

створення такого освітньо-просвітницького контенту в українському театрі.

Повернімось до тих моментів сценічного дійства, які запропонував своїм глядачам найдавніший театр Галичини. Поставив комедію «Сто тисяч» народний артист України Дмитро Чиборак. Креативний підхід заслуженого діяча мистецтв України Миколи Данька до сценографії значно підсилив візуально-емоційне сприйняття дійства і надав йому легкості й мобільності для постановки як на базовій сцені, так і в мандрівних гастрольних проектах. Оригінальний музичний ряд запропонував композитор, заслужений діяч мистецтв України Олександр Козаренко. Постановники в тісній єдності з молодістю і талановитою трупією створили дійство оригінальне і вельми сучасне.

Озирнімось довкола: завжди знайдеться хтось поблизу, хто хоча б раз потрапляв на привабливий гачок дохотронів, особливо популярних в наш час завдяки новітнім інформаційним носіям – мобільному та інтернет-зв'язку, надмірному захопленню соціальними мережами. А потім із гірким розчаруванням повторював для себе прописну істину, що дармовий сир буває тільки в мишоловці. Власне, в такій ситуації і опинився Герасим Калитка. Але з якими благими намірами: прикупити до свого поля такі ласі шматочки земельки... «Ох, земелько, свята земелько, Божа ти донечко!»; «Їдеш день – чия земля? Калитчина; їдеш два – чия земля? Калитчина; їдеш три – чия земля? Калитчина... Дихання спирає... А скотини, а овець розведу – земля під товаром буде стогнать...»

Кожен знайде в цьому дійстві найпривабливіші для себе цінності: Хтось – дармові гроші, багато грошей! Хтось – одвічну цінність нащадків трипільців – землю, родючий чорнозем, над яким і сьогодні зависає чорна тінь експансії чужих грошей!

Це вже друге прочитання п'єси на коломийській сцені. Після перегляду вистави міський голова Богдан Станіславський висловив думку, що Іван Карпенко-Карий (рік народження 1845-й) і Коломийський театр (рік заснування 1848-й) – майже ровесники. Часи змінилися, а проблеми залишилися. Тому й потрібно сьогодні намагатися розв'язувати їх по-новому, не залишаючи на долю дітей чи внуків.

Комедію «Мартин Боруля» втілює режисер-постановник, народний артист України Олег Мосійчук. Одвічна проблема тиску статусу і титулу, грошей і «впливових», «потрібних» людей на справжні людські чесноти й цінності звучить зі сцени злободенно й іронічно. Життя посилає заможному господареві Мартину Борулі спокусу вибитися в дворянський статус. Для цього він готовий зректися всього попереднього ладу життя з батьківськими традиціями, з «читанням батьківського молитвеника»; зректися свого оточення. Але життя посилає і другий шанс для усвідомлення вічних і незаперечних істин, що головне не чин, а порядність, честь і гідність.

Відкидаючи завісу часу, кожен, хто спостерігає за сценічною дією, впізнає в героях Карпенка-Карого сучасників.

## Між бідністю й сонцем

Юлій Швеуць

«Піноккіо» за книгою Карло Коллоді

Режисер Маттео Гарроне

Сценарій: Маттео Гарроне, Массімо Чеккеріні

Оператор Ніколай Брюель

Композитор Даріо Маріанеллі

У ролях: Роберто Беніньї, Федеріко Елапі, Марина Вакт  
Італія, Франція, Великобританія. 2019



Кадр із фільму «Піноккіо». Режисер Маттео Гарроне.  
Італія, Франція, Великобританія, 2019.

Казку «Пригоди Піноккіо. Історія дерев'яної ляльки» Карло Коллоді (справжнє ім'я письменника – Карло Лоренціні) розігрували в найрізноманітніших кіно- й театральних жанрах багато разів. Її у свій час хотіли екранізувати Коппола й Фелліні. 2002 року 51-річний режисер Роберто Беніньї відтворив сюжет у США і виконав у ньому головну роль, але через віковий дисбаланс в американському прокаті стрічку не оцінили, хоча в самій Італії її сприйняли позитивно. Нині історію «хлопчика з довгим носом» готують до виходу «магічний реаліст» Гільєрмо дель Торо та голлівудський цифровий експериментатор Роберт Земекіс. (Перший знімає анімаційну, «сповнену мороку» версію книги. Другий ставить римейк діснеївської класики 1940 року.) Італієць Маттео Гарроне першим виніс на суд широкої публіки спробу новітнього прочитання італійської історії, і в цьому полягає вища справедливість.

Головним суперником римлянина Гарроне в сучасному італійському кіно є, як не дивно, неаполітанець Пало Соррентіно, який персоніфікує у своїй творчості так званий «аполлонійський» – ідеальний бік людського існування, втілення вищої гармонії та безумовної краси. Він віддає перевагу класичному живопису, небесним сферам та пошуку їх «представництва» на землі. Найчастіше в принципі його камери – творча, релігійна та політична еліта світу. Відповідно й барви для своїх кіношедеврів він обирає гіпертрофовано елегантні, на межі з гламуром. Маттео Гарроне – апологет «діонісійства». Він підсвічує у своїх стрічках переважно похмурий бік дійсності, досліджує різноманітні перверсії, зазвичай змальовуючи побут звичайних італійців та «розглядаючи справи» безпринципних кримінальників, між якими неможливо провести чітку лінію.

