен.

Із одного фільму в інший переходить мотив мрійництва. «Ми втратили, — говорив режисер, — те, що можна найзагальніше назвати ідеалізмом. Люди все більше піддаються технологіям, що втягують їх у пастку, з якої немає виходу».

На Кустурицю великий вплив мали такі режисери, як Олександр Довженко, Сергій Параджанов, Андрій Тарковський, Лукіно Вісконті. «З Параджановим його поєднує захоплення магічним реалізмом, фольклором завдяки показу ритуалів та церемоній етнічних, а також схожа чуттєвість до ритму, колиристики кадрів а також незвична пластика мізансцен»<sup>12</sup>. Як постмодерніст Кустуриця балансує між мистецтвом високим і кічем, між іронією і чорним гумором, при тому зберігаючи свій власний стиль і оригінальність. Його фільми, сповнені динаміки, ритму і музики нагадують виставу, циркову феєрію, виступ ілюзюніста. Його не випадково називають «югославським Фелліні». Його ярмаркові розваги, туга за мандрівкою, мотив згоди зі світом, роль ритуалу, церемонії, мотив брехні й ошуканства підтверджують це твердження. В цьому сенсі він продовжує язичницьку візію світу Фелліні. Зокрема, постать Ахмета з «Часу циган» перегукується з грубом Дзампано — героєм «Дороги» Фелліні.

Як вважають критики, Кустуриця здобув міжнародне визнання тому, що він змусив повірити в життєву силу кіномистецтва.

На сенсаційному політичному матеріалі югославського життя після розриву Тіто зі Сталіним він виразив захоплення перед розмаїттям життєвих проявів. На початку 1990-х, коли почалася югославська війна, Кустуриця був змушений залишити Сараєво. Війну Кустуриця показав по-особливому — і в цьому переконалися всі, хто бачив його «Андеграунд». Він показує її як карнавал безумців. Бо чим, як не безумством є війна? Що, крім вибуху агресії та її жахливих наслідків вона приносить?

Війна стає страшним лихом і для конкретної людини на ім'я Лука — інженера на залізниці у віддаленому, затиснутому звідусіль горами, полустанку. Вона для нього трагічна, тому що в армії його син, який мріяв грати у збірній країни з футболу. Дія фільму «Життя — це диво» відбувається під час сербо-боснійської війни. Лука не звертає уваги на військові дії: він прокладає залізницю між воюючими територіями, щоб створити на кордоні туристський рай. Але його власне життя починає руйнуватись: від нього йде дружина, його сина Мілоша забирають на війну. Лука змушений охороняти полонянку-мусульманку, щоб поміняти її на захопленого боснійцями сина. Можна сказати, що Кустуриця, який на початку 1990-х уже висловився з приводу безумства війни, не випадково знову повернувся до цієї теми — воєнний психоз й доля людини в цій ситуації. Абсурдна реакція Луки на події в його країні дуже зрозуміла і викликає симпатію: герой не хоче миритися з фактом

війни. Він покохав Сабаху — дівчину з табору противника — і сцена кохання відбувається саме в кульмінацію боїв, коли дах його будинку будь-якої миті може обвалитися. Кохання — це єдине, що протистоїть безумству війни. Фільм засвідчив, що Кустуриця прогресує і вдосконалюється і як митець, і як мислитель.

Кустурицю не сплутаєш ні з ким: його об'ємність, багатовимірність природна й органічна, як природною й органічною є форсована музикальність його фільмів (він сам — діючий музикант), де майже безперервно в кадрі якщо не музиканти, то мелодії за кадром. Їх витісняє тільки гуркіт канонад і вибухів.

Одна із граней його таланту — вміння працювати з тваринами, які в його фільмах за артистизмом не поступаються акторам. У нього грають коти і собаки, а в «Життя — це диво» важливу роль зіграла ослиця. Це парафраз, жартівливе і водночас цілком серйозне віддзеркалення історії героїв.

Злет таланту Еміра Кустуриці — це сплеск енергії і карнавальна стихія.

### Література

*Немешкюрти Иштван.* История венгерского кино (1896—1966).— М.: 1969.

*Трошин А.С.* Венгерское кино. 70—80-е годы.— М.: 1986.

*Михалек Б.* Заметки о польском кино.— М.: 1964.

*Черненко М.М.* Анджей Вайда.— М.: 1965.

*Маркулан Ягвуга.* Кино Польши.— Пер. с польск.— М.: 1967.

*Janicki Stanislaw.* Film Polski od a do z.— Warszawa.— 1972.

*Konrad Eberhardt.* Zbigniew Cybulski.— Warszawa.— 1976.

*Вайга Анджей.* Повертаючись до перейденого.— Пер. з польс.— Львів.— 2000.

*Вайга Анджей.* Кино і решта світу.— Пер. з польс.— 2004.

*Dabert Dobrochna.* Kino moralnego niepokoju.— Poznan — W-wo naukowe — 2003.

*Keslowski on Keslowski.*— Edited by Danusia Stok.— Faber and Faber.— London Boston.: 1993.

*Zamislinski Stanislaw.* Kieslowski bez konca.— Warszawa.— 1994.

*Kieslowski.* Album pod redakcja Stanislawo Zawislinskiego / Komitet kinematografii.— Warszawa.— 1998.

*Zanussi Krzysztof.* Miedzy jarmarkiem a salonem.— Warszawa.— 1999.

*Figielski Lukasz, Michalak Bartosz.* Prywatna historia kina polskiego.— Gdansk.— Slowo/obraz terytoria.— 2005.

Кино Югославии.— Сост. И. Райгородская.— М.: Искусство.— 1978.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Поїзди особливого призначення». *Іржі Менцель, 1967.*

«Бал пожежників». *Мілош Форман, 1968.*

- «Мефісто». Іштван Сабо, 1982.  
«Попіл і діамант». Анджей Вайда, 1957.  
«Катинь». Анджей Вайда, 2008.  
«Три кольори. Червоний». Кшиштоф Кесльовський, 1994.  
«Три кольори. Синій». Кшиштоф Кесльовський, 1992.  
«Андеграунд». Емір Кустуриця, 1995.  
«Життя — це диво». Емір Кустуриця, 2004.

### **Запитання до семінару**

1. Творчість чеських режисерів першої половини 1960-х років.
2. Мотиви протесту у фільмах Міклоша Янчо та Іштвана Сабо.
3. Зображення Другої світової війни у фільмах польської школи.
4. Творчість Анджея Вайди.
5. Синтез документального та ігрового кіно у фільмах Кшиштофа Кесльовського.

### **Виноски**

- <sup>1</sup> Дмитриев В. Искусство кино.— 1989.— №12.— С.28.
- <sup>2</sup> Розмови з Іштваном Сабо. «Spigel», 1991 // Цит. за журналом «Film na swiecie».— 1998.— №399.
- <sup>3</sup> Kucharski Krzysztof. Kino polskie. 1945–1959 // Torun.— W-wo Adam Marshalek.— 2008.— 212 s.
- <sup>4</sup> Helman Alisja. Rzeczywistosc mowi jezykiem znakow (Szyfry Wojciecha Hasa) // Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego pod redakcja Malgorzaty Hendrykowskiej. Poznan.— 2000.— S.138.
- <sup>5</sup> Рубанова Ирина. Что Польша? Что кино? — Искусство кино.— 1989.— №2.— С.163.
- <sup>6</sup> Bodyl Tomek. Co widzial Kieslowski // Kino.— 2001. №6.
- <sup>7</sup> Derek Malkolm's Personal Best a Century of Films.— Tauris Perke Paperbacks.— London / New York: 2000.— 101 p.
- <sup>8</sup> Zawislinski Stanislaw. Keslowski bez konca. Warszawa.— 1994.
- <sup>9</sup> Там само.— С.59.
- <sup>10</sup> Benedyktowicz Zbignew. Kwartalnik fil'mowy. zima 1993/1994.
- <sup>11</sup> Zanussi Krzysztof. Miedzy jarmarkiem a salonem. Warszawa. 1999.— S.7.
- <sup>12</sup> Gibki Malgorzata. Emir Kusturica. Ku zaprzeczeniu realnosc // Autorzy kina europejskiego III pod redakcja Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa.— Krakow: 2007.— S.182.

# Кіно СРСР.

## Творчість Андрія Тарковського

---

### ПЛАН

1. Режисери радянського кіно
2. Кіно доби тоталітаризму
3. Філософські фільми Андрія Тарковського

Як стверджує «Кино. Энциклопедический словарь», розвитку багатонаціональної радянської кінематографії поклала початок перемога Жовтневої революції. І цим початком була хроніка — оператори-документалісти тоді ще приватних студій закарбували дні революції, проте «далеко не завжди розуміли значимість того, що знімали. (...) Але для створення художнього образу революції потрібні були художники, які оволоділи революційністю, і революціонери, які оволоділи мистецтвом»<sup>1</sup>. До таких художників належали Дзига Вертов та Сергій Ейзенштейн, які творили цей образ насамперед за допомогою монтажу.

### РЕЖИСЕРИ

Дзига Вертов (Денис Аркадійович Кауфман, 1896—1954) — роботу в кіно почав з монтажу «Кинонедели» (журнал), він вносив у монтаж хроніки активне начало: склеював шматки хроніки, знятої в різний час і в різних місцях, поєднуючи їх за тематичною чи сюжетною близькістю, в результаті чого досягав необхідного трактування події. Шукав різні форми кінообразу: можливості камери прирівнював до можливості людського ока. В 1922—1925 роках працював над випусками щомісячного журналу «Кино-Правда». У фільмі «Кінооко» (1924) показав боротьбу старого і нового, у «Шостій частині світу» — людей СРСР і їхню героїчну працю. Наприкінці 1920-х працював в Україні, де зняв «Симфонію Донбасу» та «Людину з кіноапаратом». Пошуки в галузі кіномови й насамперед засобом монтажу відобразив у фільмі «Людина з кіноапаратом» (1929) — розповіді про оператора документального кіно. У цьому фільмі він змушував десятки кадрів стрімко проноситись по екрану, що повинно було символізувати революційну енергію й ентузіазм.



Лев Кулешов (1899—1970) почав роботу в кіно 1916 року на кінофабриці О. Ханжонкова. Найважливішим засобом кіномистецтва вважав монтаж, під яким розумів з'єднання кадрів, ґрунтоване на асоціативному принципі сприйняття, що дає думку або відчуття, відсутні в кадрі. Згодом це було названо «ефектом Кулешова». Фільм «Незвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків» (1924) став енциклопедією зйомки і роботи акторів того часу. Творча й експериментальна робота Кулешова допомагала становленню мистецтва кіно.

Всеволод Пудовкін (1893—1953). Учень Кулешова. 1926 року на студії «Межрабпом-Русь» поставив фільм «Мати» за твором Максима Горького, в якому велику увагу приділив акторам, їхньому виконанню. Фільми «Кінець Санкт-Петербурга» (1927) та «Потомок Чингіс-хана» (1928) зняті на історико-революційну тему.

Сергій Ейзенштейн (1898—1948) — творчу кар'єру почав у Першому Робітничому театрі пролеткульту. Досвід Пролеткульту, досвід роботи художника в театрі, а також різні течії, що злилися в Пролеткульті (ЛЕФ, футуризм) зробили визначальний вплив на формування теоретичних поглядів Ейзенштейна і на його практичну діяльність. Ейзенштейн оголошує похід проти всіх старих форм мистецтва — станкового живопису, оперного і драматичного театру, засуджує реалізм як «пасивно-відображальний» стиль віджилих, вимираючих класів. 1923 року в журналі «ЛЕФ» опублікував творчий маніфест «Монтаж атракціонів», в якому традиційній драматургії протиставив поєднання (монтаж) ударних впливів, які включали прийоми цирку, естради, плакати й публіцистику. На його думку, зробити хорошу виставу — це значить вибудувати міцну мюзик-хольну циркову програму, виходячи з положень взятої в основу п'єси. Він визнавав тільки агітаційний театр. Після двох театральних постановок, залишає театр заради кіно, щоб здійснити свої плани без обмежень, які нав'язує сцена, публіка в залі й актори. Особливо приваблювали Ейзенштейна можливості монтажу. Він почав поширювати на кіно свою теорію атракціонів, яка передбачала довільне поєднання різних сцен і заперечувала сюжет. У фільмі структура без сюжетно-логічного зв'язку волею монтувальника мала викликати в глядача низку необхідних безумовних рефлексів з метою виконання агітзавдання.

1924 року поставив фільм «Страйк», де основний герой — революційні маси. 1925 року до 20-річчя першої російської революції поставив «Панцерник «Потьомкін» (увійшов до числа 12 кращих фільмів усіх часів і народів, Брюссель, 1958). 4 червня 1925 року було вибрано сценарій для фільму під назвою «Рік 1905». Знімали в Одесі, зокрема на «потьомкінських» сходах, які сполучають місто з портом. На цих сходах Ейзенштейн придумав і зняв розстріл жандармами народної демонстрації. Ця сцена має напружений, ритмізований монтаж, який визначають кроки солдатів, які сходять вниз, рух людей, які втікають.



Плакат фільму  
«Панцерник «Потьомкін».  
Сергій Ейзенштейн. 1925

Жінка з малою дитиною, безногий каліка, коляска з немовлям, що несеться по сходах, студент в окулярах — постаті, характерні в класичному типажі, виразні й драматичні. Прем'єра фільму відбулась 21 грудня у Великому театрі в Москві. Це була новаторська форма народної кіноепопеї, досконалість мистецької конструкції, майстерний монтаж, сповнений пориву знак революції. Новаторська форма разом з тим сполучалась з акцентацією розказаної історії, яка мала великий вплив на глядачів. Ясна річ, ніхто не приховував пропагандистської функції фільму, але цим не вичерпувалась причина визнання, сила впливу фільму. Подивився, викликав талант режисера, з яким він маніпулював глядачами. Силу ідеологічного впливу оцінив Геббельс, котрий 1933 року говорив:

«Хто немає ґрунтового світогляду, міг би стати завдяки цьому фільму більшовиком»<sup>2</sup>. У фільмі «Жовтень» (1927) Ейзенштейн відтворив революційні події 1917 року: багато сцен цього фільму сприймаються як документальні. «Реалізація «Жовтня», не допущеного врешті на екрани, стає початком десятирічного періоду невдач Ейзенштейна. Реконструкція подій між двома революціями 1917 року — лютневої та жовтневої — владі здалася заскладною для пролетарського глядача. Тимчасом з сьогodнішньої перспективи вражає надмірна пропагандність фільму, автор якого весь свій талант і набір монтажних засобів сліпо підпорядковує прославленню політики більшовицької партії»<sup>3</sup>. В бесіді з Леоном Муссінаком 1927 року він говорив, що «в СРСР не існує нічого іншого, гідного відображення, крім революційної епохи»<sup>4</sup>. 1929 — фільм «Старе й нове», в якому Ейзенштейн знімав людей з народу, героїню зіграла селянка Марфа Лапкіна. В зарубіжному відрядженні з метою вивчення звуку в кіно, пробував зняти фільм про Мексику, але не міг завершити його через брак коштів. Після повернення знімав «Бежин луг», в якому син-піонер гине від рук батька-куркуля (міфологізована історія Павлика Морозова), але його було знято з виробництва. Для узагальнюючої характеристики творчості Ейзенштейна скористаємося скептичними словами Андрія Тарковського:

«Ейзенштейн був дуже знаменитий, дуже освічений. В цей час в кіно працювали молоді хлопчики, в основному самоуки, які прийшли з революції. (...) Ейзенштейн, можливо, єдиний, у всякому разі один із небагатьох, які належали традиції, знали, що таке культурна спадщина.

Однак він ніс це знання не в самому собі, не в серці своєму. Він дуже головний. Він холодний, розрахунковий, умоглядний. Всі його конструкції придумані на папері. Він як мультиплікатор. І не тому, що малював кадри, а потім утискав їх у кадр. Він не користувався життям. Життя на нього ніяким чином не впливало. На нього впливали ідеї, які він конструював, надавав їм якоїсь форми, як правило, дуже мертвої, залізної, сухої»<sup>5</sup>.

### КІНО ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ

Провідною темою кіно 1920-х років була тема революції й персонажем тих фільмів була людська маса. На початку 1930-х тенденція змінилась і революція почала персоніфікуватись в окремих героях. Характерним прикладом героя революції, який незабаром після своєї героїчної смерті стає популярним персонажем кіно, є Василь Іванович Чапаєв, один із організаторів Червоної армії, воєнний командир громадянської війни. Через 15 років після того, як він, оточений ворогами, кинувся до ріки Урал і загинув, Чапаєв став одним з найвідоміших кіногероїв країни, завдяки твору режисерів Сергія і Георгія Васильєвих (1934) — перенесеної на екран повісті Дмитра Фурманова. Автори фільму показали людину, повну життєвої енергії, природної в стосунках з іншими, і водночас активного учасника історичних подій.

У політичному вимірі початок 1930-х років — це час експансії ідеї тоталітаризму у двох його виданнях — радянському і німецькому. В січні 1933 в Німеччині до влади приходять Адольф Гітлер. В СРСР зміцнюється влада Йосипа Сталіна й одним з перших проявів його влади є прокламація соціалістичного реалізму як офіційного творчого методу. Післяреволюційне культурне пожвавлення, яке і в кіно дало вагомий плід, скінчилося. «Чапаєв» братів Васильєвих стає тріумфом соцреалізму. В першій половині 1930-х склався новий тип героя: для влади стало важливо не просто передати вчинки героя, а й виявити мотиви, які спонукали до вчинків. Героєм кількох фільмів тих років стає пролетарський вождь В. Ленін: «Ленін в жовтні», «Ленін в 1918 році», «Володимир Ілліч Ленін», всі — Михайла Ромма, далі — «Людина з рушницею», «Розповіді про Леніна» і «Ленін в Польщі» Сергія Юткевича. За ідеологічними міркуваннями ці фільми займали особливе місце, до їхнього створення пред'являлись підвищені вимоги. Революційна тема розвивалась і через зображення простої людини: Г. Козинцев і Л. Трауберг зняли трилогію про пітерського хлопця — «Юність Максима», «Повернення Максима» і «Виборгська сторона». Про молодь,

виховану вже в соціалістичному суспільстві, знімав С. Герасимов: «Семеро сміливих», «Комсомольськ», «Учитель», а після війни «Молода гвардія». В часи голодомору і політичних репресій активно розвивався жанр кінокомедії, покликаної підтримувати енергію та ентузіазм рядових членів суспільства: «Веселі хлоп'ята», «Цирк», «Волга-Волга», «Світлий шлях» (режисер усіх — Г. Александров). Наприкінці 1930-х виходять історичні фільми: «Петро перший» В. Петрова — про царя-реформатора суспільного устрою Московії, «Олександр Невський» С. Ейзенштейна про події XIII століття — зіткнення руських військ з тевтонами. У міжнародній обстановці передвоєнних років історична тема звучала особливо злободенно, енергійні й успішні персонажі, чия справа залишила слід в історії, набули актуальності. «Олександра Невського» знято в традиційній манері, з акцентом на чіткому узгодженні зображальних засобів й музичного вирішення картини.

Прикладом впливу політичної ситуації в країні на образ героя далекої епохи є «Іван Грозний» Сергія Ейзенштейна, поставлений в роки Другої світової війни. Постановник не приховував, що йдеться про аналогію і апологію історичну — саме тому постать кривавого тирана, який бореться за силу країни, було ідеалізовано. Як пише Єжи Тепліц, «Іван Грозний є героєм позитивним, геніальною людиною, яка одержала від історії мандат творення великого об'єднаного суспільства. Він мав не тільки право, а й обов'язок суворо карати всіх, хто опирався його волі. А що діялося те в XVI столітті, в епоху Ренесансу, значить кари були страшні і кров лилась потоками. Таке бачення Івана відповідало діючому керівництву і так оцінювала царя офіційна історіософія. Цар, спираючись на люд, конфіскує добро бояр і творить інститут «опричників», які поєднують в собі елементи влади адміністративно-економічної з рисами поліції політичної, до кінця відданої монарху. Цар був героєм з казки, шляхетним і незламним, якому опиралися злі сили. І тому як герой, так і цілий фільм — здобув визнання критики і визнання влади. 1946 року за першу частину «Івана Грозного» Ейзенштейну присудили Сталінську премію»<sup>6</sup>.

Кіно тоталітарної доби було ілюстратором брехливих ідеологій.

Письменник Борис Хазанов, аналізуючи кіно тої доби, — і не тільки радянського, — що була добою його найвищого розквіту, й роздумуючи над його впливом на глядача, писав 1989 року: «Це й було головною рисою кіномистецтва тих років: воно завжди мало на увазі думку, вже відому глядачеві. Кінематограф досягнув надзвичайної віртуозності, втілюючи на всілякі лади банальну думку, і тому, що вона ставала такою наочною, вживленою в раму самих, що не є справжнісіньких життєвих і житейських реалій, набув невідпорної переконливості. Дивна історія — адже багатьом творець «Олександра Невського» та «Івана Грозного» здавався елітарним художником. Між тим блискучі досягнення Ейзенштейна або Чарлі Чапліна вражають примітивністю свого

духовного наповнення — змісту у власному розумінні слова, — і коли, нарешті, це дійшло до свідомості, коли стало ясно, що всіх нас пригощали новим різновидом балагана, настав кінець гегемонії кіно. Кіно немов би отямилось. Але, повернувшись до думки, воно перестало бути володарем мас»<sup>7</sup>.

Наприкінці 1950-х зі зміною політичного курсу країни, після викриття культу особи Сталіна на перше місце вийшла воєнна тема, та герої фільмів цього часу — «Дім, в якому я живу» Л. Куліджанова і Я. Сегеля, «Летять журавлі» М. Калатозова, «Балада про солдата» і «Чисте небо» Г. Чухрая — вже сильно відрізнялися від героїв попередніх років. Це були прості люди, життя яких було зламане війною, які йшли захищати свою батьківщину, не думаючи про особисте благо. Війну показано як важке випробування не тільки для країни, а й для кожної людини. Кіно стає частиною свідомості, відмовляється від примітивної однозначності, передає внутрішню суперечливість. Радянські фільми починають завойовувати нагороди на престижних міжнародних кінофестивалях.

У той же час приходять і заявляють про себе нове покоління — учні майстерень: І. Савченка (Марлен Хуцієв, Федір Миронер, Олександр Алов, Володимир Наумов), О. Довженка (Лариса Шепітько, Отар Іоселіані), М. Ромма (Андрій Тарковський, Василь Шукшин).

## **АНДРІЙ ТАРКОВСЬКИЙ (1932–1986)**

План:

1. Екзамен з режисури («Іванове дитинство»)
2. Геніальна «Трійця» в епоху міжусобиць і монголо-татарського іґа («Андрій Рубльов»)
3. Поетична конкретність. Кіно як закарбований час
4. Матеріалізована совість («Соляріс»)
5. Об'ємність часу і життя, приховане від очей («Дзеркало»)
6. Ностальґія за втраченою душею («Сталкер»)
7. Суб'єктивність часу («Ностальґія», «Жертвоприношення»)

*«Головне питання усіх фільмів  
Тарковського — як світитися у світі,  
що тоне у тьмі?»*

**Григорій Померанц**

1961 року Андрій Тарковський закінчив ВДІК (майстерня Михайла Ромма). Наступного року поставив «Іванове дитинство» за мотивами оповідання В. Богомолова «Іван» (головний приз МКФ у Венеції). 1969 року фільм «Андрій Рубльов» нагороджено призом ФІПРЕССІ у Каннах, 1972 рік — «Соляріс» за С. Лемом, 1975 — «Дзеркало», 1980 — «Сталкер» за твором братів Стругацьких. 1983 — залишає СРСР і ста-

вить за власними сценаріями «Ностальгію» в Італії і 1986 — «Жертвоприношення» у Швеції.

Коли від А. Тарковського, постановника дипломної роботи «Каток і скрипка», вимагали, щоб він показував «духовну красу радянських людей, а не хамство», режисер-початківець про своїх героїв — хлопчика-скрипалю і робітника-водія катка — сказав: «Я хочу зробити правдиву історію, де буде співвідношення — конфлікт з умовним середовищем. Вся ця ситуація умовна, тому що вона згущена у своєму філософському задумі. Сенс в стосунках цього грубого робітника і хлопчика-скрипалю. (...) Немає жодних сумнівів, що їхні стосунки можуть розвиватися тільки по лінії переконливій і найправдивішій. Я хочу, щоб вони були правдиві максимально»<sup>8</sup>. Уже тоді склався метод Тарковського: спостереження, вивчення емпіричної дійсності, шлях до узагальнення через заглиблення в конкретні явища повсякденної дійсності.

#### «Іванове дитинство»

Під час війни особливо трагічною була доля дітей, але й вони, хоча й рідко, ставали героями фільмів про війну. Особливо відомий у світі фільм «Іванове дитинство». 13-річний хлопчина, на чіх очах гітлерівці вбивають його матір, є психічно скалічений, страшна картина материнної смерті виникає перед ним раз по раз. У нього з'являється почуття помсти. Він утік з дому, аби служити в армії як неповнолітній розвідник.

