

УДК : 791.036(100)

Брюховецька Л. І.

НАЦІОНАЛЬНЕ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНЕ В СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ КІНО

Ситуація в сучасному кіно склалася таким чином, що в ньому дедалі повніше домінують стандарти голлівудського кіно з ухилом у спецефекти і втратою індивідуального, авторського начала та національних рис. У цій статті на прикладі творчості видатних кіномитців простежується безперервність проявів національного і транснаціонального в кіно.

Розгляду діалектичного взаємозв'язку національного і транснаціонального має передувати окреслення суті національного в кіно. Тема фактично не розроблена в кінознавстві. Можливо тому, що, на відміну від інших мистецтв, тут не можна спиратися на глибокий історичний генезис, оскільки кіно існує усього 112 років. Проте ця обставина тим більше має спонукати дослідника до роботи і висунення власних гіпотез.

Національне в мистецтві нерідко ототожнюється з творами народної, традиційної культури. Це так, як справедливо й те, що народне мистецтво є фундаментом, на якому виросло мистецтво професійне, і воно в ньому так чи інакше присутнє, хоча не завжди проявляється виразно. Щодо кіно, то воно значно розширило саме поняття національного. По-перше, кіно самим існуванням і естетичними можливостями змогло трансформувати й актуалізувати традиційне мистецтво, як, зокрема, у «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова. По-друге, циркулювання фільмів різних країн у вимірах міжнародних,

розширює розуміння вимірів національного. Федеріко Фелліні, зокрема, постійно звертався до виключно-провокативних сюжетів – про мимних синків, бродячих циркачів, крутїїв, повій, журналістів, богеми публіку, і залишався при цьому ніким іншим, як італійцем з нестримною фантазією!

Але не треба бути дослідником, щоб помітити масштабне протистояння між національними кінематографами європейських країн і космополітичним кіно Голлівуду. Можна присвятити окреме дослідження тому, як юридично й економічно захищають європейці кінематограф своїх країн – упродовж усього існування кіно захищають власний кіноринок, прокат, кінопростір загалом від експансії потужного конкурента. Втім, таку інформацію можна знайти, зокрема, в історіях кіномистецтва Єжи Тепліца, Жоржа Садуля. На нашу думку, значно цікавішим і складнішим завданням є простежити прояв національного на рівні самого мистецтва, на рівні світоглядному, творчому, естетичному, зрештою, психологічному.

В широкому розумінні слова, риси національного були наявними від самої появи кіно хоча б тому, що на той час воно лише спиналося на ноги і мусило звертатися до традицій популярних мистецтв власної країни. Якщо у США поширеними були хореографічні, естрадні й циркові жанри, – вони неушкодженими перекочували в кіно й ми маємо неповторні трюки і скетчі Гаррольда Ллойда, Чарлі Чапліна та інших коміків. Якщо в Італії на високому рівні було оперне й театральне мистецтво і якщо країна мала надзвичайно багату історію, що сягала Стародавнього Риму, то не слід дивуватися, що саме в цій країні ще в 1910-х роках бурхливого розквіту набули історичні фільми й виникла школа історичного кіно.

Якщо в Україні (за тодішньою офіційною назвою Малоросії) високих успіхів сягнув театр і грою Заньковецької та Садовського під час гастролей в Петербурзі захоплювалася найширша публіка з царською родиною включно, то не дивно, що в 1910-х роках українське кіно виявлялося в постановках класичних репертуарних вистав. Якщо у Швеції імена Генріха Ібсена, Сельми Лагерлеф та інших письменників сягнули світової слави, то закономірно, що саме в цій країні в 1920-х роках сформувалася блискуча школа психологічного кіно, яка спиралася на скандинавську літературу.

