

Вибір оптики: Браяну Де Пальмі – 85

Юлій Швець

Народився 11 вересня 1940 року в Ньюарку в італо-американській сім'ї. В школі захоплювався фізикою й астрономією, тому вступив на фізичний факультет Колумбійського університету. Але згодом змінив профіль і отримав ступінь магістра в галузі театру. Після перегляду фільмів «Запаморочення» Альфреда Хічкока та «Громадянин Кейн» Орсона Веллса, які справили на нього незабутнє враження, Де Пальма присвятив себе кіномистецтву. Автор більше сорока картин. Лауреат багатьох премій, зокрема, «Срібного ведмеда» Берлінського кінофестивалю 1969 року («Привітання»), «Срібного лева» за режисуру Венеційського кінофестивалю 2007 року («Без цензури»).

Дискусії, що час від часу спалахують навколо творчого добробку режисера (цьогорічний Канн не став винятком), – дають змогу краще зрозуміти особливості не лише кінематографічного, а й політичного ландшафту епохи. Шанувальники й противники одноголосно визнають, що Де Пальма – не тільки професіонал та яскравий представник «нового Голлівуду» 1970-х років¹. Він – щонайменше революціонер у кінематографі, без якого минуле й нинішнє американське кіно було б зовсім іншим. Не склалась би, зокрема, або була б іншою доля Теренса Маліка, Джорджа Лукаса (Де Пальма є хрещеним батьком його сина), Квентіна Тарантіно. Мартін Скорсезе не отримав би сценарій «Таксиста», невідомо, як і чи зійшла б зірка друга Де Пальми – Роберта де Ніро, котрий отримав перші ролі саме в його фільмах. Та й чи мали б без Де Пальми кілька поколінь режисерів світового значення беззаперечно «ікону стилю» – насамперед, в площині інновацій і кіномови.

Однак, не всі поспішають визнати Де Пальму живим класиком. І проблема не лише в улюблених ним «низьких» – на думку деяких експертів – жанрах (психологічний трилер і кримінальна драма, які він вивів у ранг мистецтва), в постмодерністському дискурсі та обожнюваних ним «готових об'єктах». Проблема – в серйозних викликах політичній і морально-етичній моді часу.

«Я вражений, що більш нема американських політичних



Кінорежисер Браян Де Пальма.

фільмів!.. Я вражений, що режисерів рівня Скорсезе не допускають до фінального монтажу на телебаченні...» – часто заявляє непокірний слуга індустрії й непідконтрольний медіа режисер, який досяг свого найвищого успіху в розкритті тем корупції, обману й тотальних «двійників», демонструючи, подібно до Альфреда Хічкока, переважно людей, які розплачуються за те, що приймають нав'язану їм візуальну інформацію й поданий їм «крупний план» за чисту монету, не розуміючи «мізансцени» в цілому.

З іншого боку, доводиться чути: «Засмучує, наскільки невидимим став Де Пальма в "Доміно", 2019 (останній фільм режисера – Ю. Ш.). Це робота людини, яка здалась», – безапеляційно резюмує британський журналіст у «Guardian». «Якщо рецензент не може розгледіти Де Пальму в "Доміно", йому варто перевірити, чи бачить він верхній ряд на таблиці офтальмолога», – опонує йому синефільське французьке видання. В загостреному тоні проходять всі дебати навколо робіт Де Пальми протягом останніх років. Журналісти, що тримають «ніс за вітром», воліють не брати до уваги новизну його картин і звично «викривають» неполіткоректність, наголошуючи, наприклад, що герої «Доміно» – данські поліцейські – мали б займатися розслідуванням, а не використовувати службове становище задля індивідуальної помсти арабським терористам (за вбитого напарника), й що політичний трилер у професіонала такого класу не повинен перетворюватись у «драму помсти». Ті, в кого режисер викликає повагу, навпаки – стверджують, що Де Пальма знов у формі, у «Доміно» все на своїх місцях, а погляд на проблему «офтальмолога й пацієнта» визначається вихідною оптикою.