В оповіданні В. Богомолова «Іван» А. Тарковського вразило три речі: 1. Доля героя, яка простежується аж до його смерті. Смерть тут мала особливий зміст. У його смерті зосереджувався весь зміст його життя. Ця вичерпаність змушувала відчутти і зрозуміти протиприродність війни. 2. Суворе оповідання про війну розказане не про фронтіві перипетії — матеріалом оповіді стала пауза між двома розвідками й автор наповнив її напруженістю. У цьому крилися кінематографічні можливості. 3. Характер хлопчика — зруйнований, зсунутий війною зі своєї нормальної вісі. В цьому полягав драматизм. Тарковський писав у «Закарбованому часі», що повчальною для учасників фільму була розробка фактури місця дії, пейзажу, перетворення міждіалогової частини сценарію в конкретне середовище снів та епізодів.

У ролі Івана знявся московський школяр Микола Бурляєв. Щоб рельєфніше виписати характер хлопчика, режисер вдається до контрасту між його теперішнім життям розвідника з травмованою свідомістю, жаданням помсти фашистам за втрачених рідних і його довоєнним дитинством, контрастом між темною, понурою дійсністю війни і світлим, щасливим дитинством, обірваним війною. Те світле приходить до хлопчика у снах. «Зіткнувшись у нашій картині з необхідністю знімати сні, ми повинні були вирішити питання: як наблизитися до поетичної конкретності, як її виразити, якими засобами». Найкраще, що мож-

на було в такому випадку зробити, на думку режисера, це звернутися до власних спогадів: «Бачені колись і мокра трава, і вантажівка, повна яблук, і мокрі від дощу коні, що парують на сонці. Все це прийшло в кадр безпосередньо з життя, а не як опосередкований суміжним образотворчим мистецтвом матеріал. В результаті пошуків простих вирішень для передачі ірреальності сну з'явилась панорама по «негативних» деревах, що неслися і на їхньому тлі тричі обличчя дівчинки із кожного разу зміненим виразом, що проходило перед апаратом. В цьому кадрі ми хотіли втілити передчуття цієї дівчинкою неминучої трагедії»<sup>9</sup>.

Цей спосіб, який так збагатив фільм, згодом стане визначальним для фільму «Дзеркало», в основі якого — дитячі спогади автора.

### «Андрій Рубльов»

*«Близький по духу мені Андрій Тарковський.  
Час від часу, немов гортаючи улюблену книжку,  
я в черговий раз дивлюся "Рубльова"»*

**Інгмар Бергман, 1978**

Тарковський одним із перших серед шістдесятників вловив кардинальний поворот суспільної свідомості, що намітився в середині 1960-х — поворот до національної пам'яті, до витоків, до ґрунту. В цей час розвивалися творчі традиції історичного фільму, що пропонував образи народних героїв, хоча цей розвиток не можна назвати особливо інтенсивним. Історичних фільмів ставилося небагато. Як зазначали радянські критики, вони не самоціль. Вони «необхідні й виправдані лише тоді, коли, не модернізуючи історію, художник шукає в ній вогонь, а не попіл, коли він знаходить внутрішні зв'язки між часом минулим і теперішнім»<sup>10</sup>. В часи піднесення кіно (1960 — 1970) в СРСР вийшла ціла низка історичних фільмів — «Сказання про Рустама» і «Рустам і Зухраб» таджицького режисера Б. Кімягарова, «Геркус Мантус» литовця М. Гедріса, «Захар Беркут» українця Л. Осики, «Абу Райхан Беруні» узбека М. Аббасова та ін. На жаль, Василь Шукшин не встиг перенести на екран свій кінороман про Степана Разіна «Я прийшов дати вам волю...». Але найцікавішим став двосерійний фільм А. Тарковського «Андрій Рубльов», давши картину давнього розорення Росії. Це один із найскладніших творів радянського кіно: за задумом, концепцією і мовою.

Як і будь-яке явище мистецтва, ця картина піддається різній інтерпретації. Та навіть запеклі її противники не відмовляють авторам (сценарій А. Тарковського і А. Михалкова-Кончаловського) в талановитості й майстерності, а найбільші прихильники не можуть не визнати, що дія розгортається дещо тягуче, а окремі сцени тортур — натуралістичні. Іконописець Андрій Рубльов — геній. Тарковський в процесі роботи неодноразово формулював концепцію майбутньої картини: «Майбутній фільм ні в жодному разі не буде вирішений в дусі історич-

ного чи біографічного жанру. Нас цікавить інше: дослідження характеру поетичного дару великого російського живописця. На прикладі Рубльова нам хочеться дослідити питання психології творчості. Нас також цікавить аналіз душевного стану і громадянських почуттів художника, який створив моральні цінності величезного значення. Цей фільм повинен буде розповісти про те, як народна туга за братерством в епоху диких міжусобиць і татарського іґа народила геніальну рубльовську «Трійцю». Це основне в ідейно-художній концепції нашого сценарію».

Даних про життя художника з XV століття збереглося мало, тому твір і задумувався не як суто біографічний фільм (перша його назва була «Страсті за Андрієм»). Сергій Юткевич писав, що фільм «розкриває в народі такі творчі сили, які змушують глядача переповнитись патріотичною гордістю»<sup>11</sup>. «Андрій Рубльов» — це філософська драма, виражена в жанрі історичного фільму і в стилі історичної хроніки.

Сюжет зав'язується на взаєминах Андрія Рубльова (Анатолій Солоніцин) і його старшого товариша та суперника Кирила (Іван Лапиков). Андрія ще за життя і народ, і знать, і церква визнали кращим майстром — випадок рідкісний в історії мистецтва. Його особиста скромність і висока моральність справляли велике враження на сучасників. Але йому заздрили, насамперед Кирило, який у власній самосвідомості нічим не гірший за Андрія. І працелюбний, і допитливий, і безкорисливий, але бездарний. Усвідомлення цього озлоблює Кирила й він покидає монастир, а головне — він не здатний зрозуміти свого великого друга. Але Андрія не можуть зрозуміти й ті, що його щиро люблять. Чому він не виконує своєчасно церковне замовлення? Андрій не сумнівається у своєму моральному праві на тему «Страшного суду» і водночас прагне знайти нові шляхи її вирішення. Він мучиться і страждає. Так входить у фільм тема самотності великого таланту. Його близькі друзі навіть шануючи його, не можуть зрозуміти його погляди та ідеї. Це природно, адже авангардизм генія нерідко порушує його зв'язки з сучасниками. Гуманістичний ідеал Рубльова був вищий, багатогранніший за етико-естетичні уявлення того часу і середовища. Він, що історично правдиво показано у фільмі, міг переживати вбивство ворога (хоча воно виправдане) як трагедію. «Трійцю» Рубльов присвятив Сергію Радонежському, близькому сподвижнику Дмитра Донського, натхненнику Куликовської битви, ідеологу об'єднання країни довкола Москви. Заснована ним лавра була не тільки культовою спорудою та військовою фортецею, а й вогнищем культури і освіти. Але життя Андрія у Троїце-Сергіївській лаврі у фільмі не показано, єдина рівня Рубльову у фільмі — Феофан Грек. Але з ним Андрій більше сперечається, аніж погоджується: вони художники різних філософських поглядів. Тоді як Феофан відстоює мистецтво «божественне»: «Я Господу служу, не людям». Люди жорстокі, огидні, підлі, тому він вважає,



що мистецтво повинно лякати людей гісною огненною. Андрій вважає, що люди не такі. Російський мужик «працює, працює, несе свій хрест смирення, не впадає у відчай, а мовчить і терпить, тільки Бога молить, щоб сил вистачило». А ще Рубльов бачить в народі і живу силу, і красу, і мудрість. «Адже сам знаєш: не виходить що-небудь чи втопився, і раптом з чийось поглядом у натовпі зустрінешся, з людським, і немов причастився і все легше відразу». Рубльов переконаний, що мистецтвом треба частіше нагадувати людям, що вони люди. Пізніше, в лиху годину, Андрій засумнівається у своїх словах.

Роздуми про завдання мистецтва і роль художника природно переходять у фільмі в роздуми про долю країни і народу. Рубльов шукає відповіді на це питання. Шукає і Андрій Тарковський. Разом з оператором Вадимом Юсовим він правдиво відтворює атмосферу середньовіччя. В таких епізодах, як битва під Володимиром, в інших сценах, знятих на натурі, ефект присутності повний. У вирішенні кожного окремого епізоду автори добивались максимальної точності і фактичності. Все так, як могло бути насправді. Ось невеличке село, куди заходить Андрій з товаришами. Осілі в сиру землю хати, біля крайньої — хлів, там народ таємно зібрався подивитися на скомороха. Глиняна підлога, стіни, обвішані зброєю, косами, граблями, відро з брагою, ківш. В зображальній естетиці фільм тяжіє до документалізму — нічого зайвого, нічого фальшивого, вигаданого.

Епоха Рубльова була складною. Татарське іго, підірване Куликовською битвою, продовжувало свої побори, набіги, грабунки, насильство. Після смерті Дмитра Донського почалась нова князівська смуга. Звичаї були жорстокі. Про все це розповідається відверто, з великою долею національної самокритичності. Тарковський відмовляється від традиції звалювати всі біди тільки на татар, він навіть робить ординського хана (Б. Бейшеналієв) більш привабливим, ніж відштовхуючим. Головне зло йшло від удільних князів. Відомий набіг Тохтамиша на Москву 1382 року вийшов вдалим тому, що рязанський князь Олег Іванович вказав татарам бродити через річку Оку. За літописом, місто перетворили на руїни і попіл, загинуло близько 24 тисяч населення. Піддість князів не мала меж, терпіння народу — надто довгим.

Фільм починається і завершується мажорними нотами. Величаво звучать вони в останній новелі — спорудження дзвону. Юний майстер Бориска пробуджує до творчості й Андрія Рубльова, який наклав на себе обітницю мовчання і відмовився писати ікони. Ідея — невичерпні сили народу. Ця віра в добро і справедливість і живить мистецтво Рубльова. Але в зображальному ладі фільму все-таки переважає тема страждання. Кругом п'ятьма, брат іде на брата. За наказом «малого князя» спалюють собор, а з ним і створений Андрієм іконостас. У рот людини ллють смолу — епізод, що у своїй оголеній жорстокості виходить за межі естетичного сприйняття. Але Тарковський не погрішив проти

істини, зображаючи епоху саме такою. Правда, в нього є зміщення історичних фактів в часі (зображення язичницьких обрядів), але це не суттєво. Зрештою, фільм — художній твір, а не підручник.

Кольори часу постали у більш темних тонах, аніж це було насправді. Або іншими словами: кінорозповідь про час Рубльова правдива, але інтонація не завжди правильна. Характер національний у фільмі Тарковського постав у його трагічно-скорботних і жертвовно-стоїчних проявах, що не суперечить історичній правді, але і не виявляє її повною мірою. Справді, образ світлої й вільнолюбної землі, заявлений в образах умільців, які зробили повітряну кулю, скомороха, Бориски. Але ця тема поступається перед іншою — страждання і горя.

У фільмі поставлено багато гострих філософсько-етичних питань. Поставлені вони дискусійно. Але незаперечно, що фільм спонукає до активної співтворчості, співпереживання.

«В історичному аспекті, — писав Андрій Тарковський у своїй книзі «Закарбований час», — фільм хотілося зробити так, як якщо б ми розповідали про нашого сучасника. Але для цього необхідно було бачити в історичних фактах, персонажах, в рештках матеріальної культури не привід для майбутніх пам'ятників, а щось життєве, дихаюче, навіть буденне». Свого «Рубльова» Тарковський бачив як антитезу «Олександру Невському» Сергія Ейзенштейна і смакував слова Олександра Довженка про той довоєнний фільм — «опера вдень». Опера мається на увазі як щось антинатуральне, вампучне, таке собі фентезі. Історична дійсність повинна була постати природно, такою якою ми бачимо й сучасність. Для цього потрібно було відмовитися і від попереднього досвіду цього жанру. Адже до Тарковського в радянському кіно історичні персонажі на екрані вели себе не дуже натурально, згадати б Петра першого в однойменному фільмі В. Петрова чи Богдана Хмельницького в однойменному фільмі І. Савченка. Попередній досвід історичного фільму мав негативний досвід набундючених героїв, ставлення до них було офіційне, та й фільми були заідеологізовані. Таку тенденцію попередників Андрій Тарковський різко відкидав. «Традиції котурн, на які піднімається, як правило, виконавець ролі в історичній картині і які непомітно перетворюються на ходулі, в міру наближення кінця зйомок, необхідно рішуче відкинути»<sup>12</sup>. Тарковський пропонував іншу, сучаснішу кіномову. В цьому сенсі фільм був новаторським.

Художник і його час — так можна узагальнити провідну думку цього фільму. Але слово «час» у цьому випадку вбирає в себе дуже багато. Насамперед тому, що це XV століття, а про цей період у кіно фактично нічого не було. Разом з тим цей історичний період надзвичайно драматичний, адже колись сильна країна Київська Русь зруйнована, розорена й окупована монголо-татарами. Панування орди — це одне, а друга причина страждань народу — нестихаюча ворожнеча між кня-

зями, які в своїх захланності і взаємній ненависті доходять до того, що у боротьбі за панування над іншим князем звертаються до ворога — тобто до монголо-татар. Ось це подвійне нещастя, що випало на долю російського народу, і є характерною особливістю конкретного історичного часу. На думку деяких вчених, Тарковський так заглибився в історичний час, що відійшов від головної мети фільму — розкриття образу художника Андрія Рубльова. Ця думка прозвучала в оцінці Григорія Померанца: «Час, коли жив Рубльов, був не кращий за наш (це у фільмі показано). І все-таки, він зумів написати «Трійцю». Фільм «Андрій Рубльов» — спроба показати, як це вийшло. Але спроба захоплює тільки як задум. Втілити його не вдалося. Режисер весь час зісковзує на те, що йому легше зрозуміти, на обстановку, в якій Рубльов жив, створює кілька яскравих новел — і не вміє увійти у внутрішній світ святого».

Фільм знімали у Володимирі і Суздалі та їхніх околицях. Далека історія була позбавлена звичної для історичних фільмів умовності, екзотики, декорацій. Це була принципова і послідовна відмова від «театральної» традиції в історичному кіно. «Тарковський знімав життя звичайне, тому в чомусь схоже на наше, знімав так, немов якимось дивом, якоюсь чарівною прихованою камерою йому вдалося крізь товщу віків підглядіти, як його герої жили насправді, жили, а не розігрували в повчання нащадкам повчальні історичні сцени»<sup>13</sup>. Офіційна влада фільм практично заборонила, висунувши ідеологічні звинувачення: в картині очорнено нашу історію, злонавмисно не показано Куликовську битву, опорочено руський народ, спотворено образ Рубльова і т. п. На екран «Андрій Рубльов» пробився досить незвичайним способом. Перед тим, як остаточно покласти його на полицю, його продали за кордон, там фільм мав великий успіх, в 1969 році одержав приз ФІПРЕССІ в Каннах. Успіх за кордоном фільму, не випущеного в СРСР, — це був скандал, який треба було якось зам'яти. Начальство махнуло рукою: нехай іде, бо, мовляв, хто піде дивитися таку нудьгу, а якісь гроші повернуться в казну. Епопея з заборонаю «Андрія Рубльова» тривала п'ять років.

## **КІНО ЯК ЗАКАРБОВАНИЙ ЧАС**

Для теорії Тарковського, що кіно є відтворений, вислизаючий час, потрібна була тотальна натура. Він казав: «Натуралізм — батько поезії», при цьому підкреслюючи, що слово «натуралізм» в цьому випадку нічого спільного немає з тим терміном, яким визначали характер прози Флобера. Тарковського захопито тлумачення часу як ідеї. Кіно повинне закарбувати не тільки біжучий час, а й час минулий. Чимало уваги він приділив для того, щоб осмислити час як спогад. «Оживити величезну споруду спогаду», — ці слова, писав він, — належать Прусту,

і мені думається, що саме кінематограф покликаний зіграти в цьому процесі оживлення свою особливу роль»<sup>14</sup>. Усе питання — як це зробити? В цьому і полягає місія художника, знайти цей спосіб. «Хто сказав, що він (художник — Л.Б.) розумніший за глядача? Просто поет мислить образами і вміє, на відміну від публіки, виразити свій світогляд за допомогою образів. Очевидно, що мистецтво нічому навчити не може, якщо за 4 тисячі років людство так нічому і не навчилосся. Мистецтво здатне тільки підготувати людську душу для сприйняття добра через потрясіння, катарсис». І далі: «Думка в мистецтві не існує поза своїм образним вираженням, а образ існує як певне вольове осягнення дійсності»<sup>15</sup>.

Для Тарковського режисер в кіно не обмежений в уяві, оскільки саме світ своєї уяви він видає за дійсність. «Своєрідний «обман» глядача гарантований ступенем художньої переконаності, що передбачає міру реального та ірреального на екрані»<sup>16</sup>.

### «Соляріс»

Як почуває себе людина перед обличчям нелюдських явищ, що перекроюють її розум, навіть аналітичне і холодне мислення науковця? Які випробування може витримати людська психіка? Які несподіванки можуть принести розвиток досліджень і космічних польотів у далекі від Землі галактики? Такі питання поставив польський письменник Станіслав Лем, який працював у жанрі науково-філософської фантастики, в романі «Соляріс» (1961). Соляріс у нього — це планета-загадка, яка кепкує з можливостей людських досліджень. Автор розповідає, як у його героїв за обставин цілком фантастичних, з'являються живі тілесні двійники їхніх мрій. І зовні, і внутрішньо ці істоти нічим не відрізняються від нормальних людей, за винятком «усього лише» однієї обставини: вони не можуть померти, з чого випливає, що вони неживі. І тільки дійшовши у своїх дослідженнях до останньої клітини їх побудови, герой роману переконується, що ця клітина немає ядра і що, відтак, перед ним не живі істоти, а їхні імітації.

Тарковський, переносячи на екран цей твір, відчутно змінив його. Якщо письменника цікавило зіткнення людини з космосом, Невідомим, то режисера — проблема внутрішня, духовна. «Я взяв цей роман тільки тому,— говорив Андрій Тарковський польському кореспонденту 1985 року,— що вперше побачив твір, який міг би визначити як історію покаяння. Що таке покаяння в прямому, класичному сенсі цього слова? Коли для нас наша пам'ять про зроблені вчинки, про гріхи перетворюється в реальність. Для мене роман Лема був приводом зробити такий фільм. В плані ж зіткнення з майбутнім чи з невідомим знову-таки був важливий не онтологічний аспект, а те, що відбувається з душею людини, її психологічний стан. І якщо людина залишається людиною — для мене це найдорожче»<sup>17</sup>.

Сюжет «Соляріса» дав Тарковському поштовх до одвічної в російській літературі теми злочину і кари. Соляріс оголює гріхи космонавтів: зрада любові, вбивство любові, яке приховане під покрывом нібито забудькуватості.

### «Дзеркало»

Почуття вини і очищувальне каяття, розкриті в «Солярісі», продовжено у «Дзеркалі», найбільш експериментальному фільмі А. Тарковського. Він з гіркотою писав: «Єдине мистецтво, яке поступово перекочує до рук людей, що буквально нічого в ньому не розуміють, — це кіно». Для нього кіно — це мистецтво великих можливостей і еволюція його творчості підтверджує це. Починаючи саме з цього фільму, Тарковський, дійшовши висновку, що техніка спостереження є «провідним формотворчим началом кінематографа», починає втілювати своє переконання у творчу практику.

В 1960-х роках, починаючи з фільму Ф. Фелліні «8 1/2», успішно розробляється (згодом втрачений) жанр кінематографічного автопортрета, ніби повторюючи на кінематографічному рівні й у скороченому часі кінематографічної історії поетику і долю автопортрета малярського: «Американська ніч» Ф. Трюффо, «Все на продаж» Анджея Вайди (втім, ще 1928 року Дзига Вертов, шукаючи абсолютну кінематографічну мову, створив унікальний кінематографічний автопортрет — фільм «Людина з кіноапаратом», знятий ним у ВУФКУ).

«Дзеркало» (сценарій Тарковський написав разом з Олександром Мішарінім) — це кіно, яке збагачується не тим, що підпорядковує і розчиняє в собі старі форми художнього мислення, а тим, що дає їм місце всередині себе, залишаючи їх також на власних місцях, виступаючи як поле їх взаємодії.

Фільм автобіографічний, вибудований на спогадах дитинства і деяких обставинах дорослого життя. Він цікавий з точки зору реалізації снів (відомо, що Інґмар Берґман високо оцінив уміння Тарковського невимушено передавати мову сновидінь). Тарковський зізнався, що йому постійно сниться сон про повернення минулого. Він його описав у сценарії «Дзеркала»: «Серед високих беріз я бачу двоповерховий дерев'яний дім. Дім, в якому я народився. Це повторюється майже буквально... Я звик до цього... Я уже уві сні знаю, що мені це тільки сниться, і непосильна радість затьмарюється чеканням, що ось прокинусь. Коли я проходжу до ганку по шелепучому листю, почуття реальної туги за поверненням перемагає і пробудження завжди сумне і несподіване...».

Герой «Дзеркала» Олексій хоче розібратись у самому собі, зрозуміти, що за історія виростає з його життя, співвіднести себе з усім світом. І якщо звичайне дзеркало дає лише відображення, здатне тільки означити загадку людського «я», то Тарковський шукає дзеркало,

яке могло б вмістити цей звернений всередину себе, в темряву своєї особистості погляд, закарбувати саме протікання, всі перетворення прихованого від очей життя. Власне, ми і бачимо Олексія в ликах його переживань, відчуттів, вражень, які оживають, як уві сні. Бачимо людину як світ її свідомості, як неповторний образ її пам'яті.

З перших кадрів фільму — літній день, картопляне поле на околиці лісу... Біля дерев'яного будинку на жердці сидить жінка, курить, не уважно дивлячись кудись, — чекає. Вона озирнеться, і її погляд піймає дитина. Такою запам'ятається йому мати. Це — спогад, але непомітно він переходить в сон. З'являється кімната з дитинства. Знайомі речі... Герой знову бачить матір. Вона миє коси, нахиливши голову над тазом з водою. І поступово вся кімната стає мокра. Зі стін, зі стелі, звідусіль стікають невагомні лінії води, схожі на мокрі пасма...

Це істинне життя, хоча воно тільки бачиться, «сниться» герою, викликане зусиллям його пам'яті. Воскресаючи у свідомості, минулий час стає теперішнім, обертається реальністю переживання.

Коли життя Олексія опиняється під загрозою, він бачить свою постарілу матір, і йому здається, що вона веде його за руку, як в дитинстві. Що знову — «все ще можливо, все ще буде...».

Розглядаючи взаємини поетичного слова і фільму, М. Кузнецов пише про «Дзеркало», як про спірний, гострий, талановитий експеримент, як про чарівну країну поезії. На його думку, вся образність фільму постає з віршів Арсенія Тарковського. Зображення (наприклад, дощу, дзеркала) йде услід за поезією. Поезія входить у оповідь фільму, але не прямо, не ілюструючи, не розказуючи про те, що відбувається, а інкше, створюючи особливу піднесену емоційну атмосферу, поєднуючи слово і зримий образ. Наприклад: «Повністю звучать відомі вірші: «Свиданий наших каждое мгновение мы праздновали как преображенье...»

А в кадрі — ніякої суєти, жодних наївних спроб встигнути за мовою. Навпаки, камера майже нерухома, вона завмирає на постаті Терехової, що сумно притулилася біля підвіконня, на її прозоро-голубих очах, які немов би вдивляються в той уже далекий час, коли вона «держала сферу на ладони хрустальную»... Повільно камера повертається до цього простого світу — вікна, саду за вікном, води в кухлі, всім оцим найпростішим речам, сотні разів баченим, які любов казково преображала»<sup>18</sup>.

Дуже важливим для Тарковського було втілення часу, людини в часі, візуалізувати власні спогади, вдихнути в них життя. Це досягалось за допомогою контрасту між героями і предметами, між героями і реальністю, яка вже пережила свій час і перебуває немовби в зруйнованому вигляді. «Вона, — говорить Тарковський, — тягнеться в якомусь іншому часі, тоді як людина залишається, в залі, як і раніше одною і тою ж. Тобто не те що одною й тою ж, вона розвивається безкінечно. Тому коли

ви говорите про час, який невблаганний, ви кажете про гідність»<sup>19</sup>. Фрагменти хроніки у фільмі ставали панорамою часу, в який вписана доля героя — відбулося органічне злиття документального та ігрового. Вірші Арсенія Тарковського були ліричним лейтмотивом.

Дехто з інтелігенції, яка високо цінувала творчість Тарковського, вважав «Дзеркало» кроком назад порівняно з «Солярісом» у виконанні духовного і морального завдання.

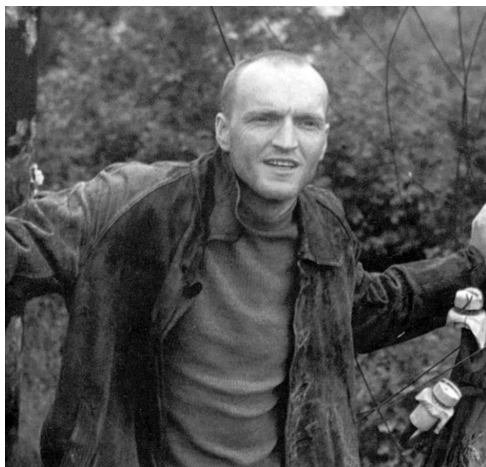
Фільм в СРСР фактично не випускали в прокат, але він був нагороджений премією «Давид Донателло» — однією з найбільш авторитетних премій Італії, яка щороку присуджується кращим діячам італійської та міжнародної культури.