Ці приклади свідчать про найперші прояви національного, хоча у ті часи такого розрізнення не існувало. На те є суттєва причина. Кіно, як відомо, є породженням техніки. А «техніка, як універсум інструментальностей, – писав Герберт Маркузе, – може збільшити як силу людини, так і її слабкість. На сьогоднішнім етапі вона, можливо, безсиліша перед своїм власним апаратом, ніж будь-коли раніше» [1]. Технічний прогрес неминуче приводить до уніфікації та нівеляції особливих ознак людини чи людської спільноти, в тому числі таких, як національне. Звісно, нівеляція породжує спротив, хоча її непросто долати, оскільки конвеєрне виробництво перетворює людину на додаток до нього – згадаймо, як цю ситуацію виразив у блискучій образній формі Чарлі Чаплін у фільмі «Нові часи». Та, слава Богу, кіно має двоїсту природу, як казали французькі теоретики ще у 20-х роках, воно є породженням машини і людського духу. Характер фільму, його своєрідність залежить від того, хто користується кіноінструментарієм. Тобто техніка може служити й засиллю одноманітних стандартизованих, розрекламованих спецефектів, як це маємо в комерційному кіно, а може

творити зображення високої мистецької вартості, що завойовували прихильність і визнання у світових масштабах.

Нівеляційні тенденції переважають у масштабах світових – досить подивитися, що сьогодні панує в нашому прокаті та на відео і дівідіринку.

Обіг величезного капіталу в кіногалузі США забезпечує експансію американського кіно у світі, що десь з 1980-х років набрала масштабів культурного імперіалізму. Таким чином, ще одна причина уніфікації та національного знеособлення кіно – фінансова. Країна-монополіст підпорядковує собі кінематограф країн менш потужних. Не тільки експансією власних фільмів, а й надійним і перевіреним способом – скуповуванням мізків і талантів. Щоправда, скуповувати не завжди вдавалося, і випадки відмов видатних кінематографістів працювати у США також можна розцінювати як прояв національного, зокрема, національної гідності.

Наведемо бодай кілька прикладів. Шведська школа психологічного кіно завершилася 1924 року, після того, як режисери В. Шестрьом, М. Стіллер та актриса Г. Гарбо переїхали з Швеції до США. Перші двоє невдовзі повернулися, актриса стала кінозіркою. Але цікаво інше: в 1940-х роках та школа відродилася. Найвідоміший на той час шведський режисер Альф Шеберг ставить «Дорогу в небо» за сценарієм Руне Ліндстрема, виконавця головної ролі. Закоханий у народний живопис, він багато років досліджував сільські церкви, розписані невідомими живописцями XVII – поч. XIX століть. Сюжети – сцени з Біблії. Згідно з традицією біблійні персонажі зображаються у шведському народному вбранні, а пейзаж далекої Палестини нагадує шведські поля, ліси і містечка. На цій основі був розроблений сюжет в дусі святкової лялькової вистави. Шеберг засобами кіно передав романтично-наївну і, водночас, поетичну повість. Його старання увінчалися успіхом – екранні образи нічого не втратили від простої народної вистави, будучи водночас вираженням кінематографічної майстерності режисера. Після багатьох років космополітичних тенденцій у шведському кіно у фільмі Шеберга ожив національний стиль.

У вересні 1945 року на зустрічі кінематографістів різних країн у Базелі Руне Ліндстрем сформулював принципи нової шведської школи: «Ми прагнемо до однієї мети: надати художню форму правді, яка є для нас священною. Ми хочемо продовжити традиції Моріса Стіллера і Віктора Шестрема. Ми миримось із накладеними нами самими обмеженнями: ми показуватимемо

людей нашої країни... Ми переконані, що 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 гідною метою, якій ми прагнемо служити нашим мистецтвом» [2].

Якщо національно виразне мистецьке явище виникає одночасно в кількох країнах, воно набуває статусу транснаціонального. Так було в 1940-х роках.

1943 року Карл Теодор Дрейер зняв один із кращих своїх фільмів «День гніву» за п'єсою «Анна, дочка Петера» Вірс-Енсена, в якому, обравши в якості сюжетно-історичного тла «полювання на відьом» в середньовічній Норвегії, діалектично протиставив життєлюбну та щирі героїню її пуританському оточенню.

