

Уважний погляд на «Із широко заплющеними очима» Стенлі Кубрика

Тетяна В'южаніна



Ніколь Кідман у фільмі «Із широко заплющеними очима». Режисер Стенлі Кубрик. Великобританія 1999.

Стенлі Кубрик, безсумнівно, філософ. І, мабуть, більшою мірою філософ, ніж більшість кінематографістів, тому що йому вдалося зобразити не просто конкретну людину, а людину взагалі.

Ксенія Перетрухіна

Останній, фінальний акорд творчості Стенлі Кубрика – фільм «Із широко заплющеними очима» 1999 року став провокативним і разом з тим особистісно-символічним його фільмом. «Легка порнографія», «фільм із декадентською атмосферою», «фільм-сон», «фільм про секс, гроші й смерть», – що тільки не говорили про цю стрічку, проте, здається, мало кому вдалося схопити її суть, а міститься вона десь між стародавнім обрядом, венеціанським карнавалом, порнографічною казкою та сном-фантазією. Разом із Федеріком Рафаелем Кубрик працював над створенням сценарію фільму, у який покладено мотив повісті австрійського письменника Артура Шніцлера «Новела

снів», і не дарма, адже вона висвітлює типові настрої культури *fin de siècle*, що символічно сприймається із загальнолюдським занепокоєнням. В основі сюрреалістичної драми – історія про молоду заможну сім'ю, життя якої, на перший погляд, спокійне і щасливе. Проте подружжя давно приховує кризу спільного життя, постійно вдягаючи маску пристойності та стабільності: за світлим фасадом ховаються їхні підсвідомі сексуальні бажання. Однак, надихнувшись сюжетом «Новели снів», режисер інтерпретує її по-своєму, створивши не екранізацію літературного твору, а власний витвір мистецтва: «чорно-білий», місцями сухуватий, сюжет літературної драми трансформується в психологічну кінематографічну історію, наповнену безліччю «відтінків» людських стосунків. Своєю наповненістю життям фільм завдячує і майстерній операторській роботі Ларрі Сміта, члена Британського товариства кінооператорів. Опинаячись у полоні фільму, неможливо збагнути, як семантичну значимість кожного кадру втілено через колір, перспективу, музичний супровід, гру акторів, – тут усе на своїх місцях. Уважно й точно режисер конструює кінострічку: кожна деталь вправно доведена до досконалості, тут панують смак, естетичність та професійність.

Кубрик створює містичну, загадкову атмосферу. Особливої ваги надає він внутрішньому оздобленню приміщень: ліпнина, мармурові підлоги, килими, колекція порцеляни, картини епохи Ренесансу, gobelени і золоті фіранки, що Норман називає «віденською ремінісценцією». «Musica Ricercata II» Джорджа Ліреті та «Вальс № 2» з «Джазової сюїти» Шостаковича, по-особливому проїнятий віденською культурою початку XX століття, доповнюють карнавальну атмосферу фільму.

Перегляд стрічки нагадує гіпнотичний сеанс, дія огортає глядача відчуттям містичної реальності дві години поспіль, адже стосунки подружжя (ролі якого виконують Том Круз і Ніколь Кідман – одна з найвідоміших на той час подружніх пар Голлівуду) перебувають на межі реального та фантазійного. Дізнавшись про наявність у своєї дружини Еліс сексуальних бажань до іншого чоловіка, головний герой спантеличений та ображений еротичними фантазіями так, ніби вони реальні, ніби вона насправді його зра-



Кадри із фільму «Із широко заплющеними очима».

дила. Але Кубрик наче натякає, що й не має значення, наскільки реальні події, що відбуваються впродовж фільму, адже уві сні чи наяву, обоє зрадили одне одного.

Думки про невірність дружини штовхають Білла у прірву зміни колишніх переконань, у подорож вулицями Мангеттена. На екрані пригоди Білла постають реалістично: він відвідує квартиру повії Доміно, зустрічає в барі свого товариша, від якого дізнається про таємний клуб, купує костюм та, врешті, потрапляє на збори цього закритого товариства, де відбуваються вакханалії та оргії. Проте, здається, що герой ніби сам блукає уві сні: його переслідують дивні збіги й загадкові образи, спроектовані його підсвідомістю. У цих сценах автор використав технологію *rip*-проекції, щоб зімітувати вулиці Нью-Йорка, тому місто у фільмі схоже на щось декоративне, і воно справді «фальшиве», позаяк дублі знімали в павільйонах лондонській студії «Pinewood Studios». Кубрик метафорично зіставляє вулиці, приміщення, весь простір кадру у внутрішніми переживаннями головного героя, який занурюється в себе, подорожує власним «Я». А глядачеві режисер пропонує разом із Біллом пройти шлях усвідомлення людської жахливої і вульгарної сутності, прихованої за маскою повсякденної пристойності.

