

Даміано Даміані: Слово і Дія (до 100-ліття Майстра)

Юлій Швець



Кінорежисер Даміано Даміані.

Даміано Даміані (1922–2013) являє собою непересічний, а в кіно – рідкісний випадок режисера, чіткість і ясність авторської позиції якого завжди була незмінною. «Великий оповідач», «єдиний цілеспрямований режисер з природним стилем» (Енріо Флайано¹), «жорстокий мораліст» (П'єр Паоло Пазоліні) стане одним зі справжніх героїв італійського кіно 1960–1980-х років, здатним легко переходити від одного жанру до іншого, завжди залишаючись в координатах морального та соціального бачення світу. Закінчивши Академію образотворчих мистецтв у Мілані в 1946 році, Даміані розпочав свій творчий шлях дипломованим живописцем. Попрацювавши якийсь час художником, помічником режисера в кіно (з 1953 року) та документалістом, змінив свої первинні мистецькі пріоритети, визнавши слово основним у кіно. Він пише сценарії² та екранізує романи італійських письменників – «Острів Артуро» (1962, за романом Ельзи Моранте) та «Нудьга» (1964, за романом Альберто Моравіа), – оригінальність і винахідливість молодого режисера заново «відкриває» публіці відомі літературні шедеври.

З 1960 року до 2002-го Даміані створив 39 ігрових стрічок, прекрасно оволодівши найширшим спектром виражальних засобів. Спочатку в його картинах домінувала неореалістична тенденція – посилений інтерес до психології «людини з вулиці» («Губна помада», 1960, «Острів Артуро», 1962, «Зустріч земляків», 1963). Але інша – не надто «амбіційна» пристрасть як для «справжнього» митця – гостро-



Марк Чейз, Мікеле Плачідо у фільмі «Зв'язок через піцерію». Італія, 1985.

сюжетне кіно з напруженою дією також манило режисера («Найманий убивця», 1961, «Хто знає», 1966³). Згодом у масштабному циклі фільмів про зв'язок мафії з політикою обидві тенденції поєднуються («День сови», 1967, «Найгарніша дружина», 1970, «Зізнання комісара поліції прокурору республіки», 1971, «Слідство закінчено – забудьте», 1972, «Чому вбивають суддів», 1975)⁴. В гостросюжетних соціально-психологічних драмах та пізніших політичних детективах («Я боюсь», 1977, «Людина на колінах», 1979) цей синтез Даміані довів до досконалості.

Політичне кіно Італії, як відомо, виникло на руїнах неореалізму. Колись потужна мистецька течія, вичерпавши «народний ресурс», окрім абстрактного жалю, інших почуттів до своїх персонажів у глядачів уже не викликала. Тож з'явився герой-одинак, який замінив собою колективну масу, що в пізній період неореалізму виглядала безвольною жертвою. Одним із етапних на шляху «заміни героя» стало чарівне «Солодке життя» (1960) Фелліні, що означувало кардинальну зміну кіноландшафту Італії: воно стало об'єктом масових «інтерпретацій» інших режисерів у їхніх переспівах теми інтелектуалів, які приїжджали в столицю з провінції, не втрачаючи при цьому ілюзій. Однак, того ж таки 1960-го року з'явилася не менш знакова стрічка – «Рокко і його брати». В ній «холодний і похмурий» аристократ Вісконті показав чоловічо-драма-

¹ Енріо Флайано (1910–1972) – італійський письменник, журналіст, кінокритик, драматург. Автор сценаріїв для Мікеланджело Антоніоні, Луїджі Дзампа, Маріо Монічеллі, Федеріко Фелліні.

² Даміані є співавтором кількох сценаріїв, зокрема, до фільму Карло Лідзані «Повість про бідних коханців» (1953).

³ Перший і надзвичайно вдалий випадок введення політики у зазвичай чітко окреслений жанр вестерну (головний герой стрічки – ідейний бандит, події відбуваються на тлі Мексиканської революції на початку XX століття).

⁴ За сумною іронією долі, «старий» сюжет зрощення влади з організованою злочинністю, який Даміані вивів «на першу шпальту» італійського кіно, став одним із найактуальніших у пострадянському часопросторі.

тичну, подекуди навіть трагічну історію міграції. Таким чином у кіно Італії означилися діаметрально протилежні ідейні концепції, й, відповідно – два типи героїв і два типи світобачення, що жорстко (в житті, пресі й на екрані) конкурували між собою. «Лінія Фелліні», зрештою, ніби перемогла, але... не здобула остаточного успіху, бо «лінія Вісконті» виокремила потужніші течії: кіно «нових лівих» (ті привертати увагу суспільства швидше до проблем екзистенційних, аніж соціальних) та «політичне кіно».

Ідейним і художнім прапором останнього став Даміано Даміані. Антиконформістську антибуржуазну модель буття його політичне кіно демонструвало хоча й у формі більш прямолінійній, ніж соціальні трагедії того ж Вісконті, але послідовно, структуровано й наполегливо. На закиди недругів щодо «прямоти» Даміані відповідав, що не відмовляється від «лобових атак» і навіть вважає, що «атака ідей» зрештою стає тим засобом, який визначає успіх політичного фільму, а в оголеному показі авторської ідеї він бачить одну з причин життєздатності політичного кіно. Пройшовши чималий та успішний шлях в кінематографі, Даміані зосередився на підвиді політичного кіно – політичному детективі, що нині охоче продукується у світі кіно, однак саме в Італії отримав найбільший резонанс.