Майже в той же час у поруйнованій Італії фактично без коштів, на ентузіазмі, Роберто Росселіні реконструює недавні події гітлерівської окупації в Італії, епізоди боротьби сміливців з руху Опору. На екрани виходить і з тріумфом іде по світу його фільм «Рим – відкрите місто». Понівечену, але не скорену Італію показують також Вітторіо Де Сіка, П'єтро Джермі, Лукіно Вісконті, Джузеппе Де Сантіс. Характерною особливістю цих фільмів є конкретні, впізнавані місцевості країни, реальне середовище, яскраві національні характери. Саму появу неореалізму не супроводжував галас, який, як правило, супроводжує зародження нового напрямку в мистецтві: не було ні маніфестів, ні бурхливих виступів теоретиків, як, наприклад, у момент появи футуризму і сюрреалізму. Зате була єдність творчого середовища і сам напрям робив кінематографістів талановитими. У свідомість глядачів увійшло цілісне, нерозчленоване естетичне і моральне явище, назване італійським неореалізмом.

Згодом у багатьох європейських країнах виникають художні напрями, і їхню появу стимулювали найактуальніші проблеми, але напрями виражали не тільки буття країни, а й національну ментальність її громадян. Серед тих напрямів – польська школа, французька нова хвиля, нове німецьке кіно, чеське диво, українське поетичне кіно.

«Велике кіно завжди національне, – говорив Інґмар Бергман наприкінці 1970-х. – Це зовсім не суперечить його загальнолюдському звучанню. У мене були свої причини тимчасово покинути Швецію три роки тому. В Мюнхені, цій столиці мистецтв ФРН, я працюю з піднесенням, але Швецію – її ліси, озера, скелясті береги, її лю-

дей, історію, її саги, її неповторні риси я ношу в серці.

Фільми я міг би, мабуть, знімати всюди, крім Голлівуду, – і в Японії, і в Радянському Союзі, незважаючи на мовний бар'єр. Проте без рідної країни, без народу і кровного, нерозривного зв'язку з ним не мислю своєї роботи» [3].

Як бачимо, один із найвидатніших кіномитців ХХ століття не бачив себе в конвеєрній системі Голлівуду. Відкинув пропозиції співпраці й Федеріко Фелліні, який проблему «митець і суєта життя» зробив проблемою свого фільму «8 S», здобувши шалений міжнародний успіх. Він розповідав журналістові Джованні Граціні: «Недавно один дуже симпатичний американець, намагаючись переконати мене, говорив, що я єдиний зумію пояснити американцям, навіщо Данте потрібно було відправляти у пекло». Але від цієї пропозиції Фелліні відмовився, тому що, по-перше, вважав недоцільним переносити на екран «Божественну комедію», по-друге, вважав, що не зміг би дізнатися в Америці, в яких чоботах ходили флорентійські пекарі у XV столітті й, зрештою, взагалі відчував би себе в тій країні чужим.

Зате він був надзвичайно чутливий до шедеврів кіномистецтва: «Суничну галявину», як і «Обличчя», я сприймаю як твори, дуже близькі моему темпераменту; я ніколи не зустрічався з Бергманом, але відчуваю в його фільмах атмосферу братської співучасті. Він ілюзіоніст, наполовину чаклун і наполовину утішитель; в ньому мені подобається також обман, те, що він створює видовище з нічого. (...) Інший режисер такого ж масштабу – це Акіра Куросава: коли я дивлюся його «Расьомон» чи «Сім самураїв», я відчуваю себе знову хлопчиком, я сповнений беззаперечного захоплення» [4].

Як окремих аспектів теми національного у світовому кіно, можна розглядати стосунки видатних кіномитців із нівеляційною індустрією Голлівуду. Декого з них приймати його пропозиції змушувала економічна безвихідь, як це трапилося з Акіра Куросавою в 1960-х роках. Проте у США жоден із задуманих фільмів цього режисера не був втілений, він не зміг прийняти диктат продюсерів і через три роки повернувся до Японії.