Його звернення до рідної літератури – «Страшні казки» 2015 року (екранізація найдавнішої збірки казок, коли-небудь створеної в Європі, записаної в Неаполі аристократом-фольклористом Джанбатістою Базіле) – вирізняється серед притаманного Гарроне соціального натуралізму і своїми міфологічними образами навіть вже не побутовий, як раніше, а хтонічний жах. Утім, цей жах мало відрізняється від того, що панує в «іншій Італії» – не тій, яку ми звикли бачити на туристичних фото. Режисер демонструє персонажів, які лякають незалежно від лику (що його вони набувають залежно від обставин). І внутрішні монстри, й ті, що виглядають такими лише зовні, навіюють первісний страх перед химерним світом, до якого легко потрапити.

Але такі в італійців казки – страшні та ефектні. Якщо згадати, наприклад, першу редакцію «Піноккіо», то закінчувалась книга тим, що Кіт і Лис (обидва чоловічої статі) просто вішали хлопчика на дереві. У наступних редакціях вибратися з петлі йому допомагала Фея з голубим волоссям (дівчинка-маті-об'єкт), але стосовно цієї «богині з машини» і всіх подій після жорстокої сцени повішення не можна з певністю сказати, що це не плід розпаленої уяви Піноккіо й що далі дія продовжується неувяним життям героя після смерті.

Потрібно засвідчити, що екранізована кілька разів та сповнена авторських «відсебеньок» казка Олексія Толстого з «піонером» Буратіно в головній ролі (перевидана до 1986 року аж 182 рази: автор зробив усе, аби справжнього Піноккіо в Союзі ніхто не побачив), являє собою легку прогулянку там, де герой Коллоді-Гарроне здійснює прориви через трагічні негаразди й космічний морок.

Замість очікуваного сюжету «виховання-дорослішання» (хоча цього у стрічці Гарроне теж не відняти) фільм стає своєрідним «роуд-муві» враженими ерозією полями Тоскани (де його знімали) й де про казкове «поле чудес» ніхто ніколи не чув. Усякі перетворення-метаморфози в реальних полях не гарантують ні достатку, ні місця в суспільстві. Тож однією з основних тем у

фільмі, як і в книзі Коллоді, стає жадливість, принизлива бідність – не буржуазно-умовна, а відверто-безумовна. Тут мерзнуть і недоїдають у пошуках роботи не лише Джеппетто, батько Піноккіо, та майстер Вишня, а й ті, хто возить ляльок в убогому фургоні, й навіть ті, хто перетворює довірливих дітей в осликів, аби ради шматка хліба продати їх у кабалу. Всі виживають як уміють, і чомусь завжди – за рахунок експлуатації іншого, а в тюрми саджають лише невинних. Дитяча «одіссея» Піноккіо гарантує повернення героя лише до Любові-емпатії. Тобто тих почуттів, яких при народженні позбавлені всі діти. І яких, у відчайдушній боротьбі за існування, намагаються позбутися дорослі. Гарантує ця «одіссея» повернення коли-небудь і до смерті – ще однієї трансгресії, – яка в цьому світі «дозволяється» біднякам. Тож інтерпретація «Піноккіо» у Гарроне набуває характеру соціального нариса – «комедії» в кількох частинах про суспільні ігри, сповнені напруги, жорстокості й безумства, що схожа на казки, які розказують дітям, аби допомогти їм витримати життя до самої смерті.

Концепт основного героя – Піноккіо – нагадує концепт «норовливого полінця» – наївного, впертого й безтолкового, незграбного й відчайдушного. Режисер навіть дещо пом'якшує літературні фарби, прибираючи, наприклад, сцену, в якій «новонароджений» Піноккіо відбирає у батька три груші, які той припас на вечерю. У Гарроне інфантильний егоїзм Піноккіо відразу ж змінюється стихійною добротою, відносною слухняністю і лише деякою нерозумністю хлопчика. Однак в міру своєї смертельно-небезпечної подорожі, ніби глек дощами, Піноккіо наповнюється життєвими уроками, осягає необхідні, але неприємні для «целюлозної душі» істини: потрібно намагатися не бути егоїстом, не брехати, трудитись, слід просто вчитись, уникати легких спокусливих шляхів. Це принаймні гарантує, що не проживеш вік безсловесним «ослом». Але не гарантує позбавлення від безпросвітної убогості, яка тут домінує.

«Тут» – у Гарроне означає «всюди». Здавалось би, у реалістичному сюжеті взаємопов'язані матеріальна й духовна убогість мусили би мати якісь часово-просторові рамки, але режисеру вдається помістити їх у натуралістичний і, одночасно, всеосяжно-філософський контекст. Убогість і несправедливість охоплюють більшу частину світу, тому режисер пропонує переосмислення знакових дитячих символів, пристосованих для сприйняття «середньостатистичної» дитини, адже асоціативний ряд ситої й голодної дитини пронизливо відрізняються. Зокрема, «бродячий цирк» зазвичай асоціюється зі «святком», у фільмі ж це – вражене бідністю «диво» з «дорослими» сумними ляльками; «милий дядечко» – Візничий, який, влаштовуючи свято для дітей, обертає їх на ослив для продажу; «Дім Феї» – забуте Богом попелище, де, окрім Феї, на Піноккіо очікують «невинні» кролики з маленькою труною.



Кадр із фільму «Піноккіо».

І все ж «Піноккіо» Гарроне – найбільш світла, досить тепла (незважаючи, що від неї віє журбою) і адекватна першоджерелу екранізація, де на місці й головний посыл, і з'єднувальні елементи, і логічні послідовності. Замість ревізії культурного міфу в стрічці відбувається потужна візуалізація оригінального світу письменника. Розуміння італійського менталітету й ладу життя, коди яких закладено в літературі, допомогло створити інтерпретацію дуже італійську, яка розповідає історію саме цієї країни. І це виглядає справжнім авангардом і фактичним новаторством на тлі «універсальних переосмислень» класичних сюжетів. У сенсі ж змістовному, як і у своїх попередніх фільмах, Гарроне теж апелює до характерних для активного італійського кіно енергій, про які забули, але які нікуди не поділись.

Після десятиліть затишшя найважливіший текст італійської культури, що обігнав за популярністю «Боже-ственну комедію» Данте і «Декамерон» Боккаччо, повернувся на великий екран. Маттео Гарроне, данський оператор Ніколай Брюель («Догмен»), а також оскароносні композитор Даріо Маріанеллі («Спокута») та гример Марк Кулір («Гаррі Поттер», «Готель "Гранд Будапешт"») створили вельми оригінальну авторську інтерпретацію, проте поставившись до автентичного тексту дуже обачливо. І фільм побив усі касові рекорди. Ба більше, італійська влада внесла екранізацію в список національного надбання країни. Така одна-стайно висока глядацька, експертна та владна оцінка надихає. Особливо на тлі вихолощування визнаних національних шедеврів до абсолютно непізнаного безликого блиску, яке ми спостерігаємо у наших широтах. Зокрема, на контрасті зі ставленням до української класики та її творців (хіба що слово «блиск» тут зайве) з боку сучасних інтерпретаторів (які, окрім режисерської, прагнуть ще й авторської слави) та можновладців, яких лякає культурне перетворення ювенільних «дітей» на дорослу націю.

## Фестиваль Аллена

Анастасія Канівець

### «Фестиваль Ріфкіна»

Сценарист і режисер Вуді Аллен

Оператор Вітторіо Стораро

У ролях: Воллес Шон, Джина Гершон, Луї Гаррель,

Елена Аная, Сержі Лопес, Крістоф Вальц

Іспанія, США, Італія. 2020

Нервовий, невпевнений у собі інтелектуал, синефілія, крихкі стосунки чоловіка й жінки, що неминуче зароджуються й неминуче згасають, – за цими ключовими мотивами неважко впізнати фільм Вуді Аллена. В його творчому калейдоскопі вони повсякчас переміщуються, формуючи все нові візерунки. Можна додати і вже збаналізовану, але від того не менш актуальну фразу про те, що він безкінечно знімає той самий фільм – щоразу відшукуючи нові відтінки тих самих значень.

«Фестиваль Ріфкіна» не належить до найкращих фільмів режисера, а проте він вельми показовий. Недарма і місцем дії для нього обрано саме кінофестиваль – місце, де ніби зустрічаються досягнення кіно старого та сучасного, вступаючи в продуктивний для глядача діалог... а подекуди і в суперечку. У цьому випадку для Аллена кіно нове одностайно програє кіно старому. І старий майстер досить дотепно пройшовся по духу сучасного «фестивального» кінематографа: по його самозакоханості, претензійності, претензіях на «актуальність» і реальний вплив на світ. «Наступний мій фільм зупинить війну між Ізраїлем і Палестиною», – твердить молодий «зірковий» режисер Філіпп, і, здається, екзальтована фестивальна спільнота готова в це повірити. В цій ролі – популярний нині Луї Гаррель, і актор створив переконливий образ обласканого фортуною модного кіномитця, котрий настільки звик до загального обожнювання, що давно сприймає його як належне. Його антипод – той самий «алленівський» герой – Морт Ріфкін (Воллес Шон), немолодий, невродливий, неуспішний інтелектуал. Йому, власне, і нічого протиставити супернику, окрім деяких «скарбів духу». Із яких чи не найбільші – любов до кіно і любов до Нью-Йорка.

Нью-Йорк – також наскрізна «алленівська» тема, і він вплив її навіть сюди, бодай у розмовах героїв. У певному сенсі, Нью-Йорк тут виступає такою собі «батьківщиною серця», рідним і омріяним місцем, протиставленим Сан-Себастьяну – надто сонячному, надто курортному, надто... фестивальному. Він і показаний відповідно – підкреслено