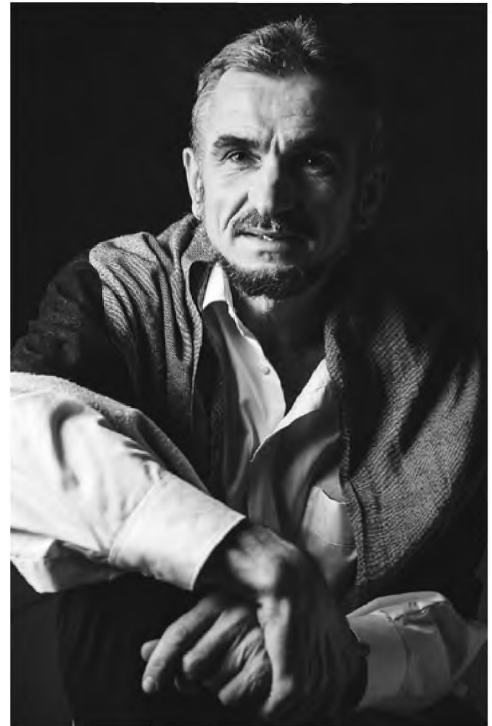
Кубрик не випадково використовує у фільмі маску (як елемент декору та костюма акторів у закритому клубі), це не лише реквізит, він виконує радше символічну функцію. На думку Ольги Лисенко, художниці костюмів Маріт Аллен використала реквізит як метафору соціальних масок: за зовнішньою делікатністю героїв може ховатися все що завгодно. Члени окультної спільноти, вдягнувши маски, можуть нестримно проявляти свої приховані інстинкти: маска дозволяє залишатися невідомим, анонімним, а значить – уникнути засудження за свої дії, звільнитися від вантажу особистості, відповідальності.

Також не можливо оминути у фільмі постать жінки. Режисер наче підтверджує Вайнінгерове бачення жіночої сексуальності. На початку стрічки між подружжям відбувається діалог, у якому Еліс прагне привернути до себе Біллів погляд. Еліс цікавить увага Білла до неї як до жінки, як об'єкту бажань. Вона хоче, щоб на неї хтось дивився, вона потребує зовнішнього спостерігача. Це нагадує один із проявів жіночої сутності за Жижеком, коли «жінка існує тільки тоді, коли на неї дивляться». Щоб існувати як жінка, Еліс необхідна увага.

Кубрик надто витончено та оригінально зображає еротичні сцени. І хоча деякі з них доволі відверті, він не намагається занурити глядача у вульгарний, тілесний бік проблеми, а через фантасмагорії препарує підсвідомість фрейдистськими натяками, наближаючись до осмислення причини кризи стосунків. Режисер оголив радше не тіла, а приховані бажання, людську природу підсвідомого. Проте можна лише здогадуватися, що хотів донести до глядача Кубрик: як горизонт, до якого неможливо наблизитись, його фільм не дає однозначних відповідей, залишаючи глядача заінтригованим і мотивованим до роздумів та самоаналізу.

З хитрим оком і душею дитини

Вікторія Котенок



Актор Олег Стефан. Фото Ольги Дмитрів.

Олег Стефан (н. 1965) – український актор театру і кіно, педагог, засл. арт. України (2019). Народився в м. Кілія на Одещині. Навчався в Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського (майстерня Олександра Біляцького). Ще студентом почав працювати на сцені Харківського театру ім. Тараса Шевченка. Зіграв Мокія і тьотю Мотю у виставі «Мина Мазайло» Миколи Куліша, Бонавентуру в «Ста тисячах» Карпенка-Карого, Тузенбаха в «Трьох сестрах» Антона Чехова. Після семи років роботи в Харкові (з перервою в один сезон) переїхав до Львова і став актором Театру ім. Леся Курбаса (1996–2019). Серед ролей: Хуса, Юда в «Апокрифах» за Лесею Українкою, Сократ у «Хвала Еросу» за Платоном, Дон Жуан в однойменній постановці за «Камінним господарем» Лесі Українки, Богдан Хмельницький у «Богдані» за Клімом (режисер Володимир Кучинський); Владімір – «Чекаючи на Годо» за Семюелем Беккетом (Олексій Кравчук); Дядько Лев – «Лісова пісня» за Лесею Українкою (Андрій Приходько), Валеріан Стальський – «Перехресні стежки» за Іваном Франком (Іван Уривський). Співпрацював з іншими львівськими театрами, брав участь у багатьох вітчизняних і міжнародних театральних проектах. Лауреат Міжнародної премії імені Йосипа Гірняка (2001) і Національної премії ім. Тараса Шевченка (2006). Знявся у фільмах: «Такі красиві люди» Дмитра Мойсеєва (2013), «Червоний» Зази Буадзе (2017), «Гуцулка Ксеня» Олени Дем'яненко (2019), «Захар Беркут» Ахтема Сеїтаблаєва і Джона Вінна (2019). З 2019-го – у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра.