



Фіксує плин часу

Вім Вендерс і проблема якісного кіно

В одному з інтерв'ю Вім Вендерс розповів: коли він був ще дитиною, то питав себе, чи справді є Господь Бог, який усе бачить? І як йому вдається нічого не забути: неможливо уявити собі, що існує така пам'ять і ще сумніше уявити, що її немає і все забувається. Ця дитяча уява й досі хвилює його. «Протягом століть, - говорить кінорежисер, - тільки поети і художники займалися цією гігантською роботою пам'яті. Потім фотографи зробили значний внесок, за ними кінематографісти, використовуючи дедалі більше засобів і дедалі менше доброї волі. Зрештою, сьогодні зображення зберігаються в основному телебаченням. Але за інфляції електронних зображень, яку породжує телебачення, здається: так мало гідного запам'ятовування, що запитуєш себе, чи не вернутися до старої традиції поетів і художників? Краще менше зображень, повних життя, аніж величезна кількість беззмистовних».

Андрій Тарковський назвав кіно «закарбованим часом». Але «час» - надто неосяжне поняття. Не хто інший як людина (митець, режисер) вирішує, що саме закарбувати на полотні, на плівці, що в це поняття часу вмістити. Наведене висловлювання Віма Вендерса якраз і стосується важливого для нас моменту - як в умовах інфляції зображень розрізнити ті з них, що займаються «гігантською роботою пам'яті», й зображення беззмистовні (таких сьогодні справді величезна кількість, і вони продовжують множитися). Потреба ця усвідомлюється у зв'язку з очевидною залежністю людини від електронних зображень, людини, чий спосіб життя і мислення цілком і повністю окреслений засобами масової комунікації. Отар Іоселіані - грузинський режисер, який вже більше десяти років знімає за рубежом, поживу для творчості знаходить у далеких від цивілізації куточках Африки. Знімаючи фільм про сучасну Францію - «Полювання на метеликів», - він звертає свій погляд на унікальних

людей. Вони вже доживають віку по старих занедбаних маєтках, де колись було зовсім інше життя. ... Вони не хочуть коритися законам прагматичної доцільності. З усіх сил опираючись її брутальному натиску в особі настирливих покупців їхніх маєтків, вони захищають право на життя за ідеалістичними законами, життя, яким вони дорожать, не бажаючи продавати цих старих гнізд новим «господарям». Очевидно, цей сумний варіант «Вишневого саду» виник не випадково: щось надзвичайно цінне сьогодні стає віджилим, відходить, і нове неминуче витісняє його, як би не було сумно й печально. Цей, сповнений ностальгійного суму фільм може бути яскравим свідченням «роботи пам'яті», яку здійснює видатний кінорежисер.

А чим пояснити таке непоборне тяжіння Ф.Фелліні до світу своїх дитячих вражень і мрій, безкінечного карнавалу сновидінь, видінь людської уяви? А як вражає своєю неповторністю екранний світ С.Параджанова - світ рукотворної краси, речей матеріальних, але таких далеких від продукції стандартного виробництва. Всупереч стандартам комфорту вибудовує свої фільми й німецький режисер В.Герцог, чиї сюжети та концепції сьогодні активно використовують європейські кінематографісти. Всі згадані митці робили, а ті, хто ще продовжує творчість, і далі роблять максимальні зусилля, аби утвердити своє мистецтво поза комерційними резонами, поза суєтністю купівлі-продажу.

До цих титанів сучасного кінематографа належить і Вім Вендерс. Можливо, його світ не такий яскравий, вражаючий і ефектний, як у згаданих режисерів, проте фільми його не сплутаєш ні з якими іншими. Усвідомлюючи владу «беззмистовних зображень», які постійно обрушуються на людину, Вендерс міг би повторити вслід за Фелліні: «жоден футуролог, жоден соціолог чи психолог не здатний оцінити і передбачити наслідків впливу телебачен-

ня на ставлення людини до дійсності. Не підлягає сумніву, що здійснюється мутація і важко окреслити, яких форм набере вона в майбутньому». Вім Вендерс прагне, аби кінематограф приносив користь людині, не завдаючи їй шкоди. Можливо, на формування його такої діагностично-охоронної позиції вплинуло те, що народився і виростав він у родині лікаря і сам якийсь час після закінчення школи вивчав медицину. А, можливо, зіграло роль те, що прийшов у кіно з почуттям відповідальності за обрану справу, за німецьке кіно і німецьку культуру взагалі.

Вендерс якось зізнався, що його підсвідомість із дитинства була покріплена американською попмузикою, американськими краєвидами, що відкривалися на екранах і обіцяли справжню свободу бачення, відчуття, дії. І потрібен був час, аби звільнитися від американського міфу, не перекреслюючи те краще, що є в американській культурі.

Герой його фільму «Аліса у містах» - німецький письменник, який, уклавши угоду з видавництвом, приїхав до США писати книгу вражень про цю країну. Але так нічого й не написав. Він їздив по країні і фотографував. Але ті фото, - це не звичні виграшні краєвиди для любителів мандрувати, не ті зображення, що тішать зір. Знімки ті зафіксовані людиною, яка не визнає лакованої краси. Щоправда, їх у видавництві навіть не захотіли дивитися, таким чином він вертається до Німеччини без грошей. Герой, далекий від резонів довколишнього світу, відчув себе неприкаяним, спустошеним духовно.

У цій характеристиці героя, життєвої ситуації, які так чи інакше варіюються в інших фільмах, вгадується автобіографічність, особисто пережите. У фільмах Вендерса нерідко в центрі - митець (письменник, режисер), стан якого передається з акцентуванням уваги на тому, за яких умов можлива творчість. Герой «Аліси у містах» не спромігся нічого написати на американській землі - здатність писати повернулася до нього тоді, коли їздив із восьмирічною дівчинкою з міста в місто по Німеччині (тут прочитується актуальність зв'язку з землею,

де народився і виріс, в контексті культу «землі обітваної», культу, який змушує людей зриватися із насиджених місць. Виявляється, явище міграції, таке знайоме нам, українцям, має місце і в благополучних країнах).

За таким висвітленням творчого самопочуття людини ніяк не прочитується авторська ідея винятковості своєї країни. Але при тому є не афішоване почуття патріотизму, якого не витравити ніякими матеріальними резонами. Відчуття німецькості Вендерс передає тонко, викликаючи враження, що для нього не існує такого поняття, як нація. Ми бачимо відкритість до світу, готовність спілкуватися зі світом в будь-якій точці планети. Не випадково герої його фільмів так багато їздять, літають, одне слово, як сучасне людство взагалі, перебувають у постійному русі. Разом з тим Вім Вендерс через своїх героїв виразив тенденцію європейців до згуртованості перед американською експансією. Власне, сам режисер говорить про свою небайдужість до того, чим формуватиметься свідомість європейської молоді. Відповідальність героя за восьмирічну дівчинку Алісу можна тлумачити як відповідальність митця - совісті нації - за молоде покоління своєї країни, яке, як і Аліса, в силу тих чи інших причин опинилося без матері, виявилось безпритульним, покинутим напризволяще.

Вендерс втілює свідомість сучасного європейського інтелігента, його тривогу за одвічні цінності стародавньої цивілізації, побоювання, що вони можуть не встояти перед наступом масової культури. Він висловив тривогу за душевний стан людини, яка живе серед громаддя споруд, напруженого ритму автострад, метушні та гуркоту аеропортів. Його документальність, автентичність переконують у реальності життя героїв фільмів, життя, яке досить легко ототожнити з життям глядача.

Чи треба говорити, якою пізнаваною є ситуація у фільмі «Стан речей» (1982, Золотий Лев на Венеціанському кінофестивалі). Головний герой - кінорежисер - змушений кидати роботу над фільмом, людей, яких він зібрав для зйомок, і летіти до Лос-Анджелеса, аби з'ясувати, чому припинено

Кадр із фільму «Страх воротаря перед одинадцятиметровим ударом». 1971-1972.



Кадр із фільму «Аліса в містах». 1973.





Кадр із фільму «Стан речей». 1982.



Кадр із фільму «Париж, Техас». 1983-1984.

фінансування його фільму. Реальність зіткнення митця, який прагне незалежної творчості, з комерсантом-грошедавцем, який керується тільки прагматичним підходом до кіно, його завдань і цінностей. Німецький кінорежисер прагне у своєму фільмі-антиутопії (початок «Стану речей» - це епізоди зйомок цього фільму) показати людям ймовірні наслідки екологічної катастрофи. Проте його антиутопія ні за змістом, ні за настроєм не влаштовує інвесторів, для яких кіно - це розвага, не більше. І, звичайно, засіб збагачення. Стан і відчуття мовчазного героя фільму - це стан людини, яка, розуміючи всю безвихідь ситуації, не може нічим зарадити, але й відмовитися від справи теж не може. Цим і викликаний його переліт до Лос-Анджелеса, де в нетрях хмарочосів ховаються обіцяні й неодержані гроші.

Фільм побудований на антитезах. Зображальна антитеза - образ покинутого старого будинку, поблизу якого розмістилась знімальна група, й образ мобільного, сповненого руху ділового американського міста перегукується з антитезою психологічних станів - стану учасників знімальної групи, які перебувають у вимушеній бездіяльності, і стану

самовдоволеного комерсанта, який категоричним тоном виголошує свій монолог про кіно. Для німецького режисера принизливою є залежність від грошей і людини, яка обіцяє грошей більше не хоче давати. Принизливе й те, що він змушений вислуховувати кредо свого грошедавця: «Фільм без історії - це будинок без стін». На що режисер відповідає: «Життя в історії (йдеться про історію, яку кладуть в основу фільму) вихолощується, і фільми стають мертвими».

У такий спосіб В.Вендерс окреслив протистояння між кіно механістичним, бездушним і кіно, яке він сам сповідує. Цей принциповий діалог важливий для розуміння творчості Вендерса, який прагне «розчинитися» в реальності, адже кіно, на його думку, це мистецтво, яке найбільше наближене до життя. Він підкреслює: предмет зображення вибирає митець. В.Вендерс, обравши шлях творчої свободи, показує лише те, що йому самому подобається: «У моїх фільмах, - говорить він, - немає ні насильства, ні сексу. Я вважаю, що такими речами можна вчинити надто багато насильства і завдати багато шкоди.» Чому? На думку Вендерса, в той момент, коли люди дивляться фільм, «автоматично виникає свого роду ідентифікація. Це стосується кожного акту насильства якраз в американських фільмах, які потім роблять вигляд, ніби вони проти насильства».

У фільмах Вендерса зафіксована буденність - пізнавана і незаперечна, якої не уникнути. У фільмі «3 плинном часу» (1975) найцікавіше спостерігати за тим, як нічого не відбувається. Плине реальний час, час екранний, котяться колеса автомобіля, а герої мовчки сидять - один за кермом, інший поруч. Але виявиться, що то позірне, що за мовчазною понурістю випадкового супутника - особиста драма. Пішовши від дружини, він боїться, аби та не заподіяла собі чогось. А очікувана свобода не приносить задоволення, навпаки, бурі в душі не припиняються й уже його старий батько опиняється в епіцентрі синових душевних ураганів. Син, уже дійшовши зрілого віку, шукає себе й ніяк не може знайти. Душевний контакт двох самотніх людей так і закінчиться нічим, але ми, глядачі, потрапивши у сповільнений ритм фільму, в його неспішну плинність переживемо всі їхні внутрішні негаразди і задумаємось над власними.

Герой фільму «3 плинном часу» (грає його постійний актор Віма Вендерса Рюдігер Фоглер) займається ремонтом кіноустановок. Це заняття героя знову дає нагоду постановникові висловитися з приводу кіно, на цей раз згадуються старі «німі» фільми, «Нібелунги» Фріца Ланга - тріумф німецького кіно. В ті часи зустрічі з фільмами були святом. Сьогодні глядачів поглинуло телебачення і вже мало хто ходить до кінотеатрів. І єдиний, на думку Вендерса, шлях для кіно - це самовираження митця, який, зрештою, не конче мусить дбати про глядача, полоненого «беззмістовними зображеннями», а «займатися гігантською роботою пам'яті». Сам Вендерс закарбував і зберіг для нащадків свій час - Німеччину 70-90-х років.

Лариса Іваненко