Ще одним трагікомічним абсурдом у долі неперевершеного в своїх жанрах Майстра є нав'язане йому півстолітнє (професійна кар'єра Де Пальми сягнула 60-ти років) «жіноченевисництво». Майже на кожній пресконференції журналістки діймають режисера штампованими питаннями щодо трьох його шлюбів. Кожен шлюб Де Пальми,

¹ «Новий Голлівуд» – період в історії американського кіно з кінця 60-х до початку 80-х років ХХ століття. Після скасування т. з. «Кодексу Хейса» в 1967 році, режисери стали менш підконтрольні студіям і змогли звертатись до гострих політичних і соціальних тем, експериментувати з формою й способами зйомок. Представники: Роберт Олмен, Артур Пенн, Майк Ніколс, Сем Пекінпа, Стенлі Кубрик, Френсіс Форд Коппола, Вільям Фрідкін, Майкл Чіміно, Дон Сігел, Роман Поланський, Пітер Богданович, Джордж Лукас, Стівен Спілберг, Мартін Скорсезе, Мілош Форман, Вуді Аллен, Джон Кассаветіс та інші.

нагадаємо, тривав три роки, але ж і «любов живе три роки», – стверджував класик. Також його постійно запитують: чому жінки у ваших фільмах настільки тупі, чому вони завжди гинуть, чому ви знімаєте (колишню) дружину Ненсі Аллен у ролях повій? «Тому що світ – завжди загроза, – зі спокійною мудрістю відзначає режисер. – Тому що "Одягнута для вбивства" ("Dressed to Kill", 1980) – це ще й послання жінкам Америки, які не задоволені власною сім'єю й хочуть провести той самий "прекрасний день" з незнайомцем без наслідків». Так, випадкове еротичне рандеву може стати останнім, і електричний дріль з великим свердлом, яким заживо свердлить жертву в фільмі, – не найтемніша з кінематографічних фантазій, що (як свідчить поліцейська статистика) давно перетворилася на жахаючу американську буденність.

У трилері багато «двійників»: дві жінки (одна з яких стає мимовільним свідком і разом з неповнолітнім сином починає розслідування), дві сцени в душі, дві блондинки, що йдуть услід за жертвою, два чоловіки, один з яких – клінічний психотерапевт, котрий не надто стримує свої «імпульси» тощо. Саме «вихідна оптика» визначає, чому рецензенти не бачать в одному з двійників норму (що закладено структурою фільму й на розуміння чого по праву розраховує автор), а воліють перемикаати увагу на те, що режисер не здатен зрозуміти трансгендерну жінку «як людину, а не екзотичну інопланетянку». Деякі видання прямо констатують, що в наші дні простіше й безпечніше ненавидіти Де Пальму, ніж любити його.

Кризовий момент стосунків Де Пальми з пресою стався ще в 1990 році, коли на хвилі попереднього успіху культових «Обличчя зі шрамом» («Scarface», 1983) і «Недоторканих» («The Untouchables», 1987) режисер зняв «Багаття марнославства» («The Bonfire of the Vanities») – гнівний фільм проти медійного істеблїшменту, який уже тоді набирав сили, аби перетворитися на абсолютне чудовисько нині. Аналізуючи неконтрольовану всевладність медіа, режисер ледь не зазнав серцевого нападу, а спорадичні випадки злопам'ятних журналістів здобув на все життя. Зауважимо, що такого градусу «безпосередню загрозу» для «нових цінностей», які тоді щойно народжувались, вартіві «нової моралі» угледіли й у поліцейській драмі «Розшукуючий» (1980) Вільяма Фрідкіна. (Екранізація знакового роману про розслідування серії жорстоких вбивств у гей-співтоваристві Нью-Йорка обернулася для Фрідкіна кількома скандалами.) Опісля такого градусу скандальності досягла й злободенна військова драма Де Пальми «Без цензури» («Redacted», 2007) про тотальну медійну брехню й провальну політику США в іракській війні.