Іноді трапляються казуси, несподівані для самого Голлівуду. Успіх фільмів Мікельанджело Антоніоні в 1960-х роках забезпечив йому імідж своєрідного майстра із сучасною темою. Це була тема тотального відчуження, некомунікабельності, тих психологічно негативних для людини наслідків суспільства споживання, в якому головним двигуном людського існуван-

ня є добробут. На запрошення Голлівуду він витрачає рік на поїздки Америкою, перш ніж приступити до зйомок фільму «Забріські поїнт». Після виходу фільму американці обурилися критичним поглядом на їхнє суспільство, і, якщо в Європі фільм мав успіх, то американський глядач його не сприйняв. Один із американських критиків писав: «Нам доводиться, згнітивши серце, констатувати, що іноземець, який недавно приїхав у нашу країну, зміг відразу ж виявити головні хвороби Америки» [5]. Режисер немов втручався не в свої справи, критикуючи Америку та ще й на американські гроші. Але Антоніні критикує цивілізацію споживання як таку і підтверджує тим самим, що західне кіно відважується на такі узагальнення, що, піднімаючись на вершини філософського світобачення, воно, разом з тим, не втрачає своєї здатності безпосередньо реагувати на зміни навколишньої дійсності.

Інший європеець, Емір Кустурица уже в 1990-х роках після гучних успіхів у Каннах також відгукнувся на запрошення Голлівуду, де зняв «Мрії Аризони». У цьому фільмі є внутрішній протест – режисер побачив Америку диваків, у чиїх мріях і видіннях з'являються літаючі риби, які набувають символічного значення, а герой Джонні Деппа розмовляє з ними. До речі, через п'ятнадцять років члени американської кіноакадемії, які переглядали пропонувані на премію «Оскар» зарубіжні фільми, могли побачити не менш дивне видіння – коня, який плавав під водою, як риба, у фільмі «Мамай» Олеся Саніна та Сергія Михальчука. Дива в кіно, слава Богу, не перестануться.

«Художник, чиє покликання – творчість, діє в особливій сфері, й іноді ця сфера незмінного чи, в крайньому разі, сфера найменш підвладна змінам, будь-яким революціям, бо вона ближча до стану духу, свідомості, відображає більшою мірою світ внутрішній, аніж світ зовнішній» [6]. Цими словами Фелліні визначив те, що притаманне справжньому кіномитцю будь-якої країни. І, без сумнівів, це також є однією з найхарактерніших ознак транснаціонального.

У листах до Сергія Параджанова, постановника «Тіней забутих предків» та «Саят Нови», Фелліні висловлював своє захоплення його фільмами, а також брав участь у боротьбі за його звільнення з в'язниці. Власне, творчість Параджанова якраз і є чи не найвиразнішим виявом транснаціонального в кіно, оскільки цей, як він казав про себе, «вірменин, народжений у Тбілісі, що сидів у тюрмі за український націоналізм», зумів надзвичайно глибоко досягнути менталь-

ність українців, вірмен, грузинів у своїх творах. За що й накликав на себе гнів цілої системи, яка мала на меті ліквідацію націй, уніфікацію всіх мешканців СРСР, сповідала постулат про єдину спільність – радянський народ – і вдавалась до витончених ідеологічних засобів, аби знецінити мистецькі надбання, що мали національний характер, до яких і належали фільми Сергія Параджанова. В грудні 1973 року режисера арештували за звинуваченням суто кримінального характеру. Проте ще задовго до того, як радянський суд виніс свій вирок, цей вирок, по суті, теоретично грамотно і літературно вишукано сформулював критик, радник Голови Держкіно СРСР М. Блейман: «Треба вирішити принципово і остаточно, чи може бути наша кінематографія настільки щедрою, щоб ставити картини такого індивідуального стилю, як стиль Параджанова. Якщо не потрібно – треба прямо про це сказати, тобто заявити, що Параджанову не знайдеться місця в системі нашої кінематографії».

Думаю, що ми самі (...) це питання не вирішимо. І я би надав питанню про постановку фільму Параджановим великого суспільного значення. Я б обговорив це питання принципово у Спілці кінематографістів, навіть у відділі культури ЦК (...) Питання стоїть так – працювати Параджанову чи не працювати?

Але відповідь ми вже знаємо» [7].

