

Структура кадру режисера Фелліні (до його сторіччя)

Вадим Скуратівський



Кадр з фільму «Вісім з половиною».
Режисер Федеріко Фелліні. Італія, 1963.

Океан «феллінізнавства», що над ним добродушно підсміювався режисер («пишуть про вплив на мене японського мистецтва, що я про те мистецтво ні сном, ні духом...»). Але все ж таки додамо до тієї кінознавчої надполиці одне наше, гадаємо, цілком необхідне спостереження: наскрізна особливість побудови кадру Фелліні. Кадру всіх – рішуче всіх! – його фільмів, починаючи з «Теляток» (перший власне «феллінівський» фільм, що його назву зазвичай зберігають в оригіналі: «Вітелоні», себто «маміні синочки», «мазунчики», «бевзі» і т. д.; словом, саме «телятка»...). Отож початок п'ятдесятих, коли італійське кіно почало уважно вдивлятися у тридцяті – у тодішній наївний провінціалізм, що за нього по тому так тяжко заплатила подальша Італія... Словом, якесь аж надміру провінційне містечко, нічною його вулицею йдуть ті симпатичні «телятка», нічого не знають, та й не можуть знати, наївні «маміні синочки», женучи перед собою консервну бляшанку замість футбольного м'яча. Словом, «телятка». Але на першоперегляді фільму молодий Пазоліні, майбутній сценарист (принаймні один із них) «Кабірії»: чудо! екранне чудо! ми бачимо тут навіть повітря на тій вулиці!

Справді: посередині кадру – якась невиразна, але чомусь украй симпатична «субстанція». Така ж прозора, як і невидима. «Атмосфера», саме повітря тієї вулиці того містечка, того півострова, тієї країни. Яка знайшла себе так переконливо в тодішньому планетарному сум'ятті. І розплатилася за те життями аж огрому тих сердешних «теляток». По тому – дивовижна «Дорога», що про неї перші її рецензенти, котрі так звикли до реалізму «неореалізму»: та де режисер побачив ту Італію, таку не схожу на нашу країну?! Побачив. Посередині кадру – нескінченна «страда» під страдницьким небом, страдницькі «циркачі», які беззастанно їдуть і їдуть, ніби із небуття в небуття.

Відтак у всіх фільмах режисера посередині – і геометрично, і «сислово» – обов'язково якийсь зворушливий предмет, а власне ніби якийсь «семантичний ліхтар», який саме «сислово» висвітлює все довкола себе, і в тому кадрі, і у всій почережності всіх інших кадрів.

Стражденне-наївне личко маленької римської повії – на тлі всієї предметності, всіх мізансцен не лише великого, а й «Вічного» міста...

Підвішена до гелікоптера статуя Христа над тією християнською столицею світу, а по тому – нескінченне римське небо, але вже без Христа («Солодке життя»).

По тому – схоже «візуальне мотго» до фільму про нескінчені поразки митця на його умовному шляху до «ідеалу». Не видати вже Христа на римському небі, але намарне намагається злетіти в небо – у своєму сні – той митець («Вісім з половиною»).

У кожному кадрі того надфільму повторюється те сходження-на-небо, – поряд з оберненим маршрутом людського існування. З гори до низу.

Кінематограф від «геніального Мельєса» (Ейзенштейна) до самого Ейзенштейна і далі, аж до патології монтажного розгулу американського кіно останніх його десятиріч – це саме карколомна монтажна почережність.

У Фелліні ж «монтаж» – посередині кадру та чи та зворуш-



Джульєтта Мазіна і Антоніо Куїнн у фільмі Федеріко Фелліні «Дорога». Італія, 1954.

лива предметність. Чи просто якась зворушлива чи подія, а точніше, «подійка». І вона відразу стає абсолютним сигналом для всієї іншої події кадру.

Із власних спостережень над тим «сигналом» – у вигляді самої режисерської поведінки.

...1987-й. «Перебудовне» підняття «залізної завіси». Конкретно – у московському кінотеатрі ім. товарища Фрунзе, що на сцені там – Федеріко Фелліні. Чи не вперше після московського кіноскандалу довкола «Вісім з половиною» (головний приз тоді дістався тому фільму, але нашому глядачеві подивитися його – зась).

І ось довгожданий гість. Бонтонна, високоінтелектуальна московська кінознавиця – щось справді інтелектуально-академічно про велич «нашого великого режисера». А сам великий режисер – за тією ораторкою, поштиво слухає-слухає той академізм – з глиняним півнем на руках, подарунком радянських його фанатів, і раптом – надягає того півня собі на голову!

Не знати чому, але величезна зала аж підскочила від захвату. Не знати чому, але смішно не знати як. Словом, зала спочатку аж підскочила від того захвату, а потім – відразу до режисера, за автографами, за дорогоцінним рукостисканням. Але режисер невдовзі, рятуючись від того дев'ятого валу, кинувся прямо зі сцени в залу, і чомусь прямо до автора цих рядків, обняв його (!) і, ніби вальсуючи, до виходу із кінотеатру...

Тут уже неможливо віддати гіперакустику і моторику того, що діється з тисячею синефілів, але ось вихід і останній «кадр», обласшований Майстром, у тому ж режимі: щось має бути посередині... А що?!



Кадр з фільму «Солодке життя». Режисер Федеріко Фелліні. Італія, 1960.

Біля виходу, не зважаючи зм'ятися з надекстатичною юрбою стоїть маленький-маленький чоловічок. Карлик на ймення Володя (його знімали – в ролі карлика – всі наші режисери, від Тарковського до Рубінчика). І – Фелліні миттєво-абсолютно втрачає інтерес до моєї особи і жадібно дивиться на того чоловічка, а той так само жадібно (і жалібно) дивиться на своє божество. Тут уже не до жартів – кінець того фільму-хепенінгу у «Чотири з половиною» хв, режисера чи не вносять в «Чайку», і схоже, що кіноентузіасти спробують полетіти за тією «Чайкою»...

Такий ось подієвий, ситуативний «автопортрет»-1987 Федеріко Фелліні, гумористичний сколок з першооснови його поетики, де «одне» у «всьому», а «все» – похідне від того зачарованого «одного».

(20.1.2020 – у день народження Майстра)