### «Сталкер»

Поставлений за повістю Аркадія і Бориса Стругацьких «Пікнік на узбіччі» (1975). Своєрідний у будь-якому сенсі — з огляду на топографію кіно, в сенсі специфічно футурологічному. Тарковський обирає новий шлях — щось між пригодами і галереєю мистецьких інсталяцій. Центральний у фільмі образ Зони. Зона — це міраклі міраклів. У ній можна опинитися тільки завдяки кваліфікованому Сталкеру. У фільмі в Зону ідуть двоє — письменник і вчений. Зона — територія особлива, у неї власні закони. Але Зона — не локалізована візія світу, що завжди фрагментарна. Заборонений для відвідування світ у чорно-білому зображенні є мілітаризований регіон, що патрулюється поліцією: це викликає асоціації з Радянським Союзом.

У фільмі прозвучала тема омертвіння. Брудна земля, якісь тунелі, виходу з яких не бачимо, потоки води, замкнутий, задушливий простір. Ностальгія за власною втраченою душею. Спокою нема, а є оголеність нервів, втома від самого себе, самотність, складні контакти з іншими людьми. За героями Тарковського — нестерпна мука причетності до бід усього нашого світу.

У «Сталкері» кульмінаційною є сцена, в якій герої, нарешті діставшись до заповітної кімнати, не відважуються до неї увійти, зупиняються на порозі. Зовні в сцені нічого не відбувається, лише короткою стрімкою зливою сходить звідкись потік води, заливаючи підлогу кімнати, поступово стихаючи... Це на-



«Сталкер».

Андрій Тарковський. 1980

пруження, це відчуття порогу Тарковський передає мовчанням героїв. Тут відбувається якесь зміщення, зсув у сприйнятті реальності. І таємницею стає не фантастична «зона», а те, що залишається прихованим у цьому мовчанні. Крайня мить, досягнувши якої, людина зустрічається з істиною про саму себе.

На думку Тарковського, в «Сталкері» важливий можливо, не сам Сталкер, значно важливіший Письменник, який туди пішов циніком, прагматиком, а повернувся звідти людиною, яка заговорила про людську гідність.

У фільмах, якщо говорити формально, науково-фантастичних, без зовнішніх ознак релігії Тарковський близько підійшов до містичного почуття внутрішнього світла, з якого виростають усі релігії.

### **«Ностальгія»**

Готуючись в Італії до зйомок фільму, Тарковський зняв короткометражний фільм «Час подорожі» (1983). В Римі він якийсь час жив у Тоніно Гуерри, найвідомішого італійського сценариста. Власне, про цей дім, про співавторів сценарію, їхні поїздки по місцях майбутніх знімань (ці куточки Італії потім легко пізнаються в кадрах «Ностальгії») і розповідає невеликий фільм. Тарковський знає, що не побачить батьківщини. Чи передчуває, що не побачить. Жити йому залишилось три роки.

В одному інтерв'ю Тарковський зауважив, що не вважає час у кінематографі суворо об'єктивною категорією; на його думку, він просто не може існувати сам по собі, поза сприйняттям людини — він залежить від її свідомості, її стану, від того, як переломлюється час у світі душі. Сон дозволяє режисерові закарбувати на екрані у візуальних образах приховане від очей внутрішнє життя людини, його думки і почуття. У «Ностальгії» реальність існує на рівні переживань героя. Андрій Горчаков, герой фільму, гостро відчуває хід часу, відчуває, що час обмежений... І стан кризи, яку він переживає, пов'язаний, очевидно, з усвідомленням необхідності якогось постійного внутрішнього напруження, неодмінної і щохвилинної душевної роботи. Ну і, можливо, навіть більше — з несподіваним відчуттям крихкості душі, її емоційної перервності, з неминучістю перепадів і неспівпадінь. До Горчакова сні приходять знову і знову, викликані його болісним бажанням повернутись, заново пережити втрачений час. Мить сну вміщує в собі великий простір часу, в якому зникають кордони між минулим і теперішнім.

«Метафорична, образна мова фільмів Тарковського заворожує», — стверджує критик Юрій Тюрін і як ілюстрацію наводить довгий, знятий без монтажних перебивок епізод, в якому герой, росіянин за національністю, намагається пронести через вонючі сірчані терми запалену свічку. Для героя це жертва і спасіння. Болісний перехід через



порожній басейн завершується для нього несподіваною смертю від серцевого нападу. Але герой вважав себе зобов'язаним пронести свічку і не дозволити їй погаснути, тому що в ній надія...

Фільм багатозначний, на що звертає увагу Борис Хазанов: «Навіть цей порівняно простий для Тарковського фільм являє собою систему дзеркал, і не так то легко не тільки витлумачити окремі мотиви і епізоди, а й сформулювати саму тему цього твору: що таке ностальгія? Туга за батьківщиною, яку, немов естафету, передають один одному руський<sup>20</sup> композитор минулого століття, письменник — герой фільму і, нарешті, сам режисер? Можливо. І разом з тим це щось зовсім інше: що ж саме? Оплакування самого себе? Туга за юністю, за втраченою творчою активністю? Ностальгія за якимось світом, що відійшов?»<sup>21</sup>

Самодостатність, живописність і магнетизм кадрів з «Ностальгії», створеній Тарковським після переїзду до Італії, принесли режисерові європейську славу. А він залишався російським художником. Англійський критик Ян Крісті сказав: «Визнаючи трагічну нездатність росіян асимілюватися в умовах еміграції, Тарковський побачив для себе єдиний вихід в тому, щоб зробити предметом свого дослідження проблему кіно в еміграції. Ніякої «жертвності», ніякого «дистанціювання»: «Ностальгію» і «Жертвоприношення» треба розглядати як відбитки його свідомості».

#### **«Жертвоприношення»**

Тарковський присвятив цей фільм своєму синові Андрію. Ідея фільму спирається на родову традицію: батько захищає сина, не тільки дарує йому життя, але, зберігаючи йому буття, може навіть принести себе в жертву, аби тільки надія в синові зміцніла, набула голосу, щоб продовжувала існувати духовна свобода. Допоміг Тарковському поставити фільм у Швеції І. Бергман.

У цьому фільмі межа між реальністю і сном стерта і вже не можна сказати де починається і де закінчується сон. Це підкреслено всією атмосферою фільму (в сценарії зазначено час скандинавських білих ночей). Дія протікає в цьому нестійкому стані між ніччю і днем, при світлі сутінків, коли хисткі самі межі справжнього.

Виразна сцена, коли ми бачимо героя фільму Олександра у вітальні його дому, з тими, хто прийшов привітати його в день народження. Але ось він сам. Він стоїть і дивиться на свій дім немов би збоку. Бачить його біля своїх ніг. А поруч — озеро з темною водою, блідо охриста прибережна мілина з іржавими плямами. Це калюжа, але вона схожа на озеро, якщо відволіктись від її розмірів. Та й сам дім на березі — це лише копія, зроблена в дарунок Олександрові його маленьким сином. Але ілюзія масштабу і схожості настільки велика, що коли Олександр озирається на свій справжній дім, оточений високими соснами, виникає дивне відчуття, немов від польоту. Все переплуталось і важко

сказати, де тут більша реальність. Чи відбувається це в його свідомості чи це все «насправді». Але у фільмі Тарковського це і немає значення. І те, що герой переживає сам в собі, в своїй уяві, для режисера, можливо, ще значиміше, ніж те, що відбувається насправді.

В останньому інтерв'ю, яке режисер дав французькому журналу «Фігаро-магазин» в жовтні 1986 року, він сказав: «У творчості ми повинні бачити не тільки творчість. Але, на жаль, у ХХ столітті пануючою є тенденція, при якій художник-індивідуаліст, замість того, щоб прагнути до створення мистецької речі, використовує його для вип'ячування власного «я». Твір мистецтва стає виразником «я» його творця і перетворюється, так би мовити, в рупор його дріб'язкових претензій. Про це дуже багато писав Поль Валері. Навпаки, справжні митці, а більше того — генії — є рабами дару, яким вони наділені. Вони зобов'язані цим даром людям, жити духовно і служити їм були вибрані». Ці слова можна адресувати і самому Тарковському.

«Кіно за суттю своєю, за своїм образним складом є переважно мистецтвом поетичним. Тому що здатне обійтися без буквральності. Без побутової послідовності. Навіть без того, що ми називаємо драматургією. Специфіка кіно полягає в тому, що воно здатне зафіксувати і виразити час. Час у філософському, поетичному і буквальному сенсі. Кіно і народилося по суті наприкінці минулого — на початку ХХ століття. Воно з'явилося саме тоді, коли людина почала відчувати нестачу часу. Ми вже звикли, що живемо в жахливо спресованому світі. Мені здається, що людина, скажімо, ХІХ чи ХVІІІ століття не змогла б існувати в нашу епоху. Вона просто загинула б від тиску, який на неї робив би час. Тобто поставив би перед необхідністю функціонувати у фізичному і моральному сенсі значно швидше. І кіно по суті покликане поетично осмислити цю проблему. Адже подивіться: кіно — єдине мистецтво, яке буквально фіксує час. Тобто теоретично можна продивлятися безкінечно одну і ту ж стрічку. Це ніби матриця часу. І в цьому сенсі проблема ритму — те, що в поезії грає колосальну роль, проблема довжини, темпу в кіно набуває якогось особливого значення. В тому сенсі, що час виражає сам себе. Це надзвичайно цікава проблема. У певному сенсі будь-яке мистецтво поетичне у вищих і кращих своїх зразках. (...) Є частина життя, частина Всесвіту, яка була зовсім не зрозуміла і не осмислена іншими видами і жанрами мистецтва. Адже те, що може кіно, не може музика і всі інші види і жанри. І навпаки. Тому не можна казати, що мистецтво старіє. Мистецтво не старіє. Справжнє мистецтво. І я, як режисер-професіонал, хотів би і прагну поетично осмислити естетичні і моральні проблеми, які спадають мені на думку»<sup>22</sup>.

Саме шлях інтелігента, з усіма помилками і промахами,— те, що приваблює до фільмів Тарковського,— писав Г. Померанц. «Проблеми, які ставить Тарковський,— це центральні проблеми нашого часу і нашої країни. Навіть якщо дія відбувається на космічній станції, яка

обертається довкола Соляріса»<sup>23</sup>. У Тарковського поглиблений погляд на людське життя як на історичну долю, снайперська точність асоціативних рядів і відвертий, очевидний і наполегливий автобіографізм.

Андрій Тарковський мав багато творчих задумів: екранізації оповідань Гофмана, «Житіє протопопа Аввакума», «Бісів» Достоєвського. Але нічого з цих задумів не дозволили реалізувати<sup>24</sup>. В листі до батька, Арсенія Тарковського він писав: «Можливо, ти не підраховував, але з двадцяти з чимось роботи в радянському кіно — близько 17 років був безнадійно безробітним. Держкіно не хотіло, щоб я працював! Мене цькували весь цей час».

### Література

*Martin Marsel. Le cinema Sovietique de Khrouchtchev a Gorbachev (1955–1992).*— L'Age d'Homme.— 1993.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма.— Сост. и подготовка текста А.М. Сандлер.— М.: Искусство.— 1991.

Воспоминания об Андрее Тарковском.— М.: 1989.

*Тарковский Андрей.* Ностальгия.— Сост. Паола Волкова.— М.: Зебра Е.— 2008.— 496 с.

*Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып.10.— М.: 1967.

*Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре.— Искусство кино.— 1990.— №10.

*Тарковский А.* XX век и художник.— Искусство кино.— 1989.— №4.

*Суркова Ольга.* Тарковский и я.— М.: 2002.

*Александр Гордон.* Не утоливший жажды.— М.: ВАГРИУС, 2007.

### Фільми, рекомендовані для перегляду:

«Летят журавлі». *Михайло Калатозов, 1956.*

«Балада про солдата». *Григорій Чухрай, 1957.*

«Доля людини» *Сергій Бондарчук, 1959.*

«Гамлет». *Григорій Козинцев, 1964.*

«Благання». *Тенгіз Абуладзе, 1968.*

«Іванове дитинство». *Андрій Тарковський, 1962.*

«Андрій Рубльов». *Андрій Тарковський, 1969.*

«Дзеркало». *Андрій Тарковський, 1974.*

«Калина червона». *Василь Шукшин, 1973.*

### Запитання до семінару

1. Кіно в СРСР як інструмент ідеології.
2. Образне уявлення авторів про історичні події («Андрій Рубльов»).
3. Провідне формотворче начало в кіно («Дзеркало»).
4. Проблема совісті у творчості Андрія Тарковського.

## Виноски

- <sup>1</sup> Караганов А.В. Советская кинематография // Кино. Энциклопедический словарь.— М.: 1986.— С.391.
- <sup>2</sup> Stachowna Grażyna. Pancernik Potoimkin // Historia kina. Wybrane lata.— Warszawa: 1998.— S.65.
- <sup>3</sup> 1928 // Ibid.— S.70.
- <sup>4</sup> Цит. за кн. Гуидо Аристарко. История теорий кино.— Пер. с итал.— М.: Искусство.— 1966.— С.117.
- <sup>5</sup> Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Искусство кино.— 1989.— №2.— С.114.
- <sup>6</sup> Toeplitz J. Historija sztuki filmowej. T.V.— Warszawa: 1970.— S.151—153.
- <sup>7</sup> Хазанов Б. Реквием по девственному королю // Искусство кино.— 1989.— №8.— С.23.
- <sup>8</sup> Гордон. А. Не утоливший жажды.— М.— 2007.— С.132.
- <sup>9</sup> Тарковский А. Запечатленное время // С.125.
- <sup>10</sup> Громов Е. Духовность экрана.— М.— Искусство.— 1976.— С.153.
- <sup>11</sup> Юткевич С. Огромный творческий труд.— Эcran 1971—1972.— М.: Искусство, 1972.— С.169—170.
- <sup>12</sup> Тарковский А. Запечатленное время.— С.130.
- <sup>13</sup> Лазарев Л. На съемках и после съемок... // Искусство кино.— 1989.— №10.— С.53.
- <sup>14</sup> Тарковский А. Запечатленное время.— С.158.
- <sup>15</sup> Там само.— С.152.
- <sup>16</sup> В. Михалев. Тарковский о художественно-образной природе киноискусства // Мир и фильмы Андрея Тарковского.— С.260.
- <sup>17</sup> Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Искусство кино.— 1989.— №2.— С.127.
- <sup>18</sup> Кузнецов М.М. Книги и фильмы.— М.: Знание.— 1978.— С.59.
- <sup>19</sup> Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Искусство кино.— 1989.— №2.— С.119.
- <sup>20</sup> Йшлося про українського композитора Максима Березовського, який навчався в Італії, в Болонській філармонічній академії, а, повернувшись до Петербурга, невдовзі покінчив з собою чи був убитий. Російська історія музики зараховує М. Березовського до російських композиторів. УРЕ (т.І, 1977 рік видання) визначає його як українського та російського композитора.
- <sup>21</sup> Хазанов Б. Реквием по девственному королю // Искусство кино.— 1989.— №8.— С.24.
- <sup>22</sup> Искусство кино.— 1989.— №4.— С.93.
- <sup>23</sup> Померанц Г. Зримая святость // Искусство кино.— 1989.— №10.— С.38.
- <sup>24</sup> Цит. за Лазарев Л. На съемках и после съемок... // Искусство кино.— 1989.— №10.— С.62.

# Кіно в Україні (1893 — 2010)

В Україні кінематограф було винайдено на два роки раніше, ніж у Франції,— 1893 року винахідник Йосип Тимченко в Новоросійському університеті в Одесі продемонстрував проєкційний («снаряд для аналізу стробоскопічних явищ») і знімальний (кінетоскоп) апарати. На жаль, винахід не було запатентовано. У Харкові фотограф Альфред Федецький 1 і 6 грудня 1896 року влаштував в оперному театрі демонстрацію фільмів власного виробу («Джигітування козаків Оренбургського полку», «Відхід поїзда від Харківського вокзалу»). На початку ХХ століття кіноательє Києва, Харкова, Одеси почали продукувати фільми з українською тематикою. Серед активних режисерів того часу — А. Олексієнко, Д. Байда-Суховій, Д. Сахненко.

Данила Сахненка з Катеринославщини як здібну і надійну людину залучила до роботи своїм кінокореспондентом французька фірма Пате. Одержавши від представника цієї фірми знімальний апарат, кілька коробок плівки та еталон негативу, за яким він міг контролювати свою



Афіша фільмів А. Олексієнко



Йосип Тимченко

роботу, а після тижневого теоретичного і практичного інструктажу невеликий кредит, Сахненко почав свою діяльність з найтяжчого порушення інструкції — розібрав кінознімальний апарат і оптику. Камера довго не підкорялася зухвалому механіку, далекими від еталону були й перші зйомки, але досить скоро він уже надсилав свої сюжети до фірми. З ризиком для життя він знімав повинь на Дніпрі, перші випадки холери в Катеринославі та ін. 1911 року він взявся за ігрове кіно, організувавши для цього власне підприємство — «Південно-російське прокатне бюро «Мистецтво». Єдине, що було в цього підприємця — знімальний апарат, придатний і для копіювання фільмів. Не було ні освітлювальних приладів, ні інших технічних засобів. Знімали під відкритим небом, монтуючи декорації на дерев'яному рухомому майданчику, який могли пересувати залежно від сонячного освітлення.

Ще в 1907–1908 роках режисери фірми Пате, враховуючи інтерес до «української екзотики», зняли фільм «Мазепа», після чого почали залучати вітчизняних кінематографістів («Катерина» Ч. Сабінського, в якій сумлінно відтворювалися побут і природа України). Д. Сахненко 1911 року запросив до зйомок видатних діячів українського театру Миколу Садовського, Марію Заньковецьку, Івана Мар'яненка та ін. й екранізував «Наймичку» І. Тобілевича і «Наталку-Полтавку» І. Котляревського. Обидва фільми стали найціннішими досягненнями українського кіно початку століття. Були вони дуже популярні, а «Наталка-Полтавка» протрималася на екрані до 1930 року. 1912 року він зняв фільм «Любов Андрія», а 1914 — «Запорізьку Січ». Нерідко демонстрування тодішніх фільмів супроводжувалося голосним читанням літературного твору.

У 1917–1918 роках в Україні (Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Луганськ, Полтава) було більше двадцяти кінопідприємств, які випускали фільми.

Під час революції розвиток кіно майже припинився. За Української держави було утворено «Українфільм», що випустив кілька хронікальних фільмів. З приходом до влади більшовиків приватні кінопідприємці просувалися на південь країни, де продовжували знімати фільми аж до захоплення Криму Червоною армією. Більшовики, враховуючи неписьменність широких мас, розглядали кіно як найголовніший засіб комуністичної пропаганди. 27 серпня 1919 року В. Ленін підписав декрет Раднаркому про перехід всієї фотографічної і кінематографічної торгівлі й промисловості у відання Народного комісаріату освіти. Під час громадянської війни створювались агітфільми, в яких показувалась переможна хода Червоної армії, «прозріння» її супротивників.

В Одесі на базі націоналізованих кінопідприємств Борисова і Харитонова виникла Одеська кінофабрика: 1920 року вона називалась Одеським відділенням Всеукраїнського кінокомітету, а з 1922 року, коли було завершено її реконструкцію, — Одеська кінофабрика ВУФКУ. 1919 року

на базі приватних кінофабрик О. Ханжонкова та І. Єрмольєва було засновано Ялтинську кінофабрику. Завдяки сприятливому клімату, красі природи, наявності хороших транспортних зв'язків ця студія стала південною кінематографічною базою країни. До 1930 року — це кінофабрика ВУФКУ, згодом — кіностудії «Союздитфільм», філіал студії «Мосфільм», потім — Центральної студії дитячих і юнацьких фільмів ім. Горького. З 1956 року після переходу Криму до УРСР до 1963 року — кіностудія належала Україні.

Вся українська кінофотопромисловість була зосереджена у ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління), підпорядкованому Народному комісаріатові освіти України. З середини 1920-х починається найплідніший період розвитку українського кіно, що тривав до 1930 року. На цей період припадає стрімке зростання виробничої бази кінопродукції, технічних і мистецьких кадрів, розширення кіномережі. Спочатку працювало дві фабрики — Одеська і Ялтинська, які очолював талановитий організатор і адміністратор Павло Нечеса. 1929 року вступила до ладу Київська, яка споруджувалась як найбільша в Європі з найновішим технічним оснащенням. Про динаміку кіновиробництва свідчать такі цифри: 1923 року в Україні було випущено 4 ігрові фільми, а в 1928 — вже 36. Зростала чисельність технічно-виробничих кадрів: від 47 осіб у 1923 році до 1000 в 1929.

Такий стрімкий розвиток став можливим завдяки тривалій боротьбі українців за самостійність, наслідком якої була політика українізації, відносна свобода творчості та національного самовиявлення в мистецтві у другій половині 1920-х років. У цей час в українському кіно вийшла ціла низка видатних фільмів. 1927 року у фільмі «Звенигора» вперше розкрився особливий талант О. Довженка.

Українське кіно розвивалося у тісному взаємозв'язку з іншими мистецтвами, зокрема, театром і літературою. 1924 — 1925 року реформатор українського театру Лесь Курбас на запрошення ВУФКУ поставив чотири сатирично-публіцистичні агітфільми: «Вендетта», «Макдональд», «Сон Товстопузенка» й «Арсенальці» (не збереглися). Після цього він відійшов від кіно, але дав для нього чимало творчих кадрів: з Молодого театру прийшли в кіно актори О. Ватуля, П. Долина, П. Няtko, М. Терещенко, з «Березоля» — Ф. Лопатинський, актори А. Бучма, С. Стешенко, С. Шагайда, П. Масоха. Зокрема, М. Терещенко екранізував українські твори: «Миколу Джерю» І. Нечуя-Левицького та «Дорогою ціною» М. Коцюбинського.

Інтерес до кіно проявляла група письменників та діячів мистецтва, які об'єдналися довкола журналу «Нова генерація»: Гео Шкурупій, М. Гаско, М. Семенко, Д. Бузько та художник А. Петрицький. Вони залучили до участі в журналі співробітників театру «Березіль» А. Бучму, М. Терещенка, О. Каплера, а також російських письменників та кінематографістів В. Маяковського, В. Шкловського, Д. Вертова, М. Кауф-

мана. Ставили фільми за сценаріями письменників Юрія Яновського та Миколи Бажана, які одночасно працювали редакторами кінофабрик.

На початку проблема творчих кадрів була досить гострою, кінооператорів запрошували з-за кордону. На Одеській кінофабриці, окрім представників молодого покоління, ставили фільми досвідчені майстри дореволюційного кіно Павло Чардинін (після нетривалої еміграції повернувся) та Володимир Гардін, який залишився в Україні. Працювали й російські режисери.

У 1922–1923 роках В. Гардін поставив три фільми: «Поєдинок», «Привид бродить по Європі» та «Слюсар і канцлер». Про перший писали, що він символічно відображає поєдинок між світовим пролетаріатом та світовою буржуазією. Сценарій другого Г. Тасін написав за оповіданням Едгара По «Маска червоної смерті». В сценарії та фільмі сюжет досить наївно прив'язаний до подій революційної боротьби. Третій поставлений за п'єсою А. Луначарського й був значно ближчий до реалістичного зображення революційних подій. У наступних фільмах — «Хміль» та «Остап Бандура» — революція була не тлом, а виступала на перший план. В «Остапі Бандурі» роль матері головного героя виконала Марія Заньковецька.

«Сильне враження на глядачів справив шестичастинний фільм «Голод і боротьба з ним», поставлений М. Салтиковим за власним сценарієм. Він починався кадрами, які розповідали про причини голоду в Україні в 1921 році: громадянська війна, зруйновані заводи і фабрики, палаючі села, загибла худоба, засуха на полях. Потім ішли документально точно зняті кадри голодуючого села»<sup>1</sup>.

Широке визнання, в тому числі й міжнародне, здобули фільми Павла Чардиніна «Тарас Шевченко» (1925, в головній ролі Амвросій Бучма) і «Тарас Трясило» (1926, за поемою Володимира Сосюри), а також Георгія Стабового «Два дні» (1927, в головній ролі Іван Замичковський), Георгія Тасіна «Нічний візник» (1929, в головній ролі Амвросій Бучма). Герої останніх двох фільмів мали багато спільного з героєм драми Миколи Куліша «97». У фільмі «ПКП» А. Лундіна та Г. Стабового (1926, в Україні копії не збереглося) було здійснено реконструкцію подій в Україні 1920–1921 років, коли війська УНР спільно з польською армією влітку 1920-го відтіснили Червону армію аж до Кива, але їх змусила залишити Київ і відступити до Збруча кавалерія Котовського. Фільм робили як продукт радянської ідеології, його переробляли і скорочували, намагаючись спалювати образ Петлюри. У цьому фільмі є феноменальні епізоди — генерал-хорунжий армії УНР Юрко Тютюнник, який написав і видав книжку спогадів, а також сценарій «Звенигора», зіграв самого себе — й це був найцікавіший персонаж фільму.

