



Роман Луцький, Анастасія Карпенко у фільмі «Під вулканом».

Марракеші важлива для України. Завдяки фільму «Під вулканом» і нагороді на фестивалі в Марокко, питання російсько-української війни вперше широко прозвучало на африканському континенті.

Роман Луцький знявся також у литовському фільмі «Реновація» Габріеле Урбонайте. Він має вийти в прокат у 2025 році. Там його персонаж – українець. За його словами, ця історія планувалася ще до повномасштабного, але вторгнення трошки змінило сценарій.

#### Наш голос на міжнародному ринку

Роман переконаний: «Нам треба розвивати наші локальні історії: як війна нас змінила, як вплинула, яку небезпеку вона несе. Це може бути як такий меседж європейцям: підтримуйте, не забувайте, говоріть, не мовчіть, давайте зброю. Бо війна триває не тільки на лінії фронту, а просочується всюди. (...) Нам потрібно працювати з європейським глядачем»<sup>6</sup>.

У Венеції 2024 року показали російський пропагандистський фільм «Росіяни на війні». Роман має свій погляд на спротив росіянам у світовому кінопросторі: «Нам потрібно один такий фільм завалювати десятками своїми. І моя думка: що ми, українці, робили раніше – ретирувалися, коли були разом на якихось майданчиках. Росіяни ж ніколи не відходять назад. Тому нам теж не потрібно назад, нам потрібна атака. Якщо є росіянин, нам не потрібно, грубо кажучи, інфантильно розвертатися і бойкотувати. Це не вихід. Нам потрібно в два рази більше представляти своїх якісних фільмів, які будуть міняти свідомість»<sup>7</sup>.

Дуже слушні думки, і було б чудово, якби до них дослухалась влада, адже на сьогодні в неї в пріоритеті серіали. Натомість наш кінематограф практично не фінансується.

<sup>6</sup> Кабацій Марія. «Нам треба людські історії, бойовики почекають» – актор Роман Луцький про те, як українському кіно не втратити шанс. *Українська правда*. 2024. 26.10. Дата доступу 16.05.2025.

<sup>7</sup> Там само.

## Клаус Марія Брандауер: історія однієї кар'єри

Юлій Швець



Клаус Марія Брандауер.

Рік тому виповнилось 80 років Клаусу Марії Брандауеру – найвідомішому австрійському актору, режисеру, педагогу, який гідно представляє свою країну на світовому екрані. Він народився під час Другої світової 22 червня 1944 року (за іншими даними – 1943) в сім'ї державного службовця Георга Штенга, але для свого творчого псевдоніму взяв дівооче прізвище матері. Після закінчення школи в 1962 році вступив у Штутгартську вищу школу музики й акторської майстерності, яку покинув після другого курсу: молодому таланту здалося, що в школі надто багато уваги приділяють технічним дисциплінам – фехтуванню, танцю, дикції, співу тощо. Й уже в 1963 році в провінційному театрі відбувся його дебют в комедії Шекспіра «Міра за міру». Минуло дев'ять років – і Клаус стає провідним актором та режисером славнозвісного Міського театру Відня та професором «Семинару Макса Рейнгардта» в австрійській столиці. Брандауер працював у театрах Дюссельдорфа, Мюнхена, Гамбурга, Західного Берліна, Цюриха й знову Відня (Бургтеатр) і позиціонував себе виключно як людину театру. Незважаючи на кіноспіх (кінодебют відбувся у 28-річному віці), Брандауер скептично ставився до кіно. Знімаючись, наприклад, в Найробі в ролі Бора в популярній пригодницькій стрічці «З Африки» Сідні Поллака (1985), вже знаменитий на той час кіноактор Брандауер кожної п'ятниці сідав у літак і повертався у Відень, де два вечори грав надзвичайно складну й виснажливу роль Гамлета, аби в понеділок зранку знову з'явитися на знімальному майданчику. Таким чином він відіграв понад 80 вистав. Універсальність кінематографічного таланту Брандауера високо цінували багато кінорежисерів (Сідні Поллак,



Клаус Марія Брандауер у фільмі «**Мефісто**».  
Режисер Іштван Сабо. Угорщина, Австрія, ФРН. 1981.

Френсіс Форд Коппола, Іштван Сабо та інші), які запрошували його на головні ролі. Серед образів, які актор філігранно втілював на екрані – Оскар Вайльд, Жан-Крістоф, Нерон, полковник Редль, Бетховен, Хануссен, Дантон, Данте, Навуходоносор, Рембрандт, Сірано де Бержерак, Юлій Цезар, Франц Йосиф... Навіть «прости» ролі актор перетворював на неймовірно яскраві образи. Наприклад, у фільмі «Ніколи не говори «ніколи»» Ірвіна Кершнера (з франшизи про Агента 007, 1983), куди Брандауера запросили на роль лиходія планетарного масштабу. Пам'ятною сценою стрічки став насичений епізод гри суперників у нібито безневинну настільну гру.

Однак найкраще Брандауеру вдавались ролі в амплу, яке він у кіно фактично «приватизував» і яке досі не вдалося перевершити нікому – амплу «державного діяча». Досить згадати помпезну історичну телепостановку «Камо грядеши?» Франко Россі (1985) за романом Генрика Сенкевича (неочікувано об'ємна та масштабна роль імператора Нерона); ювілейний колос «Французька революція» Робера Енріко й Річарда Хеффона (1989), де актор блискуче передав контраст між «приватним Дантоном» і «професійним революціонером», залишивши романтичну манеру французам та взявши на озброєння гостру (німецьку) акторську техніку; епічні «Друїди» Жака Дорфмана (2001), де створив незабутній образ великого Юлія Цезаря.

Початок цьому амплу поклала невеличка роль німецького дипломата у фільмі «Жовтневий день» (1979) класика угорського кіно Андраша Ковача. Світове ж визнання актор отримав після резонансної «німецької трилогії» Іштвана Сабо («Мефісто», 1981), «Полковник Редль», 1985), «Хануссен», 1988), яка за участі австрійського актора надала престижу угорському кіно й вивела його на міжнародний рівень. У «Мефісто» – першій стрічці циклу, яка отримала головні призи Канн та «Оскар», обійшовши «Людину з заліза» (1981) Анжея Вайди, – Брандауер, паралельно з Жаном-Луї Трентіньяном в «Конформісті» Бернардо Бертолуччі закарбував найбільш переконливий в історії кіно образ конформіста-інтелектуала. Однак, якщо у фільмі Бертолуччі герой укладав договір з дияволом заради виживання, то в «Мефісто» ставки були значно вищі. Іштван Сабо стверджував, що його фільм не тільки про те, як ві-

йна деконструє особистість, а й про те, як на історичних зламах їй легко втратити себе. Нагадаємо, що головний персонаж фільму – провінційний актор, який зробив неймовірну кар'єру в театрі Третього Рейху. «Мефісто» – це ще й фільм про славу як хворобу духу та про те, як митці не здатні протистояти спокусливій чарівності тоталітаризму. Тут потрібно згадати першоджерело – «роман помсти» «Мефістофель: історія однієї кар'єри» Клауса Манна, історія написання й шляху до читача якого залишається окремою захопливою історією. Сюжет роману будується на квазідокументальній історії чотирьох друзів, які в 1930-х роках, як і чимало митців узагалі, палко мріяли про революційний театр: самого Клауса Манна – найбільш недосвідченого в трупі, його дружину та його сестру, яка вийшла заміж за професійного актора і режисера Густава Грюндгенса (прототип Хендрика Хефгена – головного героя «Мефісто»). Наразі важко сказати, що стало причиною майбутніх розбіжностей, адже серед «прекрасної четвірки» процвітали й лесбійська любов, і гомосексуальні пристрасті, й інші перверсії, дружба їхня хронічно потерпала від подружніх «зрад» тощо. Проте найбільш вірогідним чинником дослідники називають заздрість, адже із колишніх друзів лише Грюндгенс досяг висот в театральному мистецтві: тривалий час він був найкращим Мефістофелем німецького театру. Коли до влади в Німеччині прийшли нацисти, Клаус емігрував до США, й уже у вигнанні написав «автобіографічний» роман. Що ним рухало? Головним чином емоційний протест проти Грюндгенса, якому, як вважав Клаус, завжди бракувало хоча б найменших переконань та моралі. Адже, залишаючись в Німеччині, він мав розуміти, що стає «мавпою влади» та сприяє її легітимізації. В романі ясно проявилися ті, вочевидь, нехороші емоції щодо друга, який, одружившись на дочці високого покровителя, отримав звання «державного актора» й став інтендантом нацистського театру. Після війни Грюндгенс пройшов «чистку» й був виправданий союзниками, повернувся на театральну сцену, де, як і раніше, отримував тріумф за тріумфом: новій владі для легітимізації теж знадобилися класики. Повернувшись до Німеччини, Клаус Манн спостерігав новий вражаючий успіх Грюндгенса. Можна тільки здогадуватися, яку амплітуду почуттів довелося пережити письменнику, але якогось дня його тіло знайшли в готельному номері. Поліція констатувала самогубство через повішення, однією з імовірних причин якого (на тлі інших) називали відмову чергового видавця друкувати його роман. Ще через кілька років – уже в готельному номері однієї з африканських країн – буде знайдено тіло Грюндгенса. Він також покінчив життя самогубством, константувала місцева поліція. Преса висувала інші версії, але що сталося насправді, залишилося загадкою<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Після смерті Грюндгенса його спадкоємці звернулися до суду щодо офіційної заборони друку «Мефісто», оскільки, на їх думку, він очорнював пам'ять небіжчика. Німецька Феміда схвалила позов, визнавши Права Особистості вищими за Свободу Творчості. Заборона діяла роками, аж поки одне з німецьких видавництв не порушило табу, надрукувало роман і тасмю