У 1980-х–1990-х роках відходять майстри зі світовим іменем (Тарковський, Параджанов, Фелліні, Куросава) і залишаються осиротілими не лише окремі материки і країни, збіднюється весь кінопростір, відступаючи перед натиском масової культури. Але оборону кіно як мистецтва і мистецтва національного, що спирається на кінематографічну традицію конкретного народу, приймають митці молодшого покоління. На Заході це іспанець Педро Альмодовар, у своєрідному пародійному гуморі якого відчувається творча спорідненість з Луїсом Бунюелем, данський режисер Ларс фон Трієр, витоки стилю якого беруть початок у творчості Карла Теодора Дрейєра, на Сході – японець Такесі Кітано, якого Акіра Куросава назвав «надією японського кіно».

Такесі Кітано у ранніх фільмах «Сонатіна», «Брат» віддав данину масовій культурі, але він хотів зробити фільм, який відкрито вписався б у традиційні форми японської культури. Ним стали «Ляльки» (2003), де Кітано звернувся до традиційного японського театру, ніби йдучи услід за своїм наставником Акіра Куросавою, котрий у класичному «Троні в крові» (1957) чи в пізнішій «Тіні воїна» (1980) прищепив ідею театру кінематографічному універсуму. На відміну від

Куросави, який не опирався традиційним театральним формам, переносючи їх на екран і черпаючи теми і формальні риси з творів історичних, використовуючи їх тільки і виключно в образах дзидайгекі (чи в історичних «повістях меча»), Кітано запланував використати театральну традицію, щоб вхопити мораль сучасності.

Кітано постановив реалізувати фільм як кінематографічний пам'ятник театральній традиції Країни квітучої вишні. Свою увагу спрямував на ляльковий театр.

Спершу режисер виношував намір реалізації фільму, в якому живих акторів повністю замінили б ляльки. Однак у процесі роботи змінив концепцію, залишивши тільки пролог і епілог, вийнявши з лялькової вистави Монзаемона Чікаматси — «Самогубство з любові в небіянській Амійні» — оповідь про трагічну любов самурая і гейші, які, через неможливість бути разом, вчиняють самогубство.

Самогубство закоханих через приречене почуття стає 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, — вони не страждають, а усміхаються. Кітано також показує здійснення любові у смерті. Для глядачів західного культурного кола жакливе, але й мальовниче знищення закоханих, які, всупереч усьому, занурюються в кохання і через нього витісняються з жакливого світу на маргінес. Японські глядачі трагічний фінал сприймають, очевидно, інакше — для них він є, насамперед, здійсненням, доланням перешкод, остаточним і довершеним поєднанням закоханих людей.

Повернутися до живих акторів Кітано змусив факт реального життя — він багато разів бачив пару старих людей — жебраків, зв'язаних шнурком. Ціле літо образ тих двох, зв'язаних одне з одним не тільки парчовою стрічкою, а й незнищеним почуттям, надихав режисера, який шукав форму для вираження трагедії великої любові.

Фільм «Ляльки» є записом дороги, яка судилась Савако і Мацумото, під кінець навіть одягнутих у яскраві кімоно — такі самі, які носять ляльки. Але якщо у театральній виставі маріонетки голосами акторів виспівують свою трагічну любов, то у фільмі маємо підкреслене зображення, здійснене кінокамерою Кацуми Янагіми. Вона показує Японію чотирьох пір року, котрі, попри свою інтенсивність, походять з кольорової графіки і спроможні виразити внутрішній біль людей, що загинули через власну любов. Краса

пейзажів у «Ляльках» є оманливою — то, скоріше, образи, що викликають смерть і згасання, аніж життя й розквіт [8].

Здавалося б, як далеко від Савако і Мацумото — і в часі, і в просторі — розгорталося на екрані кохання Івана Палійчука і Марічки Гутенюкової, але український кінематографічний шедевр народився так само з бажання показати трагедію великого кохання. І так само, як згодом у японських «Ляльках», воно остаточного здійснюється у смерті — загибель Марічки привела до фізичної деградації й спершу до душевної, а згодом і до фізичної смерті її коханого. Спроба визволити душу з-під влади кохання завершилась для Івана невдачею і тільки у смерті він знову з'єднується з Марічкою. Сергій Параджанов, разом з іншими талановитими творцями «Тіней забутих предків» ще 1965 року вписав кінематографічне полотно в універсум української традиційної культури. Саме тому таким заворожуюче прекрасним був цей фільм, і таким зрозумілим у багатьох країнах світу навіть без перекладу. І саме тому такими спорідненими є ці два кіношедеври.