До створення двосерійного фільму «Тарас Шевченко» були залучені значні сили українського кіно і театру: сценарій написали М. Панченко та Д. Бузько, знімав оператор Б. Завелєв, важливу роботу в ство-



ренні достовірного середовища виконав художник В. Кричевський. Глибоко психологічний малюнок ролі створив А. Бучма, «показавши характер, — як писала газета «Правда», — тонкими прийомами культурного, глибокого і чуйного художника». Були задіяні також актори І. Замичковський, І. Худолєєв, М. Панов, Н. Ужвій, Ю. Шумський. В основі сюжету — етапи життя українського поета і художника — від дитинства і до похорону на березі Дніпра. Його образ поставав на широкому історичному тлі. Виходячи з принципу автентичності та історичної достовірності, постановники ретельно відтворювали матеріальну культуру доби, з цією метою для зйомок Київський музей ім. Шевченка та Одеський музей Академії наук надали експонати — меблі, домашній посуд тощо. Високоосвічений спеціаліст, знавець мистецтва і культури Василь Кричевський, працюючи над фільмом, зазначав, що ставить перед собою завдання: «Ніякої поетизації побуту і ніякої фальші і безмежної зневаги до подробиць...». З цією метою вивчалися історичні документи в архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях, приватних колекціях. Зокрема, за зразками, які зберігалися в етнографічному музеї Академії наук старий майстер із Радомишля виготовив чумацькі вози. Навіть грошові асигнації, що фігурували в епізодах аукціону, організованого Брюлловим, були спеціально віддрукувані друкарським способом із справжніх грошових знаків зразка 1838 року. Частина костюмів шилася за моделями журналів мод початку ХІХ століття, а жандармські мундири знайшли в Ленінграді (для масових сцен було пошито тисячу комплектів форменного одягу часів Миколи І, що яскраво свідчить про масштаб постановки). Декорації були вищою мірою правдоподібні, ґрунтовно підбиралися об'єкти натурних зйомок, зокрема на батьківщині Шевченка в селі Кирилівці; в селі Верховні на Київщині, де зберігся колорит старого українського села, і було реставровано поміщицький будинок ХVІІІ століття. Знімали скрізь, де бував Шевченко, — в Ленінграді, Москві, Нижньому Новгороді, поблизу Каспійського моря. Окремі епізоди — в реальних історичних спорудах (Зимовий палац, Петропавлівська фортеця тощо). Фільм мав великий успіх як в Україні, так і за рубежем, його неодноразово демонстрували на найбільшій у ті роки Гаазькій виставці.

1930 року за участі акторів С. Шкурата та І. Мар'яненка вийшов фільм «Злива», в якому Іван Кавалерідзе, відтворюючи епопею гайдмаччини, застосував цікаві формальні шукання, користуючись під час зйомок у павільйоні новими принципами освітлення на тлі чорного оксамиту й сукна та декорацією геометричних форм.

Наприкінці 1920-х років українське кіно здобуло великі успіхи як в розбудові матеріально-технічної бази, так і в художньому рівні фільмів. Потужність і широкий масштаб кіновиробництва визнавали не тільки в Україні, журнал «Советский экран» писав про ВУФКУ як про найпродуктивнішу організацію на теренах СРСР. Українські кіно-

лабораторії освоїли випуск перших партій вітчизняної кіноплівки, а Одеський кіномеханічний завод постачав кіноапаратуру. Україна була також на одному з перших місць з кінофікації.

22 червня 1926 року, залишивши працю карикатуриста газети «Вісті ВУЦВК», на Одеську кінофабрику з Харкова, прибув 32-річний Олександр Довженко (1894 – 1956). Завдяки своєму другу Юрію Яновському, він уже співробітничав з ВУФКУ — виконував кіноплакати, написав сценарій дитячого фільму «Вася-реформатор». Довженко мріяв знімати комедії і його режисерським дебютом стала короткометражна стрічка «Ягідки кохання», після якої він зняв серйозну пригодницьку картину на революційну тематику «Сумка дипкур'єра», де єдиний раз знявся як актор (в епізодичній ролі кочегара). «Завзяття, що межує з одержимістю,— згадував про Довженка А. Бучма,— величезна працездатність, висока творча принциповість відразу ж привернули увагу до молодого художника, говорили про неабиякий, самобутній і сильний талант».

«Творчість Довженка — це передусім він сам»,— слушно писав Максим Рильський. Народився майбутній всесвітньовідомий кінорежисер у селі Сосниця на Чернігівщині. В атмосфері переказів, дум, пісень, народних повір'їв і звичаїв народу формувалася його душа художника. Його біографія може бути вдячним матеріалом для пригодницького твору. Якщо хтось захотів би знайти приклад людини, що фактично всі відведені їй роки перебувала під загрозою, людини екстремальної долі, то саме таким є життя Довженка. Починаючи з родини, де з народжених 13 дітей вижило двоє — Сашко та його сестра Поліна. Невідома сила зберегла його в той час, коли всіх інших викосили або епідемії, або вроджені хвороби. Олександр Петрович також не належав до абсолютно здорових людей, мав стенокардію, і під час мобілізації 1914 року, коли він був у призовному віці, його на фронт не взяли, очевидно, саме з причини цієї недуги. Йому судилося пережити Першу світову війну, війну громадянську, а під час Другої світової піти на фронт кореспондентом газети.

Але в юні роки після закінчення Глухівського педагогічного інституту Довженко працює вчителем гімназії у Житомирі. З початком Української революції їде до Києва, де невдовзі вливається в лави армії УНР. На початках радянської влади його рятувала якась вища сила — досить згадати факт захоплення 1919 року Довженка в полон червоноармійцями, «затриманого як петлюрівця на території Радянської влади з підложними документами учителя сільської школи» (рядки з документа у справі-формулярі на О. Довженка, заведеної ЧК<sup>2</sup>). Так само на волоску висіло його життя, коли був захоплений в полон поляками, які піддали його умовному розстрілу. А 1922 року, рятуючи свого товариша й майбутнього митця, його товариші з партії боротьбистів терміново відправляють Довженка за кордон — спершу в репатріаційну комісію

у Варшаві, а потім в українське посольство в Берліні, де він паралельно з основною роботою брав уроки малювання в приватних школах. Та врешті Довженко відмовляється від кар'єри дипломата й повертається до Харкова, а вже потім приходиться в кіно.

Справжнього успіху він досяг, поставивши оригінальний фільм «Звенигора» (1927) за сценарієм Юрка Тютюнника і Майка Йогансена, в якому в образній формі розгорталася тисячолітня історія України. Тут проявилась безстрашність і навіть зухвальство молодого людини — в кіно досі не було твору, де б так широко порушувались проблеми життя українського народу, його історичного шляху. На той час, коли цей фільм мало хто розумів, було важливо, що Довженко визнав провідний майстер радянського кіно Сергій Ейзенштейн (стаття «Народження майстра»):

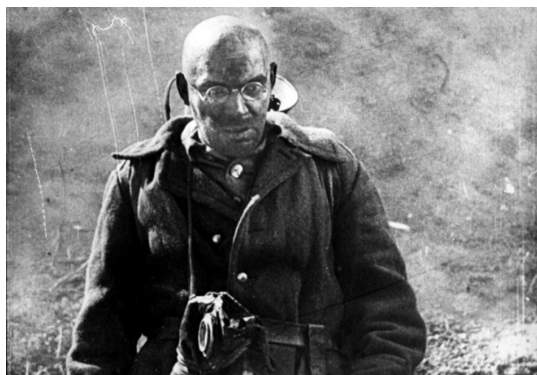
«Перегляд скінчився. Люди підвелися з місць. Замовкли. Але в повітрі стояло: між нами нова людина кіно.

Майстер свого обличчя. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності. І разом з тим майстер наш. Свій. Спільний... Людина, яка створила нове в галузі кіно».

1928 року вийшла кіноопоєя «Арсенал». На відміну від «Звенигора», Довженко відмовився від алегорій і метафор. В основу сценарію поклав епізод повстання робітників Київського заводу «Арсенал» проти Центральної ради 1918 року, вивівши арсенальця Тимоша як узагальнено-символічний образ українського робітника. Попри офіційний зміст, у фільмі присутні монументальна експресіоністична образність, стисла поетичність вислову, своєрідний довженківський пейзаж, що все разом справляє враження мистецької неповторності. Довженко вийшов з рамок усталених традицій психологічної драми, вивів героїв зі сфери



Плакат до фільму «Звенигора».  
Олександр Довженко. 1928

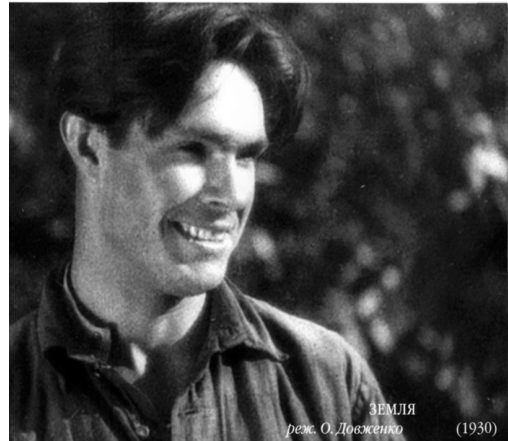


Амвросій Бучма у фільмі «Арсенал».  
Олександр Довженко. 1929

особистих почуттів і справ у світ великих соціальних проблем. Фільм мав національне обличчя: писали, що «багато епізодів «Арсеналу» є ніби ожилими на екрані українськими піснями. Поетично зняті оператором Д. Демуцьким кадри української природи проникливо ліричні»<sup>3</sup>. «Арсенал» мав широкий і беззастережний успіх, його називали епічним полотном, блискучим досягненням, новим словом в кіно, кращим фільмом 1929 року. Фільм здобув широке визнання за рубезем: берлінська преса наголошувала на красі кадрів. З великим успіхом фільм демонструвався у зразковому кінотеатрі Нью-Йорка «Фільм-гільд-сінема» і в одному з відгуків йшлося: «Перше враження, яке залишає фільм, нагадує враження від найвидатніших творів музики чи поезії. «Арсенал» відкриває своє враження поступово. Чим більше дивишся його, тим промовистіше і глибше він говорить вашій душі»<sup>4</sup>. Американський журнал «Нью-Йорк івнінг пост» писав: «Це символічне зображення духу революції в Україні. І операторська і режисерська робота істинно прекрасні й могутньо драматичні. Людина, яка зробила цю картину, володіє чудовою майстерністю композиції світлотіні»<sup>5</sup>. Критики звертали увагу на темп дії, стрімку зміну сцен, коли відбуваються переходи від мирних, майже статичних сцен до несамовитої дії. Незважаючи на те, що фільм був чорно-білим, його порівнювали зі справжнім живописом, звертали увагу на те, що в одному з епізодів навіть кінь має можливість висловитись, писали, що метод історичної символіки, який відкрив Довженко, дозволяє передавати історичні події, не знижуючи їхнього змісту, не спотворюючи соціальну залежність між ними. «Метод Довженка полягає в тому, що він бере окремих героїв і надає їм узагальнені соціальні і класові риси, піднімаючи їх, таким чином, до символічної висоти»<sup>6</sup>.

Але найвищим досягненням митця став його фільм «Земля», який він зняв за власним сценарієм 1930 року в селі Яреськи на Полтавщині. Німий фільм, але він був сповнений звуками, музикою, піснями. «Землю» можна переглядати десятки разів і безкінечно відкривати в ній щось нове. Цей фільм безсмертний. Офіційний сюжет колективізації відходить на другий план перед висловленими в поетичній формі вічними філософськими проблемами життя і смерті, народження й кохання. Все це виконане на такому мистецькому рівні, що набуває загальнолюдського значення. Після «Звенигори», готуючись до «Арсеналу», Довженко в листі до Івана Соколянського писав: «Хтось казав, коли я читаю «Іліаду» Гомера — людство починає здаватись мені на кілька голів вище». Оцінюючи «Землю» Довженка, Іраклій Андронніков писав про сцену похорону Василя: «Несуть Василя сільською вулицею. І, як потоки в ріку, вливаються в неї все нові й нові люди, все нові й нові пісні. Несуть героя. Сучасний Гомер творить пісню сучасної «Іліади».

Порівняння Довженка з Гомером цілком закономірне, як і те, що безсмертне ім'я давньогрецького письменника згадав Довженко: він



**«Земля».**  
Олександр Довженко.  
1930

мислив значними часовими масштабами і власні твори кіно, на проти-вагу переважній більшості тих, що тоді виходили, закрюював як справ-жній епос, що має жити у віках.

«Земля» демонструвалась у багатьох країнах світу й дістала широке визнання. За голосуванням міжнародного журі на Брюссельській ви-ставці 1958 року цей фільм увійшов в число 12 найкращих фільмів усіх часів і народів.

Та Довженко зазнав не тільки визнання і світової слави, а й, почи-наючи з 1930 року, постійних підозр і звинувачень то в пантеїзмі й за-хисті куркульства, то в зневірі й очорнительстві й найгірше — в «бур-жуазному націоналізмі». Він був стероризований, адже в країні, де панувала тотальна психічна істерія на ґрунті підозр всіх і кожного у ворожих діях проти влади, з таким тавром рідко хто залишався на волі. А це тавро він дістав 31 січня 1944 року на засіданні Політбюро, де про-звучав виступ Сталіна «Про антиленінські помилки й націоналістичні перекручення в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні». Люди у його

тодішньому становищі були приречені на знищення як «вороги народу», але його залишили жити, позбавивши при цьому можливості творити фільми і займатись громадською діяльністю. Довженко вів таємні записи і зв'язався самому собі в жахливому ставленні влади до свого народу, в тому числі до митців. Позбавлений доступу до кіно, він написав чудовий твір-спогад «Зачарована Десна». Рятуючись від ізоляції та психічного пригнічення, надзвичайним зусиллям волі прагнув творити, щоб залишити після себе «щось велике і надзвичайно потрібне» доступними йому засобами як письменник, як публіцист, як педагог. Як писав Єжи Плажевський, відгукуючись на поновлений 1994 року до 100-річчя Довженка незакінчений фільм «Прощавай, Америко!»: «Хто з нас осягне сьогодні, скільки тривоги крилося у самому припущенні, що якісь сфабриковані звинувачення заборонять творити назавжди? Хто окреслить ціну, яку треба було заплатити за збереження статусу кінематографіста? Ціна, яку заплатив режисер фільму «Прощавай, Америко!», виявилася високою. «Прощавай, Америко!» — страшний документ, який засвідчує становище митця у тоталітарному режимі»<sup>7</sup>.

Довженко змушений був сплатити данину вимогам влади, робити замовні речі (ідеологічно витриманими щодо пануючого режиму були і його ранні фільми: у «Звенигорі» засуджено хибний і безнадійний шлях української еміграції, в «Арсеналі» показано марні зусилля утримати владу урядом Української Народної Республіки, в «Землі» ідеалізувалась колективізація). «Іван» знову-таки знімався як документ успішної індустріалізації країни на прикладі будівництва Дніпрогесу, «Аероград» романтизував і прославляв зміцнення далекосхідних кордонів СРСР перед загрозою Другої світової війни. «Щорс», а також задуманий, але не здійснений «Тарас Бульба» були присвячені уславленню бойової могутності СРСР. Але якби фільми Довженка виконували тільки ідеологічну функцію, вони б не пережили свого часу. В них митець переміг публіциста, філософ — ідеолога. А засадничі погляди Довженка, які визначали суть його особистості, залишалися незмінними все життя. До них належали цінності етичні: людяність, гуманізм, порядність.

Значення творчості О. Довженка у ствердженні кіно як мистецтва, у вмінні мислити кінематографічно, у вмінні творити образну систему і власний стиль, у вмінні виразити світогляд свого народу. Відповідно до цього він виховав плеяду видатних акторів, таких як Микола Надемський, Семен Свашенко, Семен Шагайда, Степан Шкурат, Петро Масоха. Актори його любили, тому що він «перший почав шукати в них людей, і він знайшов їх». Його постійним співавтором був оператор Данило Демуцький, який знімав фільми «Арсенал», «Земля» і частково «Іван». Фільми Довженка стали досягненням німого кіно і майже всі зазнали нападів з боку офіційної критики за «націоналістичні» збочення.

Українські фільми 1920-х років успішно демонструвалися в Україні і за рубежем, маючи широкий резонанс. В міжнародний прокат вони почали надходити з 1923 року. США, Німеччина, Франція, Японія купили «Отамана Хмеля», «Слюсаря і канцлера», «Остапа Бандуру» та ін. Факт знаменний, коли врахувати, що Америка неохоче купувала іноземні фільми. 1926 року в Німеччині серед імпортованих картин фільми ВУФКУ займали друге після США місце. Після Гаазької виставки і фестивалю в Празі багато друкованих видань США, Бельгії, Німеччини, Італії, Румунії, Чехословаччини, Франції почали регулярно друкувати огляди поточної діяльності ВУФКУ, а українські кінофабрики запрошувались для участі у кінематографічних виставках різних країн. Велику статтю про українське кіно для одного з німецьких видавництв написав А. Луначарський. Французький кінокритик Леон Муссінак спеціально побував у Києві, опублікувавши після цього в «Юманіте» серію статей про українських кіномитців.

Але з 1930 року починаються репресії, які понижили українське кіно. Згортається українізація, 1930 року відбувається показовий процес СВУ, коли відкритим судом судять передові кола української інтелігенції. В економіці, в тому числі в кіногалузі запроваджують централізацію. 1930—1941 роки стали періодом тотального розгрому української культури, в тому числі кіно. ВУФКУ 1930 року було перетворено на «Українфільм», ця установа була підпорядкована Москві, перестав виходити двотижневик «Кіно» (1925—1932). Кіно задихалося у мертвотних путах догматичного соцреалізму. Були репресовані або усунуті від роботи в кіно режисери Ф. Лопатинський, Г. Стабовий, Я. Галицький, те саме з багатьма акторами і операторами. О. Довженко, рятуючись від репресій, змушений був 1934 року поїхати до Москви. Його фільм «Аероград» уже не мав нічого спільного з українською тематикою, а «Щорс» (1939), замовлений Сталіним, через єжовський терор і репресії воєначальників кілька разів перероблявся і вийшов спотворений, лише з поодинокими типово довженківськими фрагментами.

На кінець 1930-х устандартизувався антимилицький тип радянського фільму, що являв собою або екранізацію творів «надійних авторів» — «Загибель ескадри» (інша назва — «Останній порт» за О. Корнійчуком) А. Кордюма (1934), або історичні ніби монументальні твори, нещадно заредагованого минулого України — «Богдан Хмельницький» І. Савченка (теж за Корнійчуком, 1941), або спотворена малоросійщина у вигляді екранізації «Сорочинського ярмарку», а також доволі примітивні «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка-Полтавка». Занепад супроводжувався скороченням кіновиробництва.

Під час Другої світової війни Київську кіностудію було евакуйовано до Ашхабада, де знімали фільми воєнної тематики «Райдуга» М. Донського за твором В. Василевської, «Олександр Пархоменко» Л. Луко-

ва, «Партизани в степах України» І. Савченка за О. Корнійчуком. Після повернення до Києва студія переживала період малокартиння, і все українське кіно перебувало в руїні аж до 1956 року, фільмів виходило 1–2 на рік. Серед них найпомітніший — «Тарас Шевченко» І. Савченка. В ці роки активно велася русифікація українського кіно.

\* \* \*

На межі 1950-х — 1960-х років у багатьох країнах почалося інтенсивне переосмислення ролі і значення кіно: видатні кінематографісти європейських країн зуміли протиставити власну творчість тотальній комерціалізації і повернули улюбленцю найширших мас втрачену славу мистецтва. Імідж кіно як мистецтва починає зростати. У багатьох європейських країнах виникають художні напрямки, що впливали із найактуальніших проблем та виражали національну ментальність, — польська школа, фільми англійських розгніваних, французька нова хвиля, нове німецьке кіно, чеське диво. Саме в цей час набирають обертів міжнародні кінофестивалі — у Венеції, Каннах, Західному Берліні, Сан-Себастьяні, Карлових Варах, Москві, завдяки яким кінематограф активно циркулює й успіхи однієї країни стають відомі в різних кутках світу. Кіно зазнає радикальних змін, пов'язаних із поширенням телебачення, що забиравало з кінотеатрів глядача. Конкуренція ТБ спонукала кінематограф запропонувати глядачам видовище, недоступне для телебачення: масові зйомки, костюмовані фільми, широкий формат (зйомки не на 35-ти, а на 70-міліметрову плівку), а відтак — будівництво широкоформатних кінотеатрів. З'являється таке поняття як блокбастер. З подорожчанням виробництва фільмів в європейських країнах поширюється практика копродукції.

В інтенсивному кінематографічному житті про існування України як країни кіно, де вже вироблялась у рік два десятки фільмів, ніхто не здогадувався, фільми, отже, призначалися виключно для внутрішнього вжитку. Згадка про Україну у міжнародному масштабі була пов'язана хіба що з фільмами Олександра Довженка — хоча багато дослідників кіно позиціонували (а деякі продовжують позиціонувати й досі) Довженка не як українського, а як радянського кінорежисера. 1956 року Довженкові надійшло повідомлення з Музею кіно в Парижі про намір влаштувати ретроспективу його фільмів, але, на жаль, передчасна смерть перешкодила майстру туди поїхати. 1966 року у Франції в серії «Класика кіно» вийшла книжка Люди і Жана Шнітцерів «Alexandre Dovjenko» з ілюстраціями і повною фільмографією. В багатьох європейських столицях проходять ретроспективи фільмів Довженка.

Настають зміни і в кінематографі СРСР, але вони були викликані іншими, ніж у зарубіжних країнах, причинами, а саме: десталінізацією та хрущовською «відлигою». Найперші результати цих змін з'явилися в Москві: в кіно було здійснено принциповий крок від знеособлення



і знецінення людини у суспільстві тоталітарному до висвітлення людської долі у фільмах «Сорок перший», «Балада про солдата» Григорія Чухрая, «Летять журавлі» Михайла Калатозова та Сергія Урусевського, «Іванове дитинство» Андрія Тарковського — всі вони здобувають престижні нагороди МКФ у Каннах і Венеції.

Тим часом кінематографісти союзних республік, які навчалися в Москві й мали можливість знайомитися з класикою та найновішими досягненнями світового кіно, поверталися на свої рідні студії щоб почати процес оновлення й вести пошуки свого власного, національного обличчя.

Отже, тоді як європейські країни об'єднували свої зусилля для виробництва дорогих фільмів, в СРСР відбувалися протилежні процеси. Телебачення тут було ще заслабке, щоб конкурувати з кінематографом, тому кіно зберігало свої позиції в прокаті. Для кіно союзних республік дозволили відносну незалежність, й кожна республіка почала випускати фільми власною мовою, в тому числі фільми на матеріалі власної історії. Формувалися творчі сили сценаристів, режисерів, операторів, акторів. Знімання мовою республіки потребувало додаткових коштів на дублювання фільмів російською. Але ця реформа була неминучою — радянське кіно без неї не мало б шансів вижити.

На зміну запровадженій 1930 року централізації кіновиробництва, почався процес економічної самостійності республіканського кіно, яке могло саме формувати кінополітику й нарощувати кіновиробництво, розвивати інфраструктуру за умови успішного кінопрокату (хоча Держкіно СРСР залишав за собою загальне керівництво і з початку 1970-х років з обмеженням свободи ідеологічний контроль цієї інституції посилювався).

На початку 1960-х років в Україні успішно працюють — Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Одеська кіностудія, Українська студія хронікально-документальних фільмів (Київ), студія «Київнаукфільм». На студії ім. О. Довженка зводяться нові корпуси, на «Київнаукфільмі» з'являється відділення анімаційного кіно, для якого спорудили окремий корпус. 1966 року відкривається ще одна студія — «Укртелефільм».

1961 року створюється кінофакультет в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. 1962 року починає функціонувати Держкіно УРСР при Раді Міністрів. Організовується Спілка кінематографістів України, 1963 року проходить її перший з'їзд. Утворюється спеціальна структура реклами українського кіно, починає виходити журнал «Новини кіноекрана». 1967 року відкривається театр-студія кіноактора. Тоді ж значних успіхів досягає Шосткинське виробниче об'єднання «Свема», що виготовляє кінофотооснови, світлочутливі матеріали, магнітні стрічки тощо. І найголовніше — зростає кіновиробництво.