Єдине, в чому сходяться думки опонентів, – це феноменальне багатство й захопливість сюжетів, що лежать в основі майже всіх фільмів унікального режисера. Перший великий успіх Де Пальмі приніс психологічний трилер «Керрі» («Carrie», 1976) за популярним романом Стівена Кінга про підлітковий булінг та помсту. Стрічку захоплено зустріла синефільська критика: на її думку, картина стала найкращою кіноадаптацією роману. Окрім того, касові

збори (33,8 млн) перевищили бюджет (1,8 млн) у 15 разів. Того ж року вийшла драма – «Одержимість» («Obsession»), яка започаткувала серію «варіацій на тему». В цьому випадку – на тему «Запаморочення» Хічкока. Сценарій Пола Шредера і Де Пальми висвітлював минуле, котре наздоганяє бізнесмена, який колись поскупився, аби визволити з полону гангстерів дружину й 9-тирічну доньку, а через 16 років зустрів у Флоренції дівчину, як дві краплі води схожу на колишню дружину. Неоднозначні відгуки на цю картину з роками змінились на позитивні, тим більше, що в стрічці яскраво проявилась сновидна, уповільнена, гіпнотична манера багатьох майбутніх картин Де Пальми, а тональність драматургічній темі надає чарівна музика Бернарда Херрманна – композитора фільмів Хічкока.

Інтелектуальний трилер «Прокол» («Blow Out», 1981) – за власним сценарієм Де Пальми, – навіяний «Фотозбільшенням» («Blow-up», 1966) Мікеланджело Антоніоні, дозволяє режисеру розкривати сюжети, які стали для нього «лейтмотивними»: помилки з трагічними наслідками, сила провини, вуайєризм (у цьому випадку – звуковий). Кульмінацією тематичного «натхнення й запозичень» у фільмографії режисера став римейк стрічки Говарда Хукса 1932 року «Обличчя зі шрамом» (1983, сценарій Олівера Стоуна за романом Армітіджа Трейла). Модернізована Де Пальмою історія трансформації психіки звичайного кубинського біженця, а згодом – успішного наркоділка Східного узбережжя Тоні Монтани (Аль Пачино), який, завдяки інтелекту й удачі, домігся, здавалося, неможливого, та вирішив, зрештою, стимулювати «потяг до життя» своїм товаром, – отримала три номінації на премію «Золотий глобус». Одна з найвідоміших кримінальних драм, завдяки сміливості й особливостям режисерського стилю Де Пальми, стала жанровою класикою.

Оскільки багатослівні «процедурні драми» для режисера завжди були прісними, він зосередився на їх «запереченні», будь то «Фатальна жінка» (2002), захоплююче стильний трилер (із майстерною безсловесною сценою пограбування) про підступну жінку-крадійку коштовностей, чи екстравагантна «Чорна орхідея» (2006) за насиченим романом Джеймса Елроя, в якому описується вигадана змова довкола жахливого реального вбивства голлівудської акторки.

Про жанрове, стилістичне, тематичне різноманіття й, водночас, актуальність творчої палітри Де Пальми чимало можуть розповісти нереалізовані сценарії або вихід режисера за межі усталених тем. Зокрема, після касового й медійного успіху трилера «Пристрасть» (2013), який оживив заголовки профільних медіа й після якого режисеру стали пропонувати проекти один за одним, він узявся за полишений п'ятьма режисерами проект «Гнів» за романом Вільяма Голдмана. Де Пальма запропонував осучаснити дію, перенести її в Ніццу, однак зустрів повне нерозуміння студійного начальства. Режисер відмовився йти на компроміс. Можливо, це стало тією краплею в кар'єрі Де Пальми в США, через яку невдовзі він оселився в Парижі, підсумувавши американський досвід словами: «В Голлівуді немає нічого хорошого для творчості».

Одним із перших проєктів в Європі мала стати «Тереза Ракен» – вільна екранізація роману Еміля Золя. Власне, не екранізація, а процес екранізації, де актор, акторка і змучений режисер щось знімають на тему Золя, який їх не надто цікавить. Але досвід бурхливого кінематографічного життя, пережитого Де Пальмою за його тривалу кар'єру, не вдалося реалізувати через вимогливість режисера до акторів і «французької манери» зйомок в цілому. Про інновації та кінематографічний стиль Де Пальми маємо згадати окремо. Режисер започаткував чимало прийомів, які стали «фірмовими»: вкрай неочікувані сюжетні повороти, «двійники» (це не лише люди – переважно злі близнюки та фатальні жінки, – а й повторювані в іншому контексті предмети, настрої, окремі сцени), використання «театрального» внутрікадрового монтажу замість ейзенштейнівського із щосекундною зміною кадрів. Довгі плани із серією складних кадрів, багатоточкова ієрархія спостерігача, унікальна траєкторія руху камери, панорама на 360 градусів, повільні «слідкуючі» кадри – саме це дає змогу режисерові занурити глядача в дійство, загострили його увагу. Й, звісно, – розділений екран з кількома діями, що відбуваються водночас, який активізує увагу глядача й дає йому при цьому свободу вибору. До «фірмових» методів режисера входять також: неймовірні локації, ексклюзивний музичний супровід, «блондинки» в головних ролях, виконавці, що переходять із фільму в фільм – Роберт де Ніро, Аль Пачіно, Джон Траволта, колишня дружина Ненсі Аллен тощо.