Брандауер захопився романом Клауса Манна ще в юності, бо з його персонажами – надуманими й реальними – як будь-який актор міг себе легко ідентифікувати, й коли Іштван Сабо зателефонував йому й запропонував зіграти головну роль у своєму фільмі, актор був на сьомому небі від щастя. Фільм Сабо-Брандауера не став ні памфлетом, ні детективом, сексуальні перверсії роману також не відігравали в ньому першочергової ролі. У фокусі була історія «звичайної» людини, яка стає співучасником. Але також це – історія порожньої й марнославної душі, яка, будучи в'язнем своєї мови і тіла, з усіх багатств світу бажає лише «нової ролі», тоді як друзі – ліві й націонал-соціалісти – прагнуть перемоги своєї «правильної справи». Емоційно-смысловий центр у стрічці перемістився до Хефгена, який, у виконанні Брандауера, втратив риси монстра і плебея, залишивши, однак, сріблясту переливчастість і чарівливість маннівського лицедія. Хефген Брандауера заворожує. Він ексцентричний і недосконалий, страждає від тривожності, депресії та розбещеності, хронічно потребує уваги жінок, подорожуючи від однієї до іншої, але не тільки. Він шукає визнання – не лише сценічного, а й людського – у кожного, хто його може дати; просто жінки для нього в цьому сенсі – найбільш благодатний матеріал. Однак, у політичній грі, який би запас акторської чарівності в тебе не був, ти не захищений від бруталності влади. Яким би доброзичливим до свого протеже не здавався могутній патрон Хефгена, який у фільмі не схожий ні на маннівську карикатуру, ні на реального Герінга, але він є матеріальним втіленням влади й сили – і він не здатен прощати. У фіналі лицедієві, який, здавалося, досяг свого Олімпу, але зарвався, прем'єр-міністр демонструє, що таке справжній Рейх і хто в ньому реальний режисер. На великому нічному стадіоні гострі промені прожекторів б'ють у постать Хефгена, який сахається, ховається, відступає – не вбитий, але смертельно принижений. «Я всього лише актор!» – в паніці кричить він, і його крилата фраза – квінтесенція безвідповідального існування – збагачується неочікуваними смислами. Викриття подвійних намірів і мотивів – так закінчується печальна гра митця з владою, стверджують фільмом Сабо й Брандауер<sup>2</sup>.

розповсюдило його по книжкових крамницях. За лічені дні книга, як і все заборонене, стала бестселером. Через дванадцять років після війни батько Клауса Томас Манн написав справді великий роман про оборудку Художника з Дияволом, відомий під назвою «Доктор Фаустус». Юридично-видавничі ж перипетії роману «Мефісто» зайняли місце, можливо, найбільш трагіабсурдного сюжету історії.

<sup>2</sup> Реальний же Густав Грюндген, як констатувало розслідування союзників після війни, не ходив по трупах: саме завдяки своїм зв'язкам у найвищих ешелонах влади він виривав з гестапо представників театрального цеху – не цинічно (як це зображено в романі) й часто. Якщо й можна його звинуватити в «марнославстві», то воно було куди слабшим за його ідеалізм, він вперто стояв на охороні гідності мистецтва та актора. Грюндген по суті пропагував класику в надрах авторитарного режиму, чим збудував «естетичне укриття» для вільнодумців (як би кому не хотілось спрощувати – німці не були поголовно нацистами). Спроєктувавши ситуацію на сталінський режим і згадавши,



Клаус Марія Брандауер у фільмі «Полковник Редль». Режисер Іштван Сабо. Угорщина, ФРН, Австрія. 1985.

Незважаючи на Канни й «Оскара», для широкої публіки «Мефісто» залишився «загадковим» фільмом, хоча гра в ньому Брандауера з неймовірно широким діапазоном – від незграбних оперних жестів усього тіла до найтонших виразів міміки в куточках очей – увійшла до підручників з акторської майстерності.

Схожа «загадка глядацького сприйняття» спіткала й другий фільм «німецької трилогії» – «Полковника Редля» (1985) за п'єсою Д. Осборна «Патріот для себе». Знову фільм отримав найвищі оцінки експертів, премії в Канні, номінації на «Оскар» і «Золотий глобус». І знову – порівняно невисока зацікавленість публіки: щось явно не резонувало в стрічці з її (публіки) потаємними сподіваннями. Блискуча атмосфера декадансу, детальна реконструкція останніх років існування Австро-Угорської імперії зустрічається у стрічці з тотальним лицемірством і фальшивістю політичної еліти. Полковник Редль – глава військової розвідки – слов'янин, виходець з непривілейованих класів, однак його професійні здібності виносять його на верхні сходи влади. Пошуки ворожого агента в Генштабі зрештою приводять полковника до самого себе. В його випадку боги жорстоко посміялися над тим, хто в своєму творчому ремеслі став їм майже рівнею.

Реальний полковник Редль – талановитий розвідник, що вміло використовував, а інколи й сам творив «декаданс» в армії – сексуальний і будь-який інший. Адже саме в такому середовищі й на таку вудочку найкраще ловились майбутні інформатори, яких він змушував по-справжньому працювати на державу. Історія полковника Редля із самогубством у фіналі – одна з найбільш порочних і міцних таємниць двору Габсбургів напередодні Першої світової війни, в намаганнях розгадати яку було зламано чимало списів. Ким він був – подвійним агентом, талановитим розвідником, відда-

наприклад, Олександра Довженка, ми зрозуміємо, що обидва режими чудово знали, що класика та поезія прикрашає, але ідеологічно на класиків не можна покладатися, а поетам узагалі смішно довіряти, й усіх разом потрібно тримати під постійним контролем. Однак, ця взаємна залежність давала не тільки владі, а й митцям – нехай дещо вужчі – але можливості, які вони з більшим або меншим успіхом могли використовувати.



Клаус Марія Брандауер у фільмі «Друїди».  
Режисер Жак Дорфманн. Франція, Канада, Бельгія. 2001.

ним патріотом, який видавав себе за подвійного агента? – на ці питання нема й, схоже, вже не буде відповіді.

Брандауера й Сабо в такому міфологізованому образі заікавали насамперед психологічні мутації, що відбуваються з людиною, котра торкнулася влади. Полковник – в інтерпретації авторів – людина честі й патріот, вся природа якого категорично відторгає обман, не вбирає фальшиві цінності, які безперервно культивує для нього епоха. Саме його природний «дар» викликає довіру до нього можновладців, швидко підіймає по ієрархічній драбині, однак, коли честь стає незручною, еліта охоче жертвує тим, хто не здатен розділити її спотворені цінності.

У третьому фільмі трилогії «Хануссен» (1988) на прикладі знаменитого циркача й екстра сенса Хануссена Сабо і Брандауер запропонували нові варіації вибору між персональним розвитком та деградацією в епоху історичних зламів. Вибір між бажанням заховатися в натовпі, стати як всі, або ж кинути виклик долі – не дає спокою Хануссену – людині, яку наближає до себе влада й якій нібито надає право користуватися безмежним правом вибору.

На всіх трьох фільмах Іштван Сабо працював зі сценаристом Петером Добаї й оператором Лайошом Котаї, а в головних ролях знімався Клаус Марія Брандауер. Кожен фільм іде 140 хвилин, і всі вони є видатними зразками історико-психологічного кіно. Всі три пронизані болючими, універсальними й, водночас, актуальними питаннями. Як звичайна людина стає співучасником, де кордони між особистими амбіціями й моральними рефлексіями на світові зрушення? Що людськими, зрештою, рухає?

Можна ще багато сказати, споглядаючи як історію всіх «кар'єр», так і долі видатних особистостей різних часів і народів, що їх з неймовірною майстерністю втілює на екрані Клаус Марія Брандауер. Однак закінчимо на тому, що сам актор, відповідаючи на питання про те, як він уявляє свою старість, з посмішкою відповів, що, скоріше за все, сидітиме в рідному австрійському містечку в кафе та, попиваючи пиво, між іншим, розповідатиме: «А потім я поїхав у Голлівуд і зіграв у фільмі про Агента 007. Й це було славно!» Втім, не тільки Голлівуд, а й уся його творчість – це славно.

## Кіно як носій пам'яті: репрезентація спогадів, травм і втрат

Софія Опаленик

Мистецтво кіно є комплексною формою творчості, що поєднує в собі елементи майже всіх інших видів мистецтва та потребує широкого спектру навичок для його створення – від фотографії й оптики до роботи зі звуком. За даними *Енциклопедії Британіка*, кіно є надзвичайно ефективним засобом передачі емоцій і впливу на глядача<sup>1</sup>. Завдяки ретельно продуманій композиції кадрів, розвитку сюжету, використанню звуку та інших засобів кіновирозності, глядач отримує можливість повністю зануритися у фільм, співпереживати персонажам і сприймати зображене як реальність. Кіно також виконує важливу соціальну функцію: воно слугує інструментом для осмислення та висвітлення суспільно значущих тем, таких як історія, ідентичність, глобалізація, колоніалізм тощо<sup>2</sup>. Однією з ключових тем, яку дозволяє глибоко розкрити кіно, є пам'ять. Стабільність кінофільму – його здатність зберігатися в часі та відтворюватися знову і знову – перетворює його не лише на тривалу форму мистецтва, а й на своєрідний візуальний архів пережитих подій, досвідів й образів минулого<sup>3</sup>.

За словником Американського товариства психологів, пам'ять визначається як «здатність зберігати інформацію або репрезентацію минулого досвіду на основі розумових процесів навчання або кодування, збереження протягом деякого інтервалу часу та відновлення або реактивації пам'яті»<sup>4</sup>. Фільми слугують інструментами, що зберігають ці досвіди, кодують та реактивують їх. За теорією французького філософа та соціолога Моріса Альбакаса, індивід володіє двома видами пам'яті – індивідуальною та колективною<sup>5</sup>. З одного боку, спогади людини проявляються лише в межах її особистого життя, проте вона також є членом суспільства, що створює її спогади та до-

<sup>1</sup> Murphy, A. D., & Sklar, R. (1998, 23 серпня). Film | definition, characteristics, history, & facts | britannica. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/film>

<sup>2</sup> Martinez Rosario, D. (2017). Film and media as a site for memory in contemporary art. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 14(1), 157–173. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0007>

<sup>3</sup> Murphy, A. D., & Sklar, R....

<sup>4</sup> *APA dictionary of psychology*. (2018). APA Dictionary of Psychology. <https://dictionary.apa.org/memory>

<sup>5</sup> Іщенко, Є. О. (2020). Концепція «місць пам'яті» П'єра Нора в контексті досліджень про колективну пам'ять. *Питання культурології*, (36), 49–59. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221044>