Інша річ, що далеко не всіх задовольняла якість фільмів. В українському кіно мала місце рутинна дія інерція схематизму, поверховості, комікування, театральщини, лакування дійсності. Давалася ознака тривала ізоляція від зовнішнього світу, відірваність і незнання нових тенденцій у світовому кіно. Українські фільми викликали невдоволення, а студія, здобувши 1956 року ім'я Довженка, не могла запропонувати нічого, що б піднялося до рівня шедеврів цього класика. Було зрозуміло, що відстань між кращими фільмами світового кіно й тим, що випускали українські студії, була надто великою. Основною причиною відставання був рівень замовників: влада вимагала творів, які б прославляли сучасність чи революційне минуле. Невисокий рівень фільмів пояснюється також браком творчих особистостей, браком професійної кінорежисури. Кіно потребувало сценаріїв і українські письменники відгукнулися на такий запит, пропонуючи як твори власні, так і сценарії за класикою. На жаль, їхня активність в якийсь момент стала гальмом на шляху оновлення кіно. На початку 1960-х кіно перетворилося на заручника літератури: склалося коло впливових літераторів — О. Корнійчук, О. Левада, О. Гончар, М. Зарудний та ін. — які, долучившись до написання сценаріїв як матеріально вигідної справи, прагнули монополізувати її. Вони пропагують тезу про те, що головне в кіно — це сценарій, але пропоновані ними сценарії, які потрапляли до рук інертним режисерам, залишали стагнацію кіно незмінною. Це було особливо небезпечно, оскільки в силу ідеологічної зарегульованості, кінематограф не міг собі дозволити свободи самовираження, мусив спиратися на виважену й суворо контрольовану владою сценарну основу. Над сценаріями працювали також М. Стельмах, Ю. Дольд-Михайлик, П. Загребельний, В. Земляк, К. Кудієвський, О. Сизоненко та ін. І хоча на якість фільмів письменники мало впливали, але їхня активна участь у кінопроцесі мала і певні позитивні наслідки, насамперед в ширшому інтересі кіно до українських тем. Адже з початку 1930-х ці теми викорінювалися. Впродовж 25 років централізації українське кіно було майже повністю русифіковане. Діяльність же письменників у кіно, навіть незалежно від їхнього таланту, з 1956 по 1962 рік сприяла його національному самоусвідомленню, вони заклали у фундамент нового кіно наріжним каменем повагу до української культури і літератури, що стало передумовою до творення власного національного обличчя, до появи таких шедеврів, як «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка, «Камінний хрест» Леоніда Осика, що виростили безпосередньо з української класичної літератури. Цей фундамент сприяв розширенню культурного простору молодих кінематографістів, які легко орієнтувались у досягненнях світового кіно й були готові з ним конкурувати. Завдяки інтересу до культури української, вони відкинули шлях наслідування, а спрямували свій погляд на класику і національне традиційне мистецтво, зокрема, творчість Катерини Білокур та Марії Приймаченко.

Йшлося про відродження штучно перерваної національної традиції, започаткованої Довженком, чії ранні фільми інтерпретувались як епічні та поетичні. Цю місію усвідомлював, зокрема, режисер Володимир Денисенко у фільмі «Совість» (забороненому), а також М. Вінграновський та Р. Сергієнко, які навчалися у ВДІКу в майстерні Довженка.

Для створення якісно нового кінематографа Україні бракувало творчих сил, а приїзди на Київську кіностудію митців з Росії ситуації не міняли, оскільки були або тимчасовими, або невдалими для самих митців (як, наприклад, для Григорія Чухрая). Прийшовши в кіно з театру, такі режисери, як Микола Макаренко, Віктор Івченко не змогли у своїх фільмах остаточно подолати театральної умовності. Режисери старшого покоління — Тимофій Левчук, Ігор Ветров, Ісак Шмарук були далекі від новаторських пошуків.

Крига скресла 1962 року, коли відбулося дві визначальні для розвитку українського кіно події: по-перше, керівником державної структури, яка мала опікуватися кіно, — Держкіно УРСР — було призначено освічену людину Святослава Іванова (про нього влучно сказав Юрій Ілєнко: міністр Святослав Іванов зробив у кіно більше, ніж може зробити міністр, він сприяв виникненню українського поетичного кіно), а кіностудію імені О. Довженка очолив Василь Цвіркунов, також колишній фронтовик і досвідчений адміністратор. Ці двоє людей і стали архітекторами перемог українського кіно 60-х років. По-друге, кінорежисер Віктор Івченко, зініціювавши відкриття (1961) кінофакультету в Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, залучив талановиту молодь, яка починає здобувати фах кінорежисера, кінооператора, кіноактора, інших, необхідних у кіно професій, випускає цікаві дипломні роботи. З появою низки цікавих дипломів та дебютів 1970 року кінорежисер Микола Мащенко організовує кінофестиваль «Молодість». Святослав Іванов та Василь Цвіркунов запрошували на роботу випускників ВДІКу — тоді в українське кіно прийшли сценаристи Леонід Ризін, Олександр Сацький, Олег Прокопенко, режисери Леонід Осика, Юрій Ілєнко, Віктор Гресь, Ролан Сергієнко, оператори Сурен Шахбазян, Олександр Антипенко, Михайло Беліков, Валерій Квас, Сергій Лисецький, Юрій Ткаченко, Олександр Коваль, Валерій Башкатов, Віталій Зимовець.

На 1961 — 1970 припадає чи не найбільша кількість дебютів за всю історію українського кіно. За цей період знімали фільми близько 80 режисерів, і серед них більше 20 були дебютантами. Це Микола Мащенко, Артур Войтецький, Микола Ільїнський, Вадим Ілєнко, Євген Шерстобитов, Петро Тодоровський, Ролан Сергієнко, Кіра Муратова, Олександр Муратов, Антон Тимонишин, Анатолій Буковський, Микола Вінграновський, Юрій Ілєнко, Радомир Василевський, Леонід Осика, Борис Шилєнко, Віктор Говяда, Віктор Гресь, Борис Івченко, Володимир Савельєв, Костянтин Єршов. Нарешті з'явилися спеціалісти

київської кіношколи — в середині 60-х перших режисерів та акторів випустив кінофакультет. І серед них були вже знаменитості — актори Іван Миколайчук, Борислав Брондуков, Раїса Недашківська, режисере Борис Івченко, Роман Балаян, В'ячеслав Криштофович.

Отже, прорив у кіно, який почався 1964 року з фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», став можливим завдяки радикальному омолодженню і професіоналізації кінематографічних кадрів та кваліфікованому керівництву кінопроцесом. Цей шедевр, як бачимо, не з'явився на порожньому місці, він став можливим завдяки плодотворним процесам в кіногалузі.

З 1961 по 1970 рік в Україні знято близько 170 ігрових фільмів. Найновішими технологіями володіли молоді кінооператори — Вадим Ілєнко, Юрій Ілєнко, Сурен Шахбазян, Сергій Лисецький, Валерій Квас, Юрій Ткаченко, Олександр Коваль. З'явилась можливість проявити себе і молодим акторам — розкрився талант Інни Бурдученко, Наталі Наум, Лариси Кадочникової, Івана Миколайчука, Павла Морозенка, Раїси Недашківської, Степана Олексенка, Ади Роговцевої.

Українське кіно 1960-х років було економічно стабільним, розвивалося успішно. Відсотків на 20 це були твори нового кіномислення, що здобули міжнародне визнання. Але решта залишалася інертним, ізоляціоністським, ходульним. Офіційно підтримувалась постійна мобілізація пам'яті, плекалися міфи про непереможність радянської системи, героїзм радянської людини тощо. Зрозуміло, в цю парадигму і це міфотворення не вписувалась правда дійсності. Тому кон'юнктурність кінематографістів у тому й полягала, щоб приховати правду гучним і незмінним героїзмом. Офіційно визнані режисери старшої генерації — Віктор Івченко і Тимофій Левчук продовжували знімати в напрацьованому режимі, їхні фільми залишалися ілюстраціями накреслених сценаристом схем (винятком є фільм В. Івченка «Гадюка», де сюжет громадянської війни вдало переходив у психологічну площину). У психологічному ключі аналогічну колізію випробування бійців революції мирними буднями детально розгляне також Микола Мащенко у фільмі «Комісари».

Таким чином 1968 року сформувалося два полюси в українському кіно: один — це «Родина Коцюбинських» О. Левади і Т. Левчука, а другий — «Камінний хрест» Л. Осики і В. Кваса. Фільм молодих талановитих кінематографістів узяв участь у Всесоюзному кінофестивалі і дістав дві нагороди: за кращу чоловічу роль та за кращу операторську роботу, а от на власній території Шевченківська премія увінчає саме «Родину Коцюбинських».

Завдяки отим 20 відсоткам — фільми Параджанова, Ілєнка, Осики, «Сон» і «Совість» Денисенка, «З нудьги» Войтецького, «Комісари» та «Іду до тебе» Мащенко, — реноме українського кіно було врятоване, воно змогло вийти із стагнації і стати цікавим світові.

Якщо ж оглянути кінематограф України вцілому, то стане очевидним, що суттєву частину фільмів того часу було присвячено Другій світовій війні: трагічні та героїчні події 20-річної давності активно осмислювали у фільмах «Спрага» Євгена Ташкова, «Вірність» Петра Тодоровського (диплом МКФ у Венеції), «Перевірно — мін немає» (диплом за кращу спільну постановку МКФ у Пулі, Югославія) та «В'язні Бомона» Юрія Лисенка, «Совість» і «На Київському напрямку» Володимира Денисенка, «Хто повернеться — долюбить» Леоніда Осики, «Хто помре сьогодні» Віктора Греся. Стилiстичний і жанровий діапазон названих фільмів широкий — від умовно-поетичного фільму Осики до героїчного епосу Володимира Денисенка. З іншого боку, успіх у глядача фільмів Антона Тимонишина («Ракети не повинні злетіти», «Їх знали тільки в обличчя») пояснюється досить доступною, наближеною до жанру бойовика мовою, яка об'єднує глядачів спільністю гострих переживань. У цьому випадку йшлося про розвідників (підпільників) часів Другої світової війни. Гостросюжетні картин Антона Тимонишина були провісниками знаменитого російського серіалу Тетяни Ліознової «Сімнадцять миттєвостей весни». А розвідники у виконанні блискучих акторів Івана Миколайчука, Леоніда Бикова, Костянтина Степанкова («Розвідники» І. Самборського та О. Швачка) не тільки виконують надзвичайно складне завдання командирів, а й приваблюють згуртованістю, колективізмом, вмінням весело провести кожну вільну мить життя.

З'явилась в українському кіно й тенденція дегероїзації, неприкрашеного, убогого середовища дії, звичайних, переважно з глибинки героїв. Звичайно, говорити про це треба з певним застереженням, оскільки українське кіно тяжіло до умовності, що позначалося на стилістиці та й способі художнього мислення взагалі. До того ж кіно в Україні невсипно контролювалось, а за цих умов «пробити» на екран правду було неможливо. Реалістичну традицію розвивали молоді режисери Одеської студії Євген Ташков («Спрага» і «Приходьте завтра»), Петро Тодоровський («Вірність») та режисер студії ім. О. Довженка Юрій Лисенко («Ми — двоє мужчин»). В останньому (за оповіданням Юрія Кузнецова) успіхом стала правда характеру, створеного Василем Шукшиним, неприкрашена правда тогочасного життя в глибинці та контраст села і міста. 1965 року на Одеській студії виходить фільм Кіри та Олександра Муратових «Наш чесний хліб» з гострим психологічним конфліктом, де актор Курбасівської школи Дмитро Мілютенко правдиво передав мужність і самовідданість головного героя Марка Задорожного.

І все таки у щільній, ідеологічно вивірній площині українському кіно вдалося знайти власний шлях і досягти міжнародних успіхів. Цьому сприяли три обставини: 1) творче освоєння тогочасного зарубіжного кіномистецтва, 2) рух шістдесятників у літературі й мистецтві та

розквіт української поезії, 3) відновлення інтересу до ранніх фільмів Довженка. 1964 року Володимир Денисенко за сценарієм, написаним спільно з Дмитром Павличком, поставив фільм «Сон», де показав життя молодого Шевченка (Іван Миколайчук) — кріпацтво, викуп з кріпацтва, навчання в Академії мистецтв у Петербурзі, поїздки в Україну і арешт. Поряд з основною драматургічною дією розгортається асоціативний ряд фантазій, внутрішнє життя героя — його думки, картини поетичної уяви, снів, тобто реальні події змішані з подіями внутрішнього стану. Щоправда, не завжди це вдавалося, тому що, як зауважив Іван Дзюба, при величезній кількості фактів «малою була місткість зображальних засобів», внаслідок чого сни, мрії, фантазії героя видаються прозаїчними. І водночас фільм мав велике значення як факт національного самоусвідомлення українського кіно. Точно викладаючи факти біографії, автори групували їх довкола проблем «поет і народ», «поет і влада», вписавши їх у проблематику, що її прагнула розв'язати тогочасна інтелігенція. «Сон» виражає суспільний настрій, який панував на початку 60-х, коли інтелігенція переживала період очищення від скверни сталінізму й усвідомлення власної національної ідентичності.

Специфічною в українському кіно є творчість Артура Войтецького, який працював переважно з російською літературою і вершиною творчості якого став фільм «З нудьги» (1968) за оповіданням М. Горького. Серед степу, в глухому полустанку, де проживає усього семеро людей, розгортається драма безталанної Орини, яка спробувала знайти собі щастя у близькості з грубим і підлим чоловіком. Бездушний заступник начальника полустанку, нудьгуючи у глушині, влаштував «товариству» розвагу — кепкування над нещасною жінкою. Беззахисна, самотня Оринка з безвиході покінчила з собою. Зарубіжні критики наголосили на рідкісному в кіно і дуже цінному вмінні творити атмосферу, розцінювали фільм як дослідження вражаючого, всепоглинаючого і безнадійного суму, підкреслили вміння оператора Валерія Башкатова подати дію в середовищі дещо відстороненому, очищеному від зайвого реквізиту.

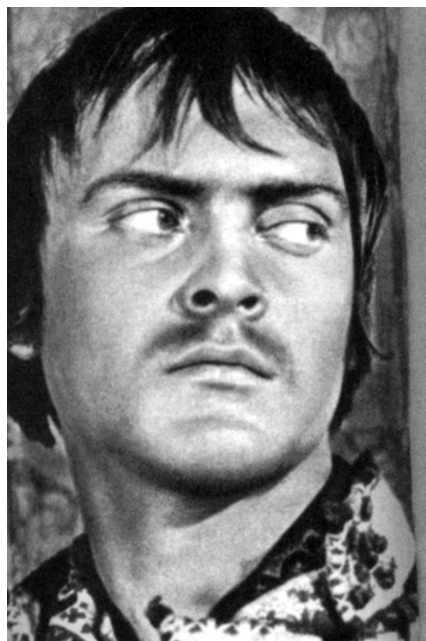
Помітний фільм настрою створила в 1967 році Кіра Муратова — в її «Коротких зустрічах» настрій інакший — напружений, динамічний, йдеться про те, що щастя недосяжне. Кіра Муратова належить до тих режисерів, які впродовж усієї творчості знімають один і той же фільм, який можна було б назвати «Життя в Одесі», адже живе вона в Одесі і знімає всі свої фільми на Одеській кіностудії. Обравши долю некон'юнктурного художника і не підлаштовуючись під вимоги ідеології, Кіра Муратова пропонує невідфільтроване життя, екранний начерк соціально-психологічної поведінки людини, творячи філософію сучасної людини, сприймаючи її як даність. А з огляду категорій художніх її цікавить насамперед образ пересічної, звичайної особистості. Вона має справу з живою реальністю в тому ж сенсі, що й італійські

неореалісти та режисери французької «нової хвилі», де панував культ природного стану людини, культ невимушеності. У «Коротких зустрічах» Кіра Муратова порвала з кінематографічними канонами «сюжетного кіно», досліджувала те, що кожної миті змінювалося, прагнула крізь заглиблення в людське ество вловити соціальні зміни — душевне самопочуття її героїв було правдивим показником тих змін. Фільм можна назвати психологічною драмою, але в ньому є щось більше — свобода, протистояння свободи й обов'язку, що й формує атмосферу, створює напругу. Її ж «Довгі проводи» (1972) заборонили як фільм, що спотворено показує мораль «радянської людини», а її саму позбавили змоги працювати в кіно.

Після тривалої заборони Кіра Муратова з кінця 1980-х знімає фільми, в яких реальність показана крізь призму абсурду («Астенічний синдром», «Чутливий міліціонер», «Захоплення», «Другорядні люди», «Настроювач», «Два в одному», «Мелодія для шарманки»).

Але якщо 1960-го року про нагороди на МКФ не йшлося, то вже на початку 1968 року повідомлялося, що за 1967-й рік: «68 українських фільмів відзначено на міжнародних, всесоюзних та республіканських фестивалях, а фільм «Тіні забутих предків» одержав 9 золотих медалей і 16 дипломів і визнаний одним із кращих творів світового кіно» (ще через рік до них додалися дипломи фестивалів у Лондоні, Мельбурні та Сідней)<sup>8</sup>.

Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» за одноіменною повістю Михайла Коцюбинського став можливим завдяки плодотворним процесам в кіногалузі, а також ширшому мистецькому процесу: гучно заявила про себе молода українська поезія, сформувалася плеяда незалежних (від кон'юнктури і нагород) художників і композиторів, мистецьке життя набирало сили, а жанрова палітра, тематичні горизонти в літературі, малярстві, музиці стрімко розширювались. Всі вони мислили себе митцями українськими, прагнучи сягнути такого рівня, який міг би гідно представити Україну в світі. Подвигом назвав «Тіні забутих предків» Іван Дзюба, бо цей фільм відповідав потребам дня, «дня творчих від-



«Тіні забутих предків».  
Сергій Параджанов. 1964

криттів і осягнення хорошого тону і боротьби за художню самобутність». Став він новим словом в українському кіно, зрештою, і в кіно світовому, вразивши насамперед кінематографічним новаторством. До його створення долучилися молоді талановиті митці — оператор Юрій Ілєнко, який любив експериментувати з кінокамерою, художник Георгій Якутович — знавець гуцульського мистецтва і традицій, композитор Мирослав Скорик, актори Іван Миколайчук та Лариса Кадочникова, закарпатський письменник Іван Чендей як співавтор сценарію, закарпатський художник Федір Манайло як консультант.

Літературний шедевр, в якому розповідалося про двох закоханих з ворогуючих родів, про розпач після смерті коханої, про марні зусилля знайти внутрішню рівновагу, спровокував інтерес до Карпат у Параджанова, який захоплювався українською культурою — живописом, народним мистецтвом. Його підтримали художники Григорій Гавриленко та Георгій Якутович, літературознавець Іван Дзюба. У творчості кожного народу — а Параджанов звертався до творів різних літератур — він виділяв те, що було йому дорогим і належало до цінностей загальнолюдських.

Живання учасників групи в живу натуру дало фільмові необхідне дихання, необхідну якість матеріалу, яку можна назвати автентичністю. Завдання було розв'язано успішно, тим більше, що виконавець головної ролі Іван Миколайчук грав героя, схожою на нього самого. Можна твердити, що професіоналізм кіноактора тут проявився насамперед у високій чутливості до людей, від імені яких він говорив, чие життя проживав.

Учасникам фільму судилося пережити справжнє свято творчості. «Для мене, молодого тоді художника, це був урок одкровення, правди, — згадував Юрій Ілєнко. — До цих пір вважаю атмосферу, яка панувала в групі Параджанова, єдино нормальною. Тоді у мене склалося уявлення, як все-таки робиться мистецтво, як народжується щось цілком невловиме, непередбачуване, те, що лишається за межею людських знань».

Народне мистецтво (прикраси, одяг, хатнє начиння, споруди, звичаї, пісні), досі обійдене увагою кінематографа, значною мірою урбанізованого, верталося в культурний обіг, актуалізувалося. Перенесене на екран, воно здійснило революцію у свідомості глядача, стало вагомим аргументом проти тих, хто автентичну народну творчість оголошував анахронізмом. Фільм дає повне уявлення, як гірський народ — гуцули — господарюють, випасають овець, прикрашають власне житло, як носять одяг, як співають, веселяться, страждають. У фільмі є майже всі обряди — церковні відправи і служби, молитви, похорон і весілля. Не виключено, що наступні покоління за цим фільмом колись зможуть вивчати творчість і звичаї гуцулів. Несподіваною для кіно була гуцульська говірка. В кадрі і за кадром зазвучала мова діалектна, розмовна — ціл-



ком новаторський прийом. Треба віддати належне режисерові, який домігся, щоб фільм не дублювався російською, а йшов мовою оригіналу. Відкриттями стали і багато операторських прийомів молодого Ілленка, який досі мав справу з урбанізованим світом. І тим більш вражаюче, що його ручна камера з такою силою і експресією показала світові Гуцульщину. Суб'єктивність його камери розкривалася не тільки в рухливості та експресивності, здатності бачити світ очима персонажів. До цього додалися дивовижна промовистість (завдяки об'єкту знімань) та емоційна напруга кольору. Заслуга оператора в розширенні меж та можливостей кіно, у вирішенні колористичних завдань, в композиційній довершеності як кожного кадру, так і монтажних фраз, дуже велика. Завдяки високій інформативності зображення, фільм передав візуальне багатство світу, одним із його персонажів була природа.

Однак у своєму фільмі Сергій Параджанов не описував радянської дійсності, він розповідав про досвід універсальний, замикаючи його у формі трагедії. Драматичними мотивами його фільмів є любов, вірність, страждання, смерть. Януш Газда звернув увагу на релігійність його творчості: «У «Тінях» перша любовна сцена розігрується серед релігійних ікон, в сяючій свічками церкві: молоді Іван і Марічка виявляють любов тільки поглядами, без слів, під звуки церковного співу»<sup>9</sup>.

Згодом, коли було оголошено війну поетичному кіно, як один із аргументів проти нього висували тезу: в таких фільмах губиться людина, в них незатишно акторові. Звичайно це не так. Особливості акторської гри у фільмах «поетичних» інакші, аніж у сюжетних чи психологічних. Це не так гра, як проживання життя героя. Це означає, знову-таки, що не можна за принципами кіно сюжетного творити в кіно поетичному. Але якщо світ С. Параджанова актор сприйме як художню даність, тоді йому стане в ньому природно і затишно. Це підтвердила не тільки робота Івана Миколайчука, Лариси Кадочникової у фільмі «Тіні забутих предків», а й талановиті роботи у фільмах цього напрямку Б. Хмельницького, Б. Брондукова, К. Степанкова, Ф. Панасенка, В. Симчича, а також Д. Мілютенка, за плечима якого був величезний акторський досвід і школа Леся Курбаса.

Сергій Параджанов після міжнародного тріумфу фільму, запропонував сценарій «Київські фрески», й хоча були проведені кінопроби, дозволу на нього не одержав. Те саме сталося і з наступним його сценарієм — «Інтермеццо» за М. Коцюбинським. Радянська система робила все, щоб утруднити йому життя, вважала його за особу, небезпечну для системи. А 17 грудня 1973 року його було арештовано і засуджено до п'яти років ув'язнення. Завдяки зусиллям західних інтелектуалів його випустили на свободу на рік раніше, але дозволу жити в Україні він не одержав.

Досвідчений актор Дмитро Мілютенко був готовий сприйняти естетичні вимоги метафоричної образності у «Криниці для спраглих»

(1966), залишаючись природним, більше того — у фільмі-притчі показати характер. Він органічно вписався у чорно-біле, строгі і стримане середовище фільму, який став режисерським дебютом Ю. Ілленка. У фільмі зійшлися різні й водночас близькі між собою художні світобачення: автора сценарію І. Драча (його не позбавлену гумору кіноповість режисер перевів в інший жанровий і настроєвий реєстр), постановника Ю. Ілленка й актора Д. Мілютенка. Перейшовши в режисуру, Юрій Ілленко стає одним із найвідоміших майстрів українського поетичного кіно. Окрім блискучого володіння камерою, він мав багато ідей і міг їх висловити і як сценарист, хоча й не вважав професію сценариста основоположною в кіно.

Не за допомогою фабули, а через призму притчі Юрій Ілленко подивився на сучасне українське село в «Криниці для спраглих». То була фактично єдина спроба чогось подібного, і вона налякала насамперед рутинерів, оскільки реальність на екрані постала зовсім інакшою, аніж та, ентузіастично-оптимістична, яку доносила радянська пропаганда до рядових членів суспільства, спрямовуючи їхні погляди в «щасливе майбутнє». Це була спроба молодого режисера розібратися з сучасним, відхилити завісу перед реальністю, звертаючись до іносказання, завуальовуючи в образах гірку, непривабливу правду. У фільмі «відточено» кожен кадр, ретельно опрацьовано звукоряд, аби з усього цього глядач міг зробити свої власні висновки та узагальнення. Тут сполучилися «балади буднів» із спробою прогнозу майбутнього України, ширше — людства. У вишуканій авангардній формі чорно-білим, контрастним зображенням сигналізувалась тривога з приводу сучасної моралі, людського егоїзму, корозії безпам'ятства та байдужості до власного коріння. Звідси витікала невідворотність споживацтва, в тому



Лариса Кадочникова у фільмі «Криниця для спраглих».  
Юрій Ілленко. 1966

числі й у ставленні до природи та земних ресурсів (саме тоді тривало освоєння цілини, сибірських родовищ, створення штучних морів тощо). Безлюдний пісок, що немов засмоктує село, яке видніється на другому плані, переслідує старого Левка Сердюка. І через 40 років цей всюдисущий пісок прочитується не лише як символ забуття, а й як засторога екологічного

неблагополуччя. Піщана пустеля — ось наслідок бездушності людини у ставленні до собі подібних і до природи взагалі. Режисер показав, як стрімко деформується мораль молодих нащадків Левка, для яких зайвими стали і любов до рідного села, і до ще живого батька, і до вже покійної матері. Така мораль, позбавлена почуття обов'язку, патріотизму, нічого, окрім нищення усього живого, й не могла принести.