В майбутньому режисер, який «надто голосно говорить для арт-тусівки й надто інтелектуально – для кінозалів», для широкої аудиторії стане асоціюватися з популярними психологічними трилерами й франшизою Тома Круза «Місія нездійсненна» – стиль і філософський пафос якої він започаткував у далекому 1996 році (бокс-офіс 457,6 млн при 80 млн бюджету). Після фантастичної удачі з цим фільмом Де Пальма міг би скористатися «прихильністю» медіа для своєї «реабілітації» й нового шляху вгору, але не став використовувати навіть сотої долі того успіху, про який інші могли тільки мріяти.

Незважаючи на колосальний професійний і життєвий досвід, Де Пальма, схоже, залишився тим самим «хлопчиком у пошуку», про якого колись відверто розповів: батько-хірург брав його на роботу, але одного разу за завданням матері він провів кілька днів зі звукозаписувальною апаратурою, слідкуючи за батьком, якого мати звинуватила в невірності. «Суцільний» і «крупний» плани, правда й брехня – залишаються основними об'єктами його кінематографічних досліджень, його «головною оптикою». Саме їхній аналіз та стилізований експресіоністський світ шедеврів, наповнений гротесковою красою, не дає себе забути ні його прихильникам, ні новим поколінням режисерів, які черпають у його картинах натхнення, прагнучи висвітлювати той самий конфлікт традиції та мобільної сучасності – верткої, невідгадливої, інтенсивної – котра, як пророкує Де Пальма, не матиме місця в історії.

Незнана Лариса Руснак. Триптих про актрису

Олександр Саква



Фото із сайту «Наше місто».

Лариса Руснак (н. 1962) – акторка театру і кіно, народна артистка України. Закінчила Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (курс Михайла Карасьова). З 1983 року – артистка Національного театру імені І. Франка. Створила десятки ролей в театрі і близько 80 – в кіно. Сценічні роботи в діючому репертуарі: Мати в «Землі» О. Кобилянської, Щаслива Феліція в «Крумі» Х. Левіна, Фелісіті Честерфілд у «Загнаному коні» Ф. Саган, Горпина Терпелиха в «Наталці Полтавці» І. Котляревського, Єлизавета в «Марії Стюарт» Ф. Шіллера, Графиня Розтоцька в «Авантюристи» Т. Доленги-Мостовича, Фройляйн Мюллер у «Трьох товаришах» Е. М. Ремарка. Виконала партію Матінки Кураж у хореографічній виставі Олексія Скляренка в Київському ТЮГу на Липках. «Київська пектораль» у номінації «Найкраща жіноча роль другого плану» (2006), лауреатка Національної кінопремії «Золота дзига» (2023). Нагороджена орденом княгині Ольги III ступеня (2020).

Відоме відомо небагатьом.

Арістотель

Філософи XIX століття вважали: розум виробляє думку, як печінка – жовч. Чому б нам тоді не прийняти, що й актор, діючи, виробляє почуття, які згодом складаються в сценічний образ. А вже акторський образ є тим художнім цілим, через яке актор говорить зі світом. Цей продукт його гри неоціненний, бо робить виконавця митцем, здатним апелювати до глядача, не рахуючись із режисерським свавіллям, що панує докіль від з'яви «театру епохи науки», де нині дослідників на кону замінили безтямні візіонери. В цих умовах самодостатність акторського образу набирає рятівної сили. Та сценічний образ має ще одну бентежну властивість, що