Вишукану видовищність та парадоксальність соціально-психологічної проблематики Даміані поєднує з динамічним гострим сюжетом. У фільмі «Я боюсь» (1978) – першому італійському прочитанні соціального аспекту тероризму – у характерах поліцейського сержанта, за плечима якого багатий досвід і знання людей (Джан Марія Волонте), та одинокого старомодного судді (Ерланд Юзефсон) – чесного законника, далекого від політичних пристрастей, охороняти якого доручили сержантові, – режисер демонструє одвічне протистояння швидкої «справедливості» та повільного «римського права»⁵. Складні стосунки між обома героями (котрі символізують «гілки права») поступово трансформуються якщо не у дружбу, то у взаємну повагу. Однак, маховик розбрату зупиняється не відразу, і суддя, який довіряється своєму шкільному товаришеві (корумпованому генералу карабінерів), а за ним хоча й досвідчений, однак, дещо прямолінійний поліцейський сержант, гинуть. Надмірна довірливість і невміння розбиратися в людях – з одного боку та поліцейське свавілля й емоційна простота (які шкодять інтелекту та вмінню приймати зважені рішення в критичних ситуаціях) – з іншого, – ці вразливі місця права, що їх точно формулює Даміані, матимуть своє відображення не лише в Італії. Окреслений «внутрішній» конфлікт продовжиться та буде поглиблюватися і в інших політичних детективах режисера.

У стрічках Даміані розкриття теми і донесення авторської ідеї відбувається не тільки і не стільки за допомогою візуальних образів чи сюжетних ходів – скільки за допомогою

діалогу. Слово в його фільмах грає значно більшу роль, ніж в американських чи французьких стрічках цього жанру. «Найбільш напружено глядацький зал, – відзначав Даміані, – дивиться ті сцени, в яких навантаження лежить на діалозі. Адже в ньому найбільш ясно виявляються ідея фільму й позиція автора. В цих діалогах і полягає сама суть твору, і якщо глядач це зрозумів, моя мета досягнута».

Кожен, хто дивився «Зізнання комісара поліції прокурору республіки», може оцінити значення діалогу в ній. Однак, це «навантаження» задається режисером не тільки задля більшої дохідливості фільму. Завдяки слову в його картинах домінує соціально критична, пристрасна, а інколи навіть героїстсько-бойова складова.

Означені кінострічки, безсумнівно, залишаться в історії кіно, однак Даміані започаткував ще один цікавий процес – появу маститих кінорежисерів на телебаченні. На початку 80-х він прийде на суспільну студію RAI, аби вдихнути в медіа дух і стиль справжнього кіно, створивши найбільш касовий серіал в історії італійського телебачення. Він дасть життя комісару Катані, котрий завдяки «Спруту» стане одним із найпопулярніших італійських героїв у світі. Хоча режисер зняв лише один сезон (1984) із десяти, але започаткував цим окремий жанр, який вийшов за межі детективу. Він проник в усі сфери суспільного буття і трансформувався у «кінолітопис життя» країни.

Звісно, снобістська кінокритика рідко обдаровує увагою «пригодницьке кіно», а політично ангажована вимагає «дисципліни». Пам'ятаю, як один із офіційних критиків радянської пори (експерт з італійського кіно) у пресі розпикав двох інших критиків, які похвалили фільм Даміані «Чому вбивають суддів» (1975). Їхня «провина» була в тому, що вони не помітили, в якому непривабливому світлі режисер показав «прогресивних журналістів»⁶. «Експерт» захищав від критиків «журналістів», які інтереси партії та свого «бойового листка» ставили вище інтересів суспільства. А Даміані шукав істину, яка не має партійної приналежності. Так, наприклад, у двосерійній ігровій стрічці «Ленін. Потяг» (1988) він реалізував не надто популярний в Радянському Союзі сюжет переїзду Леніна у 1917 році зі Швейцарії в росію, яка воює з Німеччиною (переїзду, профінансованого тією ж таки Німеччиною).

На початку тисячоліття, у віці 80-ти років, майстер кримінально-психологічного портрету епохи Даміано Даміані полишив кінематограф, аби повернутись до своєї основної професії – живопису (хоча професію «портретиста» він ніколи не полишав). З огляду на останні події у світі, роль оперативності реагування на виклики часу та прямої висловлювання режисера тільки зростає. Неперевершена збалансованість слова і дії в його стрічках зробила його «класиком» за життя, а доба різного роду «ізмів» (ознак втомленості культури) перетворює його ясну позитивну енергію у справді унікальне сучасне явище.

⁵ Поліцейські в Італії на той час – здебільшого вихідці з голодного сільського Півдня, що йшли на службу з необхідності прогнати себе. Юнаки, зазвичай, гостро реагували на повільність Феміди, котра, влаштовуючи фарс, відпускала арештованих ними злочинців (чи людей, яких вони такими вважали).

⁶ Вони знали, що суддю Траїні вбили з особистих мотивів, але під час розслідування мовчали, бажаючи надати суто кримінальній справі необхідного їм політичного відтинку.