Але ця драма не вписувалась в межі радянської ідеології. Постановою ЦК КП України від 30 червня 1966 року фільм було заборонено. Його вперше показали 1988 року і він мав значний успіх за кордоном.

1968 року Юрій Ілєнко поставив «Вечір на Івана Купала» за оповіданням Миколи Гоголя, де у метафоричній формі підкреслив небезпеку тотального зла, яке здатне спокусити і погубити людину. Цей новаторський фільм також спіткала доля попереднього, хоча на полицю офіційно не клали, але після короткого демонстрування заборонили як незрозумілий для широких мас. Як і «Криниця», він виринув з небуття наприкінці 1980-х і стало зрозуміло, що час не зашкодив йому, навпаки, його зображальна винахідливість заяснила ще з більшою силою. «Вечір» вражає творчою самобутністю, яка інтенсивно переосмислює, пропускає через власне бачення багаті скарби народної творчості. Фільм має велике значення з погляду розширення засобів кіномови особливо в розробленні і практичному застосуванні колористичних виражень. Ю. Ілєнко витворює власний художній світ, в якому панує



**«Вечір на Івана Купала».**  
*Юрій Ілєнко. 1968*

зображальна розкіш: погляд Ілленка-оператора продовжує відігравати важливу роль в його режисерських роботах і не в останню чергу це пов'язано з тим, що він не цурається полотна і пензля, експериментує в образотворчому мистецтві, мав кілька персональних виставок.

Фантазія і вигадка режисера (він же й автор сценарію) поляризується у фільмі на полюсах добра і зла. Зло, персоніфіковане в образі Басаврюка, користуючись нещастям людини, прагне знищити добро. Лінія боротьби проходить в людських душах (хоча фільм і не психологічний, ми майже фізично відчуваємо страждання Петра). Ю. Ілленко не тільки використав, а й збагатив філософську концепцію літературного твору, пов'язану з народним розумінням гріха. Народні перекази про нечисту силу, характерні дійства ряджених були невід'ємною частиною духовного життя народу, сягали корінням культу сил природи. Очевидно, виходячи з «поганської» концепції, режисер у такому несподіваному світлі показав священиків в епізоді Петрового видіння, коли він, намагаючись пригадати як скоїв злочин, знову провалюється у прірву й, побачивши довкола себе безліч крихитних церков і батюшок з хрестами, прагне знайти у них захисту, але досить тільки на мить з'явитися нечистій силі, як усі попи вмить розлітаються. Зображення набирає бурлескних рис. У фільмі збережено і гоголівську стилістику, і загадковий світ «Звенигори» О. Довженка. Насамперед, коли йдеться про химерне переплетення реального і вигаданого, уявного і дійсного. Важливо відзначити й таку особливість: у картині немає суб'єктивних відчуттів чи переживань автора. І в той же час об'єктивні події подаються крізь своєрідну призму — світобачення митця, його душу. Ю. Ілленко розгорнув картину того, як людина переступає небезпечну межу, за якою втрачає совість; як гине, піддаючись діям демонічних сил, невинна душа. Фільм не просто акцентує, а зображає сам процес падіння у всій послідовності, застерігає від небезпеки занпащення.

Черпаючи колористичне багатство у народних розписах, режисер домагається його інтенсифікації за допомогою руху. Особливо активно є драматургія кольору у сценах Петрового божевілля, коли в буквальному значенні «згущуються» барви розписів, нервово кружляючи, створюючи атмосферу тривоги, біди. В цьому випадку саме колористичними змінами постановник домагається необхідного ефекту.

У своїй ранній творчості, у численних висловлюваннях з її приводу Ю. Ілленко доводив, не абсолютизуючи цієї тези, що шлях кіно — яскрава зображальність. Режисер мав цілковиту рацію, заперечуючи безкрилий реалізм, буквально слідування літературному творові. Він вважав, що інтерпретація режисером чужих творів повинна бути власним його творінням. І не зашифрованість метафор, як це твердили деякі критики, була метою режисера. Він прагнув мобілізувати асоціативне мислення глядача, виявляючи нові, несподівані смисли на основі давно відомого твору Гоголя. Активна композиція кожного кадру, колорит, звуки, рух,

акторська пластика — все це режисер виводив на нові рубежі можливостей кінематографічної форми. Він активно залучив ті жанри, які в Україні склалися історично, — вертеп, бурлеск, обрядові дієства. Фільм став важливим внеском у розвиток українського кіно.

Отже, найбільший здобуток українського кіно 1960-х — 1970-х дістав назву поетичного кіно. Режисери поетичного кіно знайшли свій ґрунт і ним стала народна творчість — образотворча, театральна (вертеп), музична й пісенна (найпошлідовніше народну музику й пісню в кіно освоював Іван Миколайчук).

Дехто заперечує термін «поетичне кіно». Але твір, що має образну систему і вибудований на метафорах, метоніміях, гіперболах, паралелях, асоціаціях має називатися поетичним. Термін «поетичне кіно» доречний ще й і як антитеза кіно приземлено-побутовому, сюжетно-реалістичному. Термін усталився — і не тільки тому, що зазнав гоніння і його навіть заборонено було згадувати аж до 1987 року, а й тому, що українські фільми, які цей напрям складають, — «Тіні забутих предків», «Та, що входить в море», «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Камінний хрест», «Совість», «Білий птах з чорною ознакою», «Захар Беркут», «Пропала грамота», «Вавилон ХХ» — формувалися під знаком української поезії та поетичної прози. Судить самі: на характері «Криниці для спраглих» та «Камінного хреста» позначилося і кінодраматургічне мислення автора сценаріїв І. Драча і його потужно-емоційна, філософська поезія. Безсумнівно, поетом екрану був актор, режисер, сценарист І. Миколайчук, чиє світобачення було органічним і саме йому вдалося консолідувати сили цього напрямку, певною мірою стимулювати появу поетичних фільмів і впливати на їхній характер (участь у написанні сценаріїв, підібраний ним музичний ряд до «Білого птаха з чорною ознакою», «Пропалої грамоти», «Вавилону ХХ», «Такої пізньої осені»). Характер прози М. Гоголя, М. Коцюбинського, В. Земляка, до яких зверталися кінорежисери, теж поетичний. Вона формувала і характер зображення: не буквальна копія реальності, а умовно-метафоричні, отже поетичні образи, пошуки відповідних засобів кіно для адаптації першоджерела.

Стиль кожного з представників поетичного кіно, безперечно, свій. Зокрема, «Тіні забутих предків» не віддаляють нас від дійсності разом з тим підносячи її до поетичних узагальнень, осмислення людського життя. Параджанов звертався до безпосередньої реальності, яка у цьому фільмі як феномен естетичний перевершувала найяскравішу вигадку. «Вечір на Івана Купала» Юрія Іллєнка, разом із дотриманням етнографічної точності такої місцевості, як Подніпров'я, є прикладом свідомої стилізації.

Напрямок був цілком правомірний. Але офіційна влада перекрила йому шлях до глядача. Труднощі у сприйнятті фільмів штучно перебільшувались. Для того, хто любив українське народне мистецтво, фільми

ці були доступні. Польського критика Я. Газду вони зачарували саме нестандартністю поетичного вислову, а польський літературознавець Б. Бакула, високо оцінив фольклорний струмінь у «Тінях»: «Зачарування гуцульським фольклором, світом давніх традицій і вже не існуючих більше культур мало причини настільки очевидні, наскільки й глибокі. Фольклор був прапором тотожності, сферою невисловленого міфу, знаком приналежності до національної спільноти». Партійна влада, ідеологія, цензура зробили все, аби в українському кіно більше не з'являлися такі фільми як «Тіні забутих предків», «Криниця для спраглих» і «Вечір на Івана Купала».

Піком піднесення українського кіно був 1968 рік, коли, крім «Вечора» виходить і «Камінний хрест» Леоніда Осики, і «Хто помре сьогодні» Віктора Греся, і «Совість» Володимира Денисенка.

У «Совісті» за сценарієм Василя Земляка йдеться про епізод Другої світової війни — каральну акцію гітлерівців в одному з українських сіл, про масову загибель мирних жителів, які стали заручниками через випадковий терор партизанів, про неадекватну ціну, яку заплачено за вбивство одного німецького офіцера. Фільм також викликав підозри офіційної влади і був заборонений (відновлений і показаний 1990 року, пізніше за інші, оскільки довгий час вважалося, що єдина копія фільму була втрачена).

Трагедійним звучанням пронизані фільми Леоніда Осики, який після закінчення ВДІКу повернувся до рідного Києва, на студію ім. О. Довженка, де ще студентом проходив практику на фільмі В. Денисенка «Сон» і зняв короткометражну картину «Двоє» з акторами Антоніною Лефтіг та Іваном Миколайчуком. Його дипломна робота «Та, що входить в море» — експериментальна стрічка без жодного слова, побудована на тонких відчуттях взаємин з природою, відчуттях, які передають пізнання світу суто кінематографічними засобами. Для оцінки фільму важко знайти відповідні слова — адже там важать зображення (оператор Михайло Беліков) і музика (композитор Володимир Губа).

Фільм «Камінний хрест» — свою вершину — Леонід Осика поставив, коли йому було 28 років. Це один із ключових кінематографічних творів українського кіно 60-х років. Всі фільми цього режисера пронизані смутком і філософськими роздумами про людину, про історію, про духовний світ народу, про художника і його покликання. Творча заслуга Леоніда Осики і в тому, що він умів відкривати акторів — в його фільмах уперше знялися Борислав Брондуков, Борис Хмельницький, Антоніна Лефтіг, Василь Симчич, пізніше — Віктор Фокін, Світлана Князева, Сергій Романюк. Його шанували всі, хто мав можливість працювати з ним: кіносценарист Іван Драч, кінооператори Михайло Беліков, Валерій Квас, Володимир Башкатов, художники Георгій Якутович, Людмила Семикіна, композитор Володимир Губа. Печать його особистості відчувається найбільшою мірою в «Камінному хресті» — тут ор-

ганічно поєдналися його захоплення життєвою правдою на екрані й висока міра правди естетичної, вміння використати кінематограф для талановитого втілення обох цих правд.

Леонід Осика був впевнений, що кінематографічну мову треба шукати не в замкнутому середовищі кіностудії, а там, де фільм знімається: автентичність і конкретика мали протистояти штучності, а цю автентичність можуть принести на екран тільки реальні люди з реального Снятина чи Белелуї, нащадки тих, кого увічнив у своїх новелах Василь Стефаник. Режисерові допомагав його художній смак і глибокі знання європейського мистецтва. В естетиці фільму можна знайти відгомін Рембрандта і Брейгеля. Варто тільки згадати порізані зморшками обличчя селян, страдницькі, але ще повні життєвих сил, їх мовчазні, але такі, що проникають у душу, погляди. Ця мовчазність героїв фільму — від важкої нужди, яка, як злий фатум, зривала їх із рідних місць і несла за океан, у невідоме. Цю гіркоту можна було б зобразити порізно. Осика обрав трагедійну тональність — це світовідчуття було йому притаманне.

Побут початку ХХ століття, який уже відійшов, але силою кіно повернувся, не був самоціллю, хоча його автентичність важко переоцінити. Це був простір для роздумів про вічне: вимушене прощання з рідною землею. Це був вихід за межі існуючої реальності. «Камінний хрест» — фільм, знятий у документальній манері, розповідав про історичний факт, зафіксований у однойменній новелі Василя Стефаника, — від'їзд до Америки першого емігранта з Галичини, яка була тоді у складі Австро-Угорської імперії, Івана Ахтемійчука. Стефаник розумів, яким горем була для галицьких селян розлука з рідною землею, де ще панував патріархальний лад і традиційна культура, саме в цьому ракурсі й подавав історію Івана Дідуха. Відрив від своєї землі і став основною подією фільму Леоніда Осика.

«Камінний хрест» відсилають на всесоюзний кінофестиваль у Ленінград, де він здобуває нагороди. Проте в російському журналі «Октябрь» лунає грізний окрик — фільм критикується за «неуставні» відносини між «жертвою і катом». Це зашкодило подальшому просуванню фільму на міжнародні фестивалі. Але попри те, у Лодзінській кіношколі на прикладі цього фільму вивчали кінорежисуру.

Нелегка доля спіткала і перший фільм молодого режисера, випускника ВДІКу Віктора Греся. 1967 року на студії ім. О. Довженка він зняв «Хто помре сьогодні» — як дипломну роботу за сценарієм, написаним разом із Віктором Мережком. Хоча інкримінувати цій роботі щось крамольне важко — йдеться про героїзм радянських воїнів під час війни, але на той час на студії викристалізувалось неоголошене протистояння сил: з одного боку — наростання творчої атмосфери, яка прийшла разом з молодими митцями, а з другого — поруч із намаганнями поставити митців у звичні рамки — зростає недовіра до їхньої ідеоло-

гічної благонадійності. Гресь вирішував цю фабулу в епічному ключі. Не підкреслюючи окремих побутових мотивів, не прив'язуючи сюжет до вузько-конкретного місця і часу дії, він робив поетичний фільм. Операторові О. Мартинову (також дебютанту) вдалося тонко передати поетичний настрій фільму, домогтися м'якого портрета.

Фільм розповідав про силу духу. І робота над ним також була випробуванням сили духу. Та найбільше випробування настало тоді, коли фільм був завершений. Фільм поклали на полицю, звинувативши в абстрактному гуманізмі, занепадницьких настроях у відображенні подвигу радянського народу у війні. Негативи знищили — дивом збереглося дві копії та шматки матеріалу.

В часи гоніння на поетичне кіно стилістика В. Гресь не дістала підтримки і непокірний та безкомпромісний режисер 8 років перебував у творчому просторі. Сценарії «Великий мандрівець» (кінопритча про Кармалюка) та «Чотири шаблі», написані спільно з Валерієм Шевчуком, Держкіно СРСР реалізувати не дозволило. 1980 року він поставив фільм «Чорна курка, або Підземні жителі», який стає тріумфом і режисера, і українського кіно, здобуває нагороди Московського та інших МКФ. Погляди мислячих кінематографістів із союзних республік і сусідніх країн в 1960-х роках були спрямовані до Києва і невдовзі процес оновлення кіно, надання йому національного обличчя з українського перетворився у загальносоюзний. Форми національного вислову з'явилися в кіно грузинському, молдавському, киргизькому, туркменському. Грузинам, на відміну від українців, вдалося відстояти свою творчість перед імперським тиском і прямою дискредитацією.

Щодо українців, то історія успіхів і нищення українського поетичного кіно тільки 1988 року набула гласності, а кращі фільми цього напрямку прорвали «залізну завісу» і були показані в Канаді, США та інших країнах. «Криниця» і «Вечір» два роки одержували високий рейтинг американських кінокритиків, мали особливим успіх на МКФ у Сан-Франциско та Мюнхені. Фільм «Совість» було показано в Італії (фестиваль «Кіно і рух опору. Нацистська окупація») та в Канаді (Монреаль, Festival des Films du Mouve).

Окресливши філософську та мистецьку цінність тих фільмів, варто зауважити ще один аспект. Розвинені кінематографії люблять хизуватися технічними засобами і фінансовим розмахом своїх «колосів» і блокбастерів. Безперечно, ні особливих технічних, ні значних фінансових можливостей для творення фільмів поетичного кіно не було. Та саме майстри цього напрямку створили безпрецедентні за постановочними ефектами фільми. У поєднанні з мистецькими досягненнями вони забезпечили цим творам тривале життя. Інтерес до них не втрачено і сьогодні.

Історія світового кіно знає немало творчих напрямків, в Україні цей напрям врятував честь кіно від ідеологічного гніту та кон'юнктурності



запопадливих кінематографістів. Крім того, українське поетичне кіно відіграло й консолідуючу роль — для підтримки національного відродження, адже в суспільстві, завдяки деякому послабленню цензури, активізувалася творча інтелігенція.

Тріумфальним став фільм «Білий птах з чорною ознакою» Юрія Ілєнка (1971). Незважаючи на два заборонені фільми, Ю. Ілєнко звертається до табуованої теми — розповіді про буковинську родину, один із синів якої воює в Радянській армії, інший — в Українській Повстанській. Він ставить «Білий птах з чорною ознакою» за пропозицією Івана Миколайчука, написавши спільно з ним сценарій. Фільм викликав звинувачення партійних ортодоксів, але під захистом П. Шелеста був посланий на VII Московський МКФ. «Білий птах з чорною ознакою» став епохальним не тільки у творчості Юрія Ілєнка, а й в українському кіно, про що засвідчила й Золота медаль Міжнародного Московського кінофестивалю. Сергій Параджанов констатував «Сходження до майстерності»: «Те, що цей склад творчого мислення, до якого з таким побоюванням поставились деякі критики, здатний знайти шлях до великої аудиторії, захопити її думки і почуття, доводить хоча б недавній успіх Юрія Ілєнка. Я кажу не тільки про одержану ним золоту медаль. Мене тішить насамперед реакція залу — величезного залу Кремлівського палацу з'їздів, який вибухнув бурєю оплесків, піднявшись з місць після фестивального перегляду «Білого птаха з чорною ознакою». У цьому гарячому відгуку я бачу запоруку майбутніх успіхів майбутніх робіт молодих режисерів студії імені Довженка, які шукають свій шлях в мистецтві, свою поетичну мову і світ».

Фільм народжений цікавим творчим дуєтом: режисер тяжів до зображальної напруги, співавтор сценарію та актор мав смак до музичного наповнення і вірив у музику не просто як в один із компонентів фільму, а як у його ритмоутворююче начало. Знімали в Карпатах, у селі Ростокі. Втриматись у сідлі, творячи фільм з надзвичайно ризикованою темою, Ілєнку й Миколайчуку вдалося завдяки тому, що реальну історичну проблему вони підняли на рівень блискучої гри, прекрасного видовища, які створюють власний світ.

Нарешті завершенням поетичного кіно став фільм Бориса Івченка за сценарієм Івана Драча «Пропала грамота» з Іваном Миколайчуком та Федором Стригуном у головних ролях. Без Костянтина Степанкова неможливо уявити українське кіно середини ХХ століття, його кращих надбань. «Сон», «Камінний хрест», «Анничка», «Захар Беркут», «Білий птах з чорною ознакою» — у ці фільми він вносив яскраву, необхідну барву, без якої не було б повноцінного полотна. Не було б і без його голосу — своєрідного, якого не сплутаєш ні з яким іншим. Степанков — актор безмежного діапазону. Це означає, що його знімали режисери усіх художніх напрямків та уподобань. Це означає також, що він був на місці в будь-яких ролях: від гуцульського газди до Сидора

Ковпака, який під час війни з тими непокірними газдами розбирався. Більше того, актор міг не тільки переконливо зіграти персонажа чіткого соціального та ідеологічного забарвлення, як цього вимагало кіно радянське, а й поєднати в одній особі взаємовиключні начала: тобто і добру людину, й негідника.

Кость Степанков якимось незбагненим чином умів не тільки виправдати факт існування того чи іншого екранного персонажа, а й «відлити» його, немов скульптуру, завершеним і відшліфованим — знову-таки дуже ошадливими засобами.

Борислав Брондуков асоціюється з образом безіменного злодія у фільмі Леоніда Осика «Камінний хрест». Тоді за ним закріпилось було ампуа негативних персонажів: Гнида у «Бур'яні» Анаполія Буковського, Круп'як в «Анничці» Бориса Івченка, зрештою, негативно-викривальний відтінок мали його «історичні» постаті — цар Микола II в «Родині Коцюбинських» та Бурунда в «Захарі Беркуті», в яких підкреслювалась зверхність, пихатість, злість. Але Осика вийшов за межі фактурності й відкрив у Брондукова талант актора психологічного плану — ще раз він підтвердить це вже через 20 років у фільмі «Подарунок на іменини».

Образ Ореста Дзвоняра у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» став стартом кінематографічної кар'єри Богдана Ступки. Роль, яку хотів, але не зіграв Іван Миколайчук, бо влада не дозволила, дісталася невідомому львів'янину. Трагування образу Ореста, який, пішов у гори, щоб боротися проти окупантів, як однозначно негативного, як втілення зла міняло концепцію твору. Ступка в ролі Ореста був стриманим, але, оскільки драматургічна кульмінація була пов'язана саме з цим персонажем, увага мимоволі концентрувалася на ньому. А обидва танці Ореста з Даною увійшли до класики кіно — і за пластичним, і за акторським вирішеннями.

Вагомі творчі здобутки в 60-х роках мало документальне, науково-популярне й анімаційне кіно України. Серед найбільших удач варто згадати документальний фільм «Керманичі» Ігоря Грабовського, який на студії «Укркінохроніка» був неформальним лідером, згуртував людей та акумулював у собі творчі ідеї, заряджаючи ними колег. Його «Керманичі» мають в собі послання, яке виходить за межі свого часу і межі простору творення. Ігор Грабовський створив його разом із своїм однодумцем — оператором Юрієм Ткаченком 1965 року. Триумф «Керманичів» був незаперечним і сенсаційним — фільм зібрав великий ужинок нагород: дипломи на престижних міжнародних кінофестивалях документального кіно в Лондоні, Лейпцігу, Оберхаузені, Нью-Йорку. Це була щаслива ідея зняти людей унікальної професії — бокорашів, які сплавляють ліс по гірській річці Черемош з вершин в долину, адже професія скінчила своє існування на початку 70-х і стрічка сьогодні є неоціненим документом того явища. Найбільше вражає

сама зйомка, операторська робота. Важко навіть збагнути, як в екстремальних умовах стрімкого руху й постійної небезпеки для життя можна було це зняти і не звалитися разом з камерою у воду, яка до того ж несе плоти з шаленною швидкістю.

Українське науково-популярне кіно в 60-х роках здобуло вагомі успіхи не тільки в СРСР, а й за рубежом, чимало фільмів були нагороджені призами МКФ: «Портрет хірурга» (режисер М. Грачов, «Срібний голуб» МКФ у Лейпцігу, 1964), «Таємниця алмаза» (режисер К. Лундишев, диплом МКФ науково-технічних фільмів у Белграді, 1965), «Виробництво напівпровідникових приладів» (режисер І. Ман, головний приз і диплом МКФ науково-технічних фільмів у Софії), «Гімнаст» (Тімур Золоєв, головний приз на МКФ к.м. фільмів в Оберхаузені, 1967). Це пояснювалось тим, що на той час в Україні бурхливо розвивались промисловість, наука, культура і спорт. Кінематографісти студії самі почали вдаватись до експериментів — про це свідчать цікаві фільми «Мова тварин» (Ломоносовська премія, Головний приз Всесоюзного КФ та приз МКФ у Лейпцігу, 1969), «Чи думають тварини?», «Сім кроків за горизонт» (всі три — режисер Фелікс Соболев).

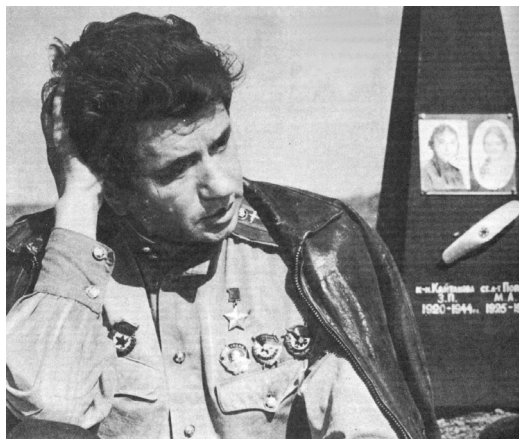
Успішною була й українська анімація: і випускалися не лише фільми для дітей, а й дотепні, гумористичні для глядачів різного віку. Засновники української анімації — Іполит Лазарчук, Ірина Гурвич та Ніна Василенко. Стрічки Ніни Василенко, яка мала ґрунтовну освіту (ВХУТЕМАС, майстерня Дмитра Фаворського) — «Маруся Богуславка», «Енеїда», «Кирило Кожум'яка», «Сказання про Ігорів похід» позначені національною своєрідністю. Вона ще мала намір зняти фільм про козака «Мамая», але їй не дозволили. Але й те, що вона встигла зробити — це фільми високої зображальної культури, створені за літературною класикою. В зображальній та звуковій тканинах вона послуговується мистецтвом тієї доби, до якої звертається: «Повість минулих літ», «Слово о полку Ігоревім», «Енеїда», народні казки і легенди про Кирила Кожум'яку та Марусю Богуславку. Василенко будувала свої фільми на традиційному народному мистецтві, зокрема на народних розписах, якими багата Україна. Особливо гармонійно це виражено у «Марусі Богуславці» (1965), в характері повнозвучного колориту, плавних, співучих ліній, врівноваженій композиції. Українські народні пісні, які звучать у фільмі, допомагають глибше розкрити атмосферу дії, забарвлюють її емоційно. У зображальній характеристиці режисер дотримувалась принципу автентичності, історичної достовірності. Герої зображені начебто умовно, але їхні костюми, все, що стосується зовнішності, поведінки, глибоко вивірене, ґрунтується на документальних джерелах. Не може не захоплювати вміння індивідуалізувати персонажів. Перипетії твору Котляревського сконцентровані завдяки динамічній подачі. Картина рясніє дотепними знахідками — в одному з епізодів (повторений згодом у якійсь із серій Володимира Дахна про

козаків): козак, піймавши пущене з ворожого стану ядро, закурює від нього люльку, й кидає назад у ворожий стан.