Могутність кіностилю Кітано полягає в тому, що те, яке на перший погляд здається мелодраматичним, на екрані набирає виміру справжньої краси. Режисер послуговується ефектним символом, звуконаслідуванням, аби майстерно вхопити есенцію настрою, значення і красу сцени. Мертвий метелик із пошкодженням крильцем біля ніг Савако, опечаленої через пластикову іграшку — подаровану Мацумото. Образи-сцени у поетичний спосіб показують нам суть людських стосунків: безумство героїні, знищене кохання.

Сьогодні своєрідна національна традиція дедалі більше розмивається під натиском сучасної масової культури, японське кіно також починає втрачати своє обличчя. І все-таки виходять фільми, які продовжують традицію. Крім Такесі Кітано, можна назвати ще одного режисера. Йодзі Ямадо поставив «Сутінкового самурая» 2002 року й отримав за нього 12 нагород Японської кіноакадемії. У фільмі в реалістичній манері підхоплено традицію Куросави показувати збіднілих, витіснених із суспільства самураїв. Воїни, покликані боронити свого господаря, були в цьому високими професіоналами. Але інколи вони втрачали свою роботу. Цього разу автор фільму опускає свого героя-максималіста на найнижчий щабель суспільства, позбавивши його шансів вибратися зі скрутного становища (оскільки він не хоче йти на поступки, наприклад, підкоритися своєму дядькові, який має намір його вигідно одружити), в той же час наділяє його непереве-

шеною майстерністю воїна і надає можливість проявити віртуозне володіння коротким мечем і перемогти гідного суперника.

Фільм національно визначений – і за змістом, і за характерами персонажів, і за переконливим відтворенням матеріального світу. Фільм реалістичний і психологічно витончений. Запропонований ним правді віриш повністю.

Процеси, які ми називаємо транснаціональними, проявляються і в масовому кіно. Відомому мільйонам глядачів фільму «Матриця» (США), що вийшов на екрани кілька років тому, передувала комп'ютерна гра, яка набула популярності в Японії. Кінематографісти запозичили її й надали їй форми кіновидовища. Аналогічних при-

кладів компонування фільму з елементів масової культури різних країн в сучасному американському кіно, яке постійно відчуває дефіцит креативності, є немало.

Пропоноване дослідження – це тільки підступи до окресленої теми. Адже зрозуміло, що за умов сучасного виробництва і поєднання зусиль кількох країн у творенні фільмів, копродукція прикладів транснаціонального стає більше, ніж національного і, з огляду на це, особливо цінним є досвід утвердження національної ідентичності в заідеологізованому кіно СРСР. Тема ця, ймовірно, стане основою для продовження цього дослідження.

1. Маркузе Г. Одномерный человек // Эрос и цивилизация. Одномерный человек. – М., 2003. – С. 495.
2. Теплиц Е. История киноискусства. 1939 – 1945 / Пер. с пол. – М., 1974. – С. 234.
3. Ключ к партитуре. Интервью Миколи Португалова з Ингмаром Бергманом // Литературная газета. – 9.08.1978.
4. Федерико Феллини. Интервью, сценарии / Перев. с итал. – М.: Радуга, 1988.

5. Интервью с Альдо Тассоне / Антониони об Антониони. – Радуга, 1986. – С. 178.
6. Федерико Феллини. Интервью, сценарии / Перев. с итал. – М.: Радуга, 1988.
7. Фомин В. Цвет граната / Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. – М., 2006. – С. 161.
8. Pietr Kletovskij. Takeci Kitano // Kino. – 2004. – № 4.

L. Bryukhovetska

NATIONAL AND TRANSNATIONAL IN THE MODERN WORLD CINEMA

In the modern cinema formed such situation that standards of the Hollywood cinema prevail with its special effects and loss of the individual, author beginning and national traits. In this article on the example of creation of prominent cinema artists explores continuity of displays national and transnational in the cinema.