Побачені в дитинстві, такі фільми входять у свідомість, стають часточкою духовного багажу людини. Однак творчий напрям Ніни Василенко не дістав розвитку й основна причина — втрата митцями студії інтересу до української культури. Слід згадати також анімаційні фільми Алли Грачової — «Ведмежа і той, хто в річці живе» (1966, Гран-прі МКФ, ЧССР), «Пісенька в лісі» (Друга премія всесоюзного КФ, 1968).

Українське кіно 1960-х відкинуло рутину і новою якістю фільмів стала їхня висока культура зображальності, образи, які активізували мислення й сприймання глядача. Кращі фільми були на рівні європейського кіно і разом з тим — це кіно було своєрідне. В ньому є відгомін процесів, що мали місце в Європі, зокрема польської школи в осмисленні подій Другої світової війни (В. Денисенко, В. Гресь), а доля Ореста з «Білого птаха» перегукується з долею Мацека з «Попелу й діаманту» Анджея Вайди. Спільне було у фільмах Кіри Муратової з французькою «новою хвилею». Але ні в жодній країні не було в кіно такого споріднення з народним мистецтвом, такого єднання з класикою, її живого й сучасного відродження на екрані.

Українське кіно зазнало багато утисків. Більшість фільмів, серед яких — «Та, що входить в море», «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Совість», «Хто помре сьогодні» — були заборонені. Багато цікавих задумів так і не було втілено, наприклад, Параджанову не дозволили знімати фільм «Київські фрески» та «Інтермеццо». Однак, всупереч цьому, кіно стрімко розвивалось у всіх видах і жанрах, було успішним, тріумфальним, здобуло міжнародне визнання. Врешті влада угледіла у кращих українських фільмах крамолу й заборонила напрям поетичного кіно. Це призвело українське кіно до занепаду, ху-



«В бій ідуть тільки “старики”».  
*Леонід Биков. 1973*

дожньої немічності й офіційної ортодоксії. Кращі режисерські сили було паралізовано, С. Параджанова ув'язнено, Ю. Ілєнку та Л. Осиці не дозволяли знімати те, що вони хотіли.

Впродовж 1970-х років в українське кіно вливаються нові сили, які звертаються або до російської літератури, або до сучасних тем і камерних сюжетів. Психологічно цікавими дебютами заявили про себе в 1970-х роках

Михайло Ілленко, Михайло Беліков, Роман Балаян, В'ячеслав Криштофович, Костянтин Єршов. Хоч як парадоксально, саме в цей час ставить свої найвідоміші фільми «В бій ідуть лише "старики"» та «Атибати, йшли солдати» актор і режисер Леонід Биков. Вони здобувають популярність саме завдяки людяності головного героя, його любові до «необстріляної» молоді. Але цьому художникові також не вдалося реалізувати своїх задумів, що стосувалися екранізацій творів Б. Васильєва і В. Шукшина. В розквіті творчих сил Леонід Биков загинув в автокатастрофі.

Нарешті 1980 року в українському кіно з'явилося два фільми, які здобули визнання і за межами України — повчальна казка для дітей «Чорна курка, або Підземні жителі» Віктора Греся та «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука. Обидва фільми відзначалися зображальною вишуканістю, забезпечені чудовими операторськими роботами: перший знімали Андрій Владимиров та Віктор Степанов, другий — Юрій Гармаш. «Вавилон ХХ», поставлений за романом Василя Земляка «Лебедина зграя» вертав екранові втрачену химерність і почуття гумору. Широкий резонанс мали фільми Михайла Белікова «Ніч коротка» та «Які ж були ми молоді», «Каштанка» і «Відлюдько» Романа Балаяна.

Наприкінці 1980-х з приходом гласності й можливості говорити з екрана правду активізується документальна публіцистика, показуються сторінки забороненої історії, виходить серія фільмів про Чорнобильську трагедію Ролана Сергієнка, фільм «Дім — рідна земля» Олександра Коваля, «Я єсть народ» та «Ой горе, це ж гості до мене» Павла Фаренюка. Раніше табуйовані теми висвітлюються і в ігровому кіно — «Лебедине озеро. Зона» Ю. Ілленка, «Останній бункер» В. Ілленка, «Голод 33» О. Янчука, «Вінчання зі смертю» М. Мащенко, «Вишневі ночі» А. Микульського, «Страчені світанки» Г. Кохана. Виходять екранізації зарубіжної класики — «Нові пригоди янки при дворі короля Артура» (режисер В. Гресь за Марк Твенем), «Співачка Жозефіна» (режисер С. Маслобойщиков за прозою Ф. Кафки). Поступово держава перестає фінансово підтримувати кінематограф, і водночас не забезпечує законодавчо створення приватного кіновиробництва. Це призводить до падіння кіновиробництва. І тільки на початку 2000-х виходить кілька фільмів, які набули широкого резонансу, в тому числі за рубежем — «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка (участь в «Берлінале»), «Мамай» О. Саніна (номінація на Оскар), анімаційний «Йшов трамвай №9» С. Коваля («Срібний ведмідь» на Берлінале та багато інших нагород), документальний серіал «Війна. Український рахунок» С. Буковського. Держава починає надавати підтримку молодим, що дозволяє протягом 2005—2006 років реалізувати багато дебютів, серед яких високу художню якість і певною мірою символізм мають «Кіноманія» Г. Яровенко, «Пересохла земля» Т. Томенка, «Viva Vita, або Доктор Рижик» О. Бойко, «Філософія» А. Пасікової, «Світлячки» і



«Молитва за гетьмана Мазепу». Юрій Іллєнко. 2002

«Рай» Н. Кошман, «Божичі» А. Харченко. Створюється багато приватних студій, ігрові фільми починають випускати телеканали. 2006 року Україна (кіноінженер В. Кокуш) здобуває технічного Оскара за винахід кранів з дистанційним управлінням. Багато українських операторів та представників інших кінопрофесій змушені працювати за кордоном.

#### Література

Госейко Любомир. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995.— Перекл. з фр.— К.: Кіно-Коло.— 2005.— 464 с.

Історія українського радянського кіно. Том перший 1917 – 1930.— К.: Наукова думка.— 1986.— 248 с.

Історія українського радянського кіно. Том другий 1931 – 1945.— К.: Наукова думка.— 1987.— 216 с.

*Корнієнко Іван.* Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії.— К.: Мистецтво.— 1970.— 228 с.

*Ілленко Юрій.* Парадигма кіно.— К.: Абрис.— 1999.— 416 с.

*Скуратівський Вадим.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції.— К.: В-во Івана Федорова.— 1997.— Ч.1.— 224 с., ч.2 — 240 с.

*Кошелівець Іван.* Олександр Довженко. Спроба творчої біографії.— Сучасність.— 1980.— 428 с.

*Тримбач Сергій.* Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі.— Вінниця: Глобус-Прес.— 2007.— 800 с.

Довженко і кіно ХХ століття.— Зб. ст.— Упор. Л. Брюховецька, С. Тримбач.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во Поліграфцентр «ТАТ».— 2004.— 264 с.

Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури.— Упор. С. Плачинда.— К.: Радянський письменник.— 1984.— 224 с.

Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно.— К.: Мистецтво.— 1970.— 320 с.

*Антипенко А.* Мой Демущкий.— Искусство кино.— 1972.— №9.— С.93–98.

Поетичне кіно: заборонена школа.— К.: В-во «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр».— 2001.— 464 с.

*Сергій Параджанов.* Злет. Трагедія. Вічність.— Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії.— Упор. Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк.— К.: «Спалах» ЛТД.— 1994.— 280 с.

*Брюховецька Лариса.* Іван Миколайчук.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «КМ Академія».— 2004.— 272 с.

*Брюховецька Лариса.* Кіносвіт Юрія Ілленка.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга».— 2006.— 288 с.

*Брюховецька Лариса.* Леонід Осика.— К.: Вид. Дім «Академія».— 1999.— 220 с.

*Брюховецька Лариса.* Приховані фільми. Українське кіно 1990-х.— К.: В-во АртЕк.— 2003.— 384 с.

*Брюховецька Лариса.* Своє/рідне кіно Леоніда Бикова.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга».— 2010.— 340 с.

*Зубавіна Ірина.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, статті.— К.: Інститут проблем сучасного мистецтва.— 2007.— 296 с.

### **Фільми, рекомендовані для перегляду:**

«Звенигора». *Олександр Довженко, 1928.*

«Арсенал». *Олександр Довженко, 1929.*

«Земля». *Олександр Довженко, 1930.*

«Богдан Хмельницький». *Ігор Савченко, 1941.*

«За двома зайцями». *Віктор Іванов, 1961.*

«Тіні забутих предків». *Сергій Параджанов, 1965.*

«Криниця для спраглих». *Юрій Ілленко, 1966.*

«Вечір на Івана Купала». *Юрій Ілленко, 1968.*

«Камінний хрест». *Леонід Осика, 1968.*  
«Білий птах з чорною ознакою». *Юрій Ілєнко, 1971.*  
«Іду до тебе». *Микола Мащенко, 1971.*  
«Захар Беркут» *Леонід Осика, 1972.*  
«Пропала грамота». *Борис Івченко, 1973.*  
«Короткі зустрічі». *Кіра Муратова, 1968.*  
«В бій ідуть тільки "старики"». *Леонід Биков, 1973.*  
«Вавилон ХХ». *Іван Миколайчук, 1979.*  
«Чорна курка, або Підземні жителі». *Віктор Гресь, 1979.*  
«Польоти уві сні та наяву». *Роман Балаян, 1982.*  
«Молитва за гетьмана Мазепу». *Юрій Ілєнко, 2002.*  
«Мамай» *Олесь Санін, 2003.*

### Виноски

<sup>1</sup> Українское кино // История советского кино в четырех томах.— Т.1 (1917–1931).— М.: Искусство.— 1969.— С.189.

<sup>2</sup> Попик В. Під софітами спецслужб.— К.: 2000.

<sup>3</sup> Кіно (Журнал).— 1929.— №11.

<sup>4</sup> Літературна газета.— 1961, 14 липня.

<sup>5</sup> Цит. за вид. Шедевры мирового кино. Арсенал.— Госфильмофонд СРСР.— М.: Искусство.— 1977.— С.202.

<sup>6</sup> Пиотровский А. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы.— «Жизнь искусства».— Ленинград, 1929.— №16.

<sup>7</sup> Плажевський Єжи. КДБ дзвонить тільки раз («Прощавай, Америко!»). Пер. з польс.— Кіно-Театр.— 1996.— №5.

<sup>8</sup> Новини кіноекрана.— 1968.— №1.

<sup>9</sup> Gazda Janusz. Geniusz, ktoremu kazano milczec.— Rzecz pospolita.— 2001.— 9.10.



## Підсумки.

# Кіномистецтво початку ХХІ століття

---

Загальна картина розвитку кіномистецтва свідчить про аналогічні процеси, які відбувалися в кінематографіях різних країн і навіть континентів. Перші десятиліття відзначилися мистецькою активністю, результативними пошуками, позначеними національною своєрідністю: занурення італійців в глибини власної історії покликало до життя сміливе оперування простором; шведська школа психологічного кіно вперше в кіно зробила видимими проблеми внутрішнього життя людини і людських взаємин; американець Девід Уорк Гріффіт зумів поєднати в одному творі дуже віддалені епохи і знайти між ними спільне; німецькі експресіоністи візуалізували життя підсвідомості, зробили явними передчуття і страхи колективного несвідомого; Карл Теодор Дрейер осягнув висоти людського духу у важкі хвилини випробування, долучивши глядачів до страждання особистості, яка стала невинною жертвою несправедного судилища; американець Роберт Флаєрти знайшов шлях до життя екзотичного народу, що живе в умовах суворості півночі, й талановито задокументував його; українець Олександр Довженко з оператором Данилом Демуцьким показав світу красу і щедрість рідної землі та класовий конфлікт на селі, який дуже скоро перетворить благословенне місце на землі в пекло голодомору. Всі згадані процеси відбувалися в часи Великого Німого, який зусиллями найталановитіших кінематографістів виробив свою власну мову, зрозумілу і прийнятну великими масами глядачів.

Звук змінив кінематограф. Далеко не всім він виявився під силу, немало режисерів і акторів залишили кіно, а найвидатніші зірки німого кіно Чарлі Чаплін і Аста Нільсен так і не змогли пристосуватися до стилю кіно звукового. Досить швидко кінематограф проявив свою здатність до самооновлення й поступово звук перестав бути ілюстративним, перетворившись в органічну, незамінну складову, ще більше наблизивши кіно до реальності і вдихнувши в нього ще більше житте-

вих сил. Хоча не обійшлося і без надмірностей. Чимало фільмів почали вибудовуватися на розмовах, діалогах, бравурних піснях чи бравих танцях, як це мало місце в 1930-х роках в американських мюзиклах та в радянських кінокомедіях часів тоталітаризму — жорстоких репресій і масового винищення людей голодомором. Проте, незважаючи на світове лідерство американського кіно та ізоляцію «однієї шостої світу», пошуки успішно вели французькі режисери, передавши фатальну приреченість героїв, наростання тривоги і підозр у злочинах невинних людей. Всі ці симптоми знаходимо і в німецького режисера Фріца Ланга, і в англійського Альфреда Хічкока, котрі виразили тривогу, що панувала у час між двома світовими війнами.

Настрій кінематографа 1930-х років визначала також Велика депресія, яку переживали країни світу,— вона залишила свій відбиток у кіно, насамперед у реалістичному підході до соціальних проблем американської дійсності, в характеристиці кримінального світу цієї країни. На той час випадають видатні здобутки британської школи документального кіно. Чимало режисерів залишили гітлерівську Німеччину, не прийнявши фашизму, але в тоталітарному радянському суспільстві у режисерів не було іншого вибору, як перейти на обслуговування більшовицької ідеології, працювати в межах суворо регламентованих схем, прославляючи вождів різних рангів, викривати шкідництво й класових ворогів, творячи ілюзорний світ фальшивого щастя для всіх.

Друга світова війна, розв'язана гітлерівцями у вересні 1939 року пробудила до життя активність англійського й французького кіно, де розповідалося про Рух Опору, хоча й частина французьких кінематографістів залишили окуповану гітлерівцями країну. Фільми про мужність країни, яка воює з гітлерівцями на морі, захищається від бомбардувань передали в художньо-документальних фільмах британські режисери. Цілковитою несподіванкою для світу стануть фільми італійського неореалізму, де



«Сцена над морем».  
*Такесі Кіmano. Японія. 1991*

реальне життя рядових італійців проявить надзвичайне різноманіття, а в історії світового кіно настане чи не єдиний випадок повного єднання і взаєморозуміння глядача з екраном. Нехитрі історії про важке життя воєнної і повоєнної Італії зачарують глядачів багатьох країн світу.

Повоєнний синдром розчарування пережива-

тимуть молоді герої фільмів різних країн — від Великобританії до Японії. Японське кіно завдяки фільму Акіра Курасави «Расьомон» приверне до себе увагу кінематографічної спільноти. Світ кіно стане щільнішим і доступнішим завдяки інтенсивній діяльності міжнародних кінофестивалів, які стануть не тільки місцем змагань за нагородами, а й місцем, де можна було придбати фільми для прокату. Але водночас кінематограф опиняється перед лицем нового випробування: на арену виходить новий потужний засіб комунікації та інформації — телебачення, що стає конкурентом для кіно, забираючи публіку з кінозалів. Однак загартовані й підприємливі кінематографісти знаходять, чим подолати економічну кризу: американці обирають шлях нарощення технологій, і, на противагу екрану домашньому, що мав тоді досить маленькі розміри, пропонують екран великий, який наповнюють пригодами історичними бойовиками, на зразок «Бен Гура» (США). Європейське кіно також поступово переходить до великого розміру екрану, але, опинившись перед фактом подорожчання кіновиробництва, окремі країни поєднують зусилля — починаються часи копродукції. Вона до певної міри нівелює національні особливості кіно, однак цьому протистоять сильні режисерські особистості. Так настає епоха великих авторів — Акіри Курасави, Сат'яджити Рея, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, Луїса Бунюеля, Карлоса Саури, Інґмара Берґмана, Франсуа Трюффо, Райнера Вернера Фасбіндера, Андрія Тарковського, Сергія Параджанова. Кожен з них вражав своїм неповторним творчим обличчям, розширював можливості кіно, а головне — говорив про свій час, про людину-сучасника, занурюючись у глибини психіки, нюанси почуттів, звертаючись до незбагненних глибин підсвідомості, шукаючи відповіді на питання буття в глибинах історії. Кіно авторів — це творчість філософська і насичена інтелектуально та емоційно, саме тому їхні фільми стали класикою.

До 50-річного ювілею кіно на Всесвітній виставці у Брюсселі 1958 року критиками 134 країн світу було визначено 12 кращих фільмів усіх часів і народів, серед яких був і український фільм «Земля» Олександра Довженка. До 100-річчя кіно (1995) також проводилися різні опитування і анкети, хоча не настільки представницькі й авторитетні, як 50 років тому. В нових переліках залишалися імена Чапліна і Веллса й поруч з ними були незаперечні авто-



«8 жінок».

Франсуа Озон. Франція. 2002

ритети: Фелліні, Вісконті, Бергман, Куросава. В середині ХХ століття кінорежисери-автори, ще більшою мірою, ніж письменники, художники, музиканти, виконували роль богів цивілізації ХХ століття — яка на наших очах відійшла в минуле.

За останні десятиріччя ХХ століття світове кіно не втрачало творчого потенціалу — про це засвідчили фільми Еміра Кустуриці, Кшиштофа Кесльовського, Такесі Кітано, Пітера Гринуея, Ларса фон Тріера, Педро Альмодовара. Деякі дослідники вважають, що в наші часи життя нових фільмів стає дедалі коротшим. Навіть нагороди на трьох найзнаменитіших МКФ — Канн, Венеції, Берліна — не додають їм ваги мистецького явища. Та й фільми переважно подібні між собою. Скептик прочитає пророчу дефініцію культури супермаркетів: «Люди отримують все, чого прагнуть, але не прагнуть більшого, ніж можуть отримати». Замість гасла «Такого ще не було!», дедалі більше цінується гасло «Таке, як було!». Гасла революції 1960-х років з її культом свободи, толерантності, з індивідуалізмом і бунтом проти авторитетів девальвувались. Немає такого табу, якого б не зламало телебачення, такої інтимності, яку б не поширили мільйонними тиражами. Поезія ХХ століття експериментувала зі словом, сьогодні з ним експериментує реклама. Ринок нині має більше влади над мистецтвом, ніж колись влада народу. Заговорили про те, що кіно не є мистецтвом, що це видовище. А таке кіно втрачає запит у глядача.

В середині 1990-х португальський режисер Мануель де Олівейра поставив «Подорож до початку світу», дія якого відбувається на знімальному майданчику. З перспективи свого 90-річного життя він прагнув сказати, що правда — завжди поза фільмом. В перерві між зніманням група їде в гірське село до тітки одного з акторів. Це мандрівка до світу, який не потребує ні кіно, ні телебачення, який перебуває на узбіччі ХХ століття з його війнами і революціями, світу, і який нічого від того не втрачає. У тому дивному, старосвітсько-сучасному фільмі відчуваємо прагнення повернутися додому, до якоїсь іншої, передновочасної чи може постновочасної епохи, включитися разом зі своїм фільмом в тривання культури, яка веде до чогось більшого, ніж культура.

ХХ століття плекало культ «міста, маси і машини», в якому значне місце займало кіно. Наприкінці ХХ століття великі міста у фільмах перестають вражати, перестають бути місцем міфологічним, стають середовищем таким, як і будь-яке інше, хіба щораз більше чужим і ворожим. Сьогодні митець потрібний, аби допомогти нам побачити дійсність як середовище змістовне. Сьогодні, як і завжди, ми прагнемо в кіно торкнутися дійсності, а з іншого боку побачити її як фікцію. Кіно завжди здавалося ідеальним засобом, щоб схопити двоїстість світу. На початку ХХІ століття кіно й література запевняють в єдиній мудрості: що дійсність є грою свідомості. «В сьогоднішньому кіно, де панує умовність, кожна фікція сприймається як дійсність, а кожна

дійсність як фікція. Відкриваючи закулісся гри, відкриваючи творчий процес, кіно служить увірогідненню світу»,— стверджує польський критик Тадеуш Соболевський у статті «Кіно поза кіном»<sup>1</sup>.

Сучасна цивілізація, оснащена найновішими технологіями, доводить, що технологічні досягнення не завжди є благом, і що все залежить від того, в чіїх вони руках і з якою метою використовуються. Якщо комп'ютер полегшив роботу в багатьох галузях виробництва і сфери послуг, навчання і науки, то ми не можемо вважати благом, коли йдеться про елементарну залежність від, скажімо, комп'ютерних ігор. Якщо телебачення дозволило кожному з нас бути присутнім при значних подіях, спостерігати їх, то зовсім інакша оцінка того ж телебачення, коли воно стає засобом маніпуляції людською свідомістю, а також коли вносить у життя людства філософський і моральних хаос.

Початок 1990-х років ознаменувався розпадом величезної імперії під назвою СРСР, але буквально за кілька років з початком першої Чеченської війни почалося відродження російського імперіалізму. У цей же період тривала війна на Балканах, після якої війни фактично не припиняються і по сьогодні, хоча мотивації кожної з них якнайбагородніші — боротьба з насильницькими режимами і підтримка тих народів, які піддавалися насильству з боку тих насильницьких режимів. Але знову наслідки двоїсті, двоякі — в результаті американських бомбардувань на Балканах, Афганістані, Іраку гинуло багато мирного населення, і врешті-решт розв'язання проблеми залишається проблематичним. Війна як засіб розв'язання протистоянь ніколи не була моральною, не стала вона моральною і в наш час. Ця глобальна аморальність сіє відповідне ставлення до життя і до дійсності в багатьох людей планети, хоча вони і не втягнуті в конфлікти безпосередньо, проте втягнуті в них опосередковано, через ЗМІ, які фіксацією цих подій, як неодноразово підкреслювалося, розтлівають свідомість.

І вже як наслідок — віддзеркалення ситуації перманентних локальних воєн, до яких після 11 вересня 2001 року додалась проблема тероризму у світовому вимірі,— безвідповідальне ставлення людини до себе самої і до інших, пошесть наркоманії і СНІДУ, цинізм генетиків з їхніми намірами клонування та використання людських ембріонів для експериментів у пошуках ліків від хвороби Паркінсона, гі-



«Повернення».

Педро Альмодовар. Іспанія. 2005

пертрофованість єдиного життєвого імперативу — бути завжди красивим, молодим, успішним, одягатися тільки від знаменитих кутюр'є, їздити на найпрестижніших авто, відвідувати тільки найвинятковіші клуби, мешкати у найшикарніших помешканнях і т. д. Все це стало звичним, буденним, і неможливо переключити увагу на щось інше, але від цього все це не стало здоровим чи кориснішим для людини і тому зворотна медаль — уявлення про психоаналіз як панацею від згаданих істерій.

До цього можна додати специфічно українську недугу — криміналізацію країни, зрощення влади і криміналу, наявність високого проценту населення, яке перебуває за межею бідності — жебраки і бездомні діти, велика кількість дітей-сиріт при живих батьках. А разом з тим — бурхливий розвиток індустрії розваг, нічні клуби, казино, висока мода, шоу-бізнес.

Як надія на те, що людство остаточно не загине, наявність альтернативи (цю частину людей не можна підрахувати і вивести у відсотках, її можна відчутти інтуїтивно) — вони контролюють своє життя й боронять ідеали від божевільних і навіжених, чие життя є гонитвою за матеріальним і престижним. Вони не бояться відкинути фальшиві «авторитети» і весь ідіотизм та аморальність, які диктуються ЗМІ. Вони кажуть: «Сьогодні ми пробуємо контролювати власне життя, а завтра — справи світу».

У масовому кіно давно триває дегуманізація. Світовий екран демонструє безпрецедентне одноманіття — насильство і секс — це той товар, який безперебійно викидає Голлівуд на світовий ринок, а до нього останнє десятиріччя долучилась і Росія.

А що в мистецтві кіно? Там відбулася зміна поколінь: класиків, які мали світову славу, вже немає (Трюффо, Фасбіндер, Тарковський, Параджанов, Фелліні, Бунюель, Куросава, Бергман, Антоніоні). Що натомість? На перший план вийшли країни (крім Японії, США, Росії), яких досі не брали до уваги — Гонконг, Іспанія, Данія, Боснія, Корея тощо. В окремих з них кінематографісти підхопили традицію власної країни і продовжили, або відновили її славу: так сталося у випадку з Такесі Кітано: Куросава на схилі літ надіслав йому листа з визнанням його своїм наступником, Ларс фон Трієр продовжив традиції Карла Теодора Дрейєра, Педро Альмодовар, хоча в інший спосіб, розвиває насмішкувато-абсурдистський стиль великого Луїса Бунюеля. Режисери нашого часу виховані і класикою, і масовими фільмами, тому іноді важко навіть відрізнити — чого у їхніх фільмах більше — життя чи самого кіно?

Що поєднує згаданих кінорежисерів, тих, що здобули світову славу?

Наявність національного підґрунтя і спадкоємність. У фільмах боснійця Еміра Кустуриці ми бачимо Балкани, і проблеми саме цього ре-

гіону. Коли вийшов фільм «Підпілля», який дістав «Золоту пальмову гілку», на Балканах ще тривала війна й лунали голоси, що режисер запропонував надто полегшений, карнавальний варіант цієї війни, чим образив і боснійців, й інші воюючі сторони. Ображені не могли відрізнити життя від мистецтва. А найвибагливіше журі світового кіноконкурсу оцінило саме мистецькі надбання режисера, його винахідливі фантазії, феєричність, музичність його фільмів. У них — сни балканців про мирне й заможне життя, які в реальному житті обертаються чимось зворотнім і замість музики й танців рвуться бомби і гинуть люди.

Яким би не був прогресивним Педро Альмодовар у зображенні найавангардніших уподобань і захоплень сучасної богеми, наліт пародійності відчувається у всіх його фільмах — в цьому й криється потужна національна традиція іспанців, яку ми можемо простежувати ще від лицаря сумного образу, зображеного Сервантесом.

Дія фільмів Вонга Карвая відбувається в різних куточках світу й, здавалося б, мегаполіси Гонконгу, Аргентини чи ще якоїсь іншої країни нічим особливим не відрізняються один від одного, ті ж самі фаст-фуди, ті самі наркомани і дрібні злочинці і т. п. Проте у вмінні показати цей багатолюдний вулик, яким є сучасний мегаполіс, та самотність людини в щільному оточенні собі подібних і полягає талант цього гонконгського режисера, котрий виріс у густонаселеній країні і котрий показує емігрантів-азіатів такими, якими вони є насправді з усіма поневір'яннями й депресіями.

Ні з чим не можна сплутати атмосферу фільмів Ларса фон Трієра. Сама реальність фільмів, правдивості й достовірності якої він приділяє особливу увагу, — це реальність Данії, країни на морському узбережжі, з похмурим кліматом і не завжди світлими настроями.

Унікальним є саме життя, яке художник кожного разу заново старається осмислити і втілити. Очевидною і незаперечною рисою сучасного світового кіномистецтва є його значно глибше, ніж у попередників, занурення в реальність. Для сучасних режисерів реальність — безмежна і невичерпна. Більше того, в умовах ще більшого загострення протистояння між кіно голлівудським, комерційним, яке також є фактором глобалізації, з'являється напрям, який був задекларований 1995 року й активно стверджувався на практиці. Йдеться про «Догму», яку заснував із своїми колегами Ларс фон Трієр, де було десять заповідей, що на перших порах дотримувалися її апологети. В їхньому розумінні правда життя на екрані була головним і визначальним, а ілюзія реальності на екрані повинна бути цілковитою. Тобто ігрове кіно мало симулювати документальне. Аби дистанціюватись від прилизаності й технологічної надмірності голлівудського кіно, з якого зникли будь-які думки і почуття, «догматики» воліли знімати ручною камерою (свою трилогію Трієр зняв цифровою камерою в документальній манері домашнього

відео), що, звісно, утруднює сприймання фільму. Звичайно, ці догмати сприймаються як річ парадоксальна і непотрібна, але з другого боку — як нонконформізм. Зрозуміло, це крайність — і через кілька років ці постулати вичерпали себе. Більше того, чогось особливо нового, порівняно з неореалізмом та «ною хвилею», де найважливішим також був принцип вірності життєвій правді, «догматики» не додали, проте, зуміли стати альтернативою Голлівуду, викликати інтерес до своїх картин і здобути нагороди на МКФ. Крім інакшості форми, фільми Трієра відкидають хеші-енд. У трилогії «Золоте серце» хвороба або смерть є драматичною зав'язкою, випробуванням героїнь.

Світ завдяки швидкостям пересування, завдяки телебаченню та інтернету став тісним, глобалістичним і знівельованим. Та, незважаючи на процеси глобалізації, завдяки таланту найяскравіших і найталановитіших режисерів, кіно залишається мистецтвом національним. Про різницю в ментальності різних націй почасти йдеться у фільмі «Труднощі перекладу», американки Софії Копполи, тільки окремішність, навіть технологічна зверхність японців трактується тут як факт, який вражає самолюбство американців і не додає порозуміння між людьми.

Оригінальний, індивідуальний кут зору, відвага бути інакшим — ця риса притаманна мистецтву взагалі й наше завдання показати в чому режисери, які заявили про себе ще на початку 1990-х, інакші.

Отже, рисою сучасного кіно є актуальність вічних тем (жертвність, спокута гріхів, тягар самотності). Про жертвність йдеться не тільки у Трієра. Про спокуту гріхів йдеться у фільмі Такесі Кітано «Ляльки» (2002), де сильне кохання поглинає особистість до останку. Кітано вважає, що це нормально, бо такою є його природа. Якщо в масі своїй кінематограф перестав звертатися до культурної спадщини і це стало його бідою, то японський режисер у «Ляльках» засвідчив свій нерозривний зв'язок з культурною традицією своєї країни. Те саме можна сказати про творчість режисерів іспанського кіно.

У першому десятиріччі XXI століття кінематограф продовжував погоню за прибутками, а от кінотворів світового масштабу з'явилося небагато. Спостерігається загальна тенденція соціалізації кіно, творці якого одне з найважливіших завдань бачать у тому, щоб відстоювати права людини в жорсткому світу.

#### Виноски

<sup>1</sup> Historia kina. Wybrane lata. — Warszawa: 1998. — S.285.



## БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Александр Довженко*. Кинорежиссер, писатель, художник.— М.: Союз кинематографистов СССР.— Автор-сост. Ю. Солнцева.— М.: 1971.— 156 с.
2. *Александр-Гаррет Лейла*. Андрей Тарковский: собиратель снов.— М.: Аст Астрель.— 2009.— 512 с.
3. *Альмоговар Педро*. Фредерик Стросс. Интервью с Альмоговаром.— С-П.: Изд. дом «Азбука-классика».— 2007.— 352 с.
4. Антониони об Антониони. Статьи. Интервью. Тот кегельбан над Тигром.— Пер. с итал.— Сост. и коммент. Бобровой О.Б.— М.: Радуга.— 1986.— 399 с.
5. *Аристарко Гуидо*. История теорий кино.— Пер. с итал.— М.: Искусство.— 1966.— 356 с.
6. *Арнхейм Рудольф*. Кино как искусство.— Пер. с нем.— М.: 1960.
7. *Арнхейм Рудольф*. Новые очерки по психологии искусства.— Пер. с англ.— М.: Прометей.— 1994.— 352 с.
8. *Базен Андре*. Что такое кино? — Сб. статей.— Пер. с фр.— М.: Искусство.— 1972.— 384 с.
9. *Бергман о Бергмане*. Ингмар Бергман в театре и кино.— Составление Парина А.В. и Гульченко В.В.— М.: Радуга.— 1985.— 528 с.
10. *Блохин Николай*. Изгнание Параджанова.— Ставрополь.: 2002.— 326 с.
11. *Божович В.* Современные западные режиссеры.— М.: Наука.— 1972.— 228 с.
12. *Брюховецька Лариса*. Иван Миколайчук.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «КМ Академія».— 2004.— 272 с.
13. *Брюховецька Лариса*. Кіносвіт Юрія Ілєнка.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга».— 2006.— 288 с.
14. *Брюховецька Лариса*. Леонід Осика.— К.: Вид. Дім «Академія».— 1999.— 220 с.
15. *Брюховецька Лариса*. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х.— К.: В-во АртЕк.— 2003.— 384 с.
16. *Брюховецька Лариса*. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга».— 2010.— 340 с.
17. *Бунюэль о Бунюэле*. Мой последний вздох — воспоминания. Сценарии.— Пер. с фр.— М.: Радуга.— 1989.— 384 с.
18. *Вайда Анджей*. Повертаючись до перейденого.— Пер. з польс. та упор. В. Авксентьєвої.— Львів: Каменяр.— 2000.— 158 с.
19. *Вайда Анджей*. Кіно і решта світу. Автобіографія — Пер. з польс. В. Авксентьєвої.— К.: Етнос.— 2004.— 312 с.
20. *Висконти о Висконти*. Гибель богов. Семейный портрет в интерьере. Мой театр.— Пер. с итал. Предисл. В. Божовича.— М.: Радуга.— 1990.— 448 с.
21. *Госейко Любомир*. Історія українського кіномистецтва. 1896—1995.— Перекл. з фр.— К.: Кіно-Коло.— 2005.— 464 с.
22. *Делез Жиль*. Кино.— Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время.— Пер. с фр. М. И-вл «Ал. Маргинем».— 2004.— 624 с.
23. *Дзаваттини Чезаре*. Дневник жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото.— М.: Искусство.— 1982.— 302 с.

24. *Добротворский Сергей*. Кино на ощупь.— С-П.: Сеанс.— 2001.
25. Довженко і кіно ХХ століття.— Зб. ст.— Упор. Л.Брюховецька, С.Тримбач.— К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во Поліграфцентр «ТАТ».— 2004.— 264 с.
26. Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури.— Упор. С. Плачинда.— К.: Радянський письменник.— 1984.— 224 с.
27. *Ефимов Н. Георг Вильгельм Пабст*.— М., Л.: Искусство.— 1936.
28. *Жанкола Жан-Пьер*. Кино Франции (1958 – 1978).— Пер с фр.— М.: Радуга.— 1984.— 406 с.
29. *Жан Люк Годар*. Страсть между черным и белым.— Сост. М. Ямпольский.— М.: 1991.
30. *Ждан В.* Введение в эстетику фильма.— М.: Искусство.— 1972.— 328 с.
31. *Зайцева Л.А.* Киноязык: искусство контекста.— М.: 2004.— 242 с.
32. Западный кинематограф: проблемы и тенденции. США, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финляндия.— М.: Знание.— 1981.— 160 с.
33. Звезды немого кино.— Сост. В. Головской.— М.: Искусство.— 1968.— 240 с.
34. *Зубавіна Ірина*. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті.— К.: Інститут проблем сучасного мистецтва.— 2007.— 296 с.
35. *Ивасаки Акира*. Современное японское кино.— Пер. с япон.— М.: Искусство.— 1962.— 522 с.
36. *Ілєнко Михайло*. Шпори для абітурієнта.— Вінниця.: Нова книга.— 2006.— 280 с.
37. *Ілєнко Юрій*. Парадигма кіно.— К.: «Абрис».— 1999.— 416 с.
38. Історія українського радянського кіно. Том перший 1917–1930.— К.: Наукова думка.— 1986.— 248 с.
39. Історія українського радянського кіно. Том другий 1931–1945.— К.: Наукова думка.— 1987.— 216 с.
40. *Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра*. Кіномистецтво України в біографіях.— К.: ТОВ «АВДІ».— 2004.— 712 с.
41. *Катанян Василій*. Параджанов. Цена Вечного праздника.— Н.Новгород: «ДЕКОМ».— 2001.— 248 с.
42. Кино Великобритании.— Сб. ст.— М.: 1970.
43. Кино в мире и мир кино. По материалам конференции «Мировое кино в контексте культуры: XX век».— Сб.— М.: Материк.— 2003.— 212 с.
44. Кино: энциклопедический словарь.— М.: Советская энциклопедия.— 1986.— 640 с.
45. Кинословарь в двух томах.— М.: Советская энциклопедия.— 1966–1970.— Т.І. А — Л.— 975 с. Т.ІІ. М — Я.— Дополнения, указатель.— 1422 с.
46. *Клер Рене*. Сценарии и комментарии. Красота дьявола. Ночные красавицы. Большие маневры. Порт де Лиля.— Пер. с фр.— М.: Искусство. 1969.— 336 с.
47. *Козлов Л.* Производство во времени. Статьи, исследования, беседы.— М.: Эйзенштейн центр.— 2005.— 448 с.
48. *Колодяжная В., Трутко И.* История зарубежного кино.— Т.2 (1929–1945).— М.: Искусство.— 1970.— 436 с.
49. *Комаров С.* История зарубежного кино.— Т.1. Немое кино.— М.: Искусство.— 1965.— 416 с.

50. Комики мирового экрана.— Общая ред. Р. Юренева.— М.: Искусство.— 1966.— 288 с.
51. *Корнієнко Іван*. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії.— К.: Мистецтво.— 1970.— 228 с.
52. *Кошелівець Іван*. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії.— Сучасність — 1980.— 428 с.
53. *Кракауер Зігфрід*. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіно.— Пер. з нім.— К.: Грані-Т.— 2009.— 384 с.
54. *Кракауер З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности.— Пер. с англ.— М.: 1974.
55. *Краснова Г.* Кино ФРГ.— М.: Искусство.— 1987.— 192 с.
56. *Кьяррینی Луіджи*. Сила кино.— Пер. с итал.— М.: Из-во иностранной литературы.— 1955.— 256 с.
57. *Лугзани Карло*. Итальянское кино.— Пер. с итал.— М.: Искусство.— 1956.— 196 с.
58. *Липков А.* Шекспировский экран.— М.: Искусство.— 1975.— 352 с.
59. *Лоусон Джон Говард*. Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма.— Пер. с англ.— М.: 1965.— 468 с.
60. *Маркулан Я.* Кино Польши.— М—Л.: Искусство.— 1967.— 292 с.
61. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма.— Сост. и подготовка текста А.М. Сандлер.— М.: Искусство.— 1991.— 398 с.
62. *Миславский Владимир*. Кино в Украине 1896—1921. Факты. Фильмы. Имена.— Харьков: Изд-во «Торгсин».— 2005.— 576 с.
63. Немое кино. 1911—1933. Из истории французской киномысли.— Пер. с фр.— Общая ред. С. Юткевича.— М.: Искусство.— 1988.— 317 с.
64. *Нильсен Аста*. Безмолвная муза.— Пер. с датс.— Л.: Искусство.— 1971.— 288 с.
65. *Орсон Уэллс*. Статьи. Свидетельства. Интервью.— Сост. К. Разлогов. М.: Искусство.— 1975.— 272 с.
66. *Параджанов Сергей*. Исповедь.— Сост., статья, предисловия к сценарию, комментарии К. Церетели.— С-П.: Азбука.— 2001.— 656 с.
67. *Параджанов Сергій*. Злет. Трагедія. Вічність.— Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії.— Упор. Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк.— К.: «Спалах» ЛТД.— 1994.— 280 с.
68. Первый век кино.— Сост. К. Разлогов.— М.: Локид.— 1996.— 720 с.
69. *Плахов Андрей*. Катрин Денев от «Шербургских зонтиков» до «8 женщин».— Тверь.— 2005.— 544 с.
70. Поетичне кіно: заборонена школа.— К.: В-во «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр».— 2001.— 464 с.
71. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии.— Вып.3.— Сост. В. Фомин.— М.: Материк.— 2006.— 188 с.
72. *Ренуар Жан*. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий.— Пер. с фр.— Сост. И. Лищинский.— М.: Искусство.— 1972.— 256 с.
73. *Сагуль Жорж*. Всеобщая история кино.— Пер. с фр.— Т.1, 2, 3.— М.: 1958—1961.
74. *Сагуль Жорж*. Всеобщая история кино.— Пер. с фр.— Т.6.— Кино в период войны 1939—1945.— М.: 1963.

75. *Скуратівський Вагим*. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції.— К.: В-во Івана Федорова.— 1997.— Ч.1.— 224 с.; Ч.2.— 240 с.
76. *Соболев Р.* Александр Довженко. Серия «Жизнь в искусстве».— М.: Искусство.— 1980.— 304 с.
77. *Сокольская А.* Марсель Карне.— Л.: Искусство.— 1970.— 216 с.
78. *Соловьева И., Шитова В.* Жан Габен.— М.: Искусство.— 1967.— 188 с.
79. *Соловьева И., Шитова В.* Четырнадцать сеансов.— М.: Искусство.— 1981.— 224 с.
80. Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана.— Сб. ст.— Сост. К. Разлогов.— М.: Радуга.— 1984.— 280 с.
81. *Тагао Сато*. Кино Японии — Пер. с англ.— М.: Радуга.— 1986.— 224 с.
82. *Тарковский Андрей*. Ностальгия.— Сост. Паола Волкова.— М.: Зебра Е.— 2008.— 496 с.
83. *Теплиц Ежи*. История киноискусства.— Пер. с польс.— М.: Прогресс.— Т.1 (1895 — 1927).— 1968.— 336 с.; Т.2 (1928 — 1933).— 1971.— 280 с.; Т.3 (1934 — 1939).— 1973.— 272 с.; Т.4 (1939 — 1945).— 1974.— 316 с.
84. *Тримбач Сергій*. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі.— Вінниця: Глобус-Прес.— 2007.— 800 с.
85. *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку.— М.: Б-ка киноведческих записок.— 1996.
86. *Туровская Майя*. Герои «безгеройного времени» (Заметки о неканонических жанрах).— М.: 1971.
87. *Туровская Майя*. Blow up или Герои безгеройного времени-2.— М.: Изво «МИК».— 2003.— 288 с.
88. *Чаплин Чарльз*. Моя биография.— Пер. с англ.— М.: Искусство.— 1966.— 496 с.
89. *Феллини Федерико*. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания.— Сост. Г. Богемского.— М.: Искусство.— 1968.— 288 с.
90. *Франсуа Трюффо*. Статьи, отрывки из сценариев.— Пер. с фр.— Сост. И. Бельский.— М.: Искусство.— 1985.— 264 с.
91. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского.— М.: Искусство.— 1992.
92. *Шитова В.* Лукино Висконти.— М.: Искусство.— 1965.— 186 с.
93. *Alltson Mark*. A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodovar.— London — New-York.— 2001.— 258 p.
94. Autorzy kina europejskiego, III. Pod redakcja Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa.— Krakow: 2007.— 384 st.
95. *Barnouw Erik*. Dokumentary. A History of the Non-fiction Film.— New York Oxford.— Oxford University Press.— 1993.— 400 p.
96. *Bullet Erik*. Sayat Nova de Serguei Paradjanov.— Yellow Now. Cote films.— 2003.— 112 p.
97. *Dabert Dobrochna*. Kino moralnego niepokoju.— Poznan. — W-wo naukowe UAM.— 2003.— 384 st.
98. Derek Malkolm's Personal Best a Century of Films.— Tauris Perke Paperbacks.— London/New York: 2000.
99. Eugene Deslaw: sa vision fantastique.— Cinematheque de Nice. Hors serie.— №1.— 2007.

100. *Gerard Depardieu*. Po prostu Zyje! Rozmowy z Laurentem Neumannem — Wydawnictwo literackie.— Krakow: 2005.— 264 st.
101. *Historia kina*. Wybrane lata.— Warszawa: 1998.
102. *Ingmar Bergman*. Film and Stage. Robert Emmet Long.— N-Y.— 1994.— 208 p.
103. *Janicki Stanislaw*. Film Polski od a do z.— Warszawa.— 1972.— 168 st.
104. *Kieslowski*. Album pod redakcja Stanislaw Zawislinskiego.— Warszawa: W-wo Skorpion.— 1998.— 180 st.
105. *Kino niemieckie w dialogu pokolen i kultur*. Pod redakcja Andrzej Gwozdzia.— Krakow.— 2004.— 456 st.
106. *Krolikowska-Avis Elzbieta*. Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.— Krakow.— 2001.— 262 st.
107. *Martin Marsel*. Le cinema Sovietique de Khrouchtchev a Gorbachev (1955—1992).— L'Ade d'Homme.— 1993.— 224 p.
108. *Mazierska Ewa*. Sloneczne kino Pedra Almodovara.— Gdansk: 2007.— 334 st.
109. *Nemeskurty Istvan*. Word and Image. History of the Hangarian Cinema.— Budapest.— 1974.— 252 p.
110. *Paris James Reid*. Classic Foreign Films From 1960 to Today.— A citadel Press book.— New York.— 1993.— 256 p.
111. *Parkinson David*. History of Film.— Thames and Hudson.— 1995.— 264 p.
112. *Plazhewski Ezhy*. Historija filmu dla kazhdego.— Warszawa: W-wa artystyczne i filmowe.— 1977.— 490 st.
113. *Roj Armes*. A Critical History of the British Cinema // New York.— Oxford University Press. 1978.
114. *Siergiej Paradzanow (Sarkis Paradzarian)*. Redakcja: Leslaw Czaplinski, Boguslaw Zmudzinski.— Krakow.— 1998.— 140 st.
115. *Schnitzer Luda et Jean*. Alexandre Dovjenko.— Classiques du cinema.— Paris.: 1966.— 192 s.
116. *Toeplitz J*. Historija sztuki filmowej.— T.V. Warszawa: 1970.
117. *Toeplitz Krzysztof Teodor*. Sekrety filmu. Warszawa: 1967.— 224 st.
118. *Widziane po latach*. Analizy i interpretacje filmu polskiego pod redakcja Malgorzaty Hendrykowskiej. Poznan.— 2000.
119. *Zanussi Krzysztof*. Miedzy jarmarkiem a salonem.— Warszawa: 1999.
120. *Zawojski Piotr*. Wielkie filmy przelomu wiekow.— Krakow: 2007 — 300 st.
121. *Zamislinski Stanislaw*. Kieslowski bez konca.— Warszawa: 1994.
122. *Zygulski Kazimerz*. Bogater filmowy. Studium sociologiczne.— Warszawa.— 1973.

## ДОДАТОК

### **I. Теми рефератів під загальною назвою «Українське кіно. Світовий контекст»**

1. Можливості кіно в оперуванні часом («Сунична галявина» І. Бергмана — «Криниця для спраглих» Ю. Ілленка).
2. Трансцендентне і його кінематографічні форми у фільмах «Сунична галявина» І. Бергмана і «Тіні забутих предків» С. Параджанова.
3. Неродюча земля і нерозривний зв'язок з нею («Голий острів» К. Сіндо — «Камінний хрест» Л. Осики).
4. Мудрість як гарантія свободи і захисту свого краю. («Сім самураїв» А. Куросави — «Захар Беркут» Л. Осики).
5. Режисери проти літературоцентризму («Та, що входить в море» Л. Осики, «Вечір на Івана Купала» Ю. Ілленка, фільми П. Гринуея).
6. Спільні постановки України та Югославії («Перевірено — мін немає» Ю. Лисенка, «Всупереч усьому» Ю. Ілленка).
7. Досвід спільних постановок України та Франції 1990-х років («Чутливий міліціонер» К. Муратової, «Приятель небіжчика» В. Криштофовича).
8. Досвід найновіших спільних постановок України і Польщі («Серце на долоні» К. Зануссі).
9. Участь українських кіноакторів у зарубіжному кіно.
10. Періоди найбільших нагород. Міжнародне визнання фільмів українського кіно (ігрового, науково-популярного, документального).
11. Чому берлінський кінотеатр називається «Арсенал»? Зарубіжні дослідники про фільми Олександра Довженка.
12. Зарубіжні дослідники про фільм «Тіні забутих предків».
13. Спільне у творчості Леоніда Бикова та Василя Шукшина.
14. Внесок українського кіно в кіно світове.
15. Тлумачення біблійних мотивів у сценарії Юрія Ілленка «Агн».

### **II. Теми рефератів під загальною назвою «Зв'язок кіномистецтва з традиційною і класичною культурою»**

1. Усвідомлення зміни суспільної формації і доля європейської аристократії: фільми Лукіно Вісконті «Леопард», 1963 і «Людвіг», 1974.

2. Попередження про загрозу для культури. Роль культури в майбутньому: фільм «451° за Фаренгейтом» Франсуа Трюффо, 1966, «Солярис» А. Тарковського, 1972.

3. Класична література як джерело для розкриття особистості в кіно (екранізації Марселя Пруста і Макса Фріша, режисер Ф. Шльондорф).

4. Традиційна культура як основа кіномистецтва. Творчість Олександра Довженка, Акіра Куросави, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осіки, Івана Миколайчука, Тенгіза Абуладзе.

5. Національне в мистецтві кіно. На прикладі фільмів Карлоса Саури, поставлених у співпраці з Антоніо Гадесом.

6. Психологічна залежність чоловіка від жінки («Голубий ангел» Д. Штернберга, «Лола» Р.В. Фасбіндера, «Любов Свана» Ф. Шлендорфа).

7. Добробут як комфортабельна в'язниця. Зображення хибних ідеалів у фільмі «Заміжжя Марії Браун» (1978) Р.В. Фасбіндера.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

БРЮХОВЕЦЬКА Лариса Іванівна

## КІНОМИСТЕЦТВО

*Навчальний посібник для студентів  
вищих навчальних закладів*

Науковий редактор *Скुरатівський В.Л.*

Технічний редактор *Чабан М.С.*

Коректор *Мірзамухамедова К.С.*

Комп'ютерна верстка *Шмушковича І.В.*

Художнє оформлення обкладинки *Музиченка Є.Ю.*

---

Підписано до друку 16.06.2011. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папір офс. Гарнітура «BalticaC». Ум. др. арк. 24,5. Обл.-вид. арк. 25,8.  
Наклад 300 прим. Зам. 252.

Видавництво «ЛОГОС»  
Свідоцтво ДК № 201 від 27.09.2000 р.  
01030, Київ-30, вул. Богдана Хмельницького, 10, тел. 235-60-03