



Наталя Ужвій – Слава Красовська, Михайль Семенко – Геннадій Попенко.

українськими селами, грізно і з відчаєм звертається до колег і говорить, ні, кричить, що в селах люди мруть з голоду, відкриває колегам, які, можливо, не знали, можливо, вважали, що це перебільшення, очі. Ламах влучно передає цей стан нервового вибуху. Правда про голод і репресії була заборонена в тоталітарному суспільстві, тож мине кілька годин, і чекісти схоплять Івана Багряного на подвір'ї і заштовхають у авто. За цими короткими епізодами прочитується майбутнє письменника, котрий пройшов пекло більшовицьких концтаборів, зумів вижити й уже на свободі, за кордоном, описав це пекло у своїх творах. Спокійний, дещо відсторонений, привабливий зовні, але болягузливий Павло Тичина у виконанні Костянтина Темляка. Саме він став свідком сцени, коли Акімов намагається згвалтувати сексапільну Троянкер. Замість втрутитися, вдарити негідника, він зіщулився біля дверей, зробивши вигляд, що цього неподобства не бачить. А коли настав час відкритого терору і в письменницькому ресторані фактично нікого не залишилося, він підходить до всемогутнього Акімова, головного видавця, і подає для друку вірш «Партія веде». Проте актор жодним чином не шаржує свого персонажа, усвідомлюючи його трагедію.

Можна погодитися із закидами до авторів фільму: 1) забагато місця виділено негідникам сексоту Акімову (Дмитро Олійник) та його начальнику-енкаведисту (Юрій Одинокій); 2) два згвалтування в одному фільмі – це надмір; 3) з-поміж мешканців Будинку забагато місця виділено поетесі Раї Троянкер, яку ефектно подає Валерія Ходос; виправданням є її роман з Сосюрою, але темпераментний автор вірша «Так ніхто не кохав» вийшов невиразний в короткому епізоді вибуху ревності акторськи домінує над ним Юлія Чепурко в ролі його дружини Марії.

Закинули авторам фільму і невідповідність історичним фактам, мовляв, не приїздили до цього Будинку письменники Бертольд Брехт і Анрі Барбюс. Між іншим, останній бував наприкінці

1920-х у Харкові, переглядав у ВУФКУ «Арсенал» Довженка і «Бенефіс клоуна Жоржа» О. Соловйова з Миколою Надемським і залишив свої захоплені відгуки з приводу обох фільмів, зафіксовані в тодішній періодиці. Тож він міг відвідати й будинок «Слово».

Невиправдано перебільшеним дослідники літератури вважають образ Галі (Марина Кошкіна), офіціантки в ресторані письменницького будинку, яка стала жертвою Акімова, натомість мали б фігурувати мешканки, значно цікавіші за неї. Авторам, очевидно, хотілося подивитися на письменників очима працівників кухні. Офіціантка не проста собі володіє німецькою, перекладала Акімову слова Брехта (за фільмом: ішлося про п'єсу «Комунари», написану Хвильовим, який від неї відмовився, а енкаведист поставив на титулі ім'я Акімова). Анрі Барбюса з французької перекладав поліглот Майк Йогансен. Він добре знав і німецьку, але автори надали можливість перекладати Галі, якій дістався і гонорар німецькі марки. Дівчина за валюту купила в торгсіні омріяні черевички, «як у Наталі Ужвій». Саме в цей момент, як чорт з табакерки, з'явився Акімов, купив дівчині шовкові панчохи і повів її до себе додому, і що було далі в його помешканні, неважко здогадатися навіть тим, хто фільму не бачив. Для постановників важливою була лінія побутовізму, розрахована на прихильність широкого глядача, якому образ Галини, ясна річ, імпонує, бо фільм знімали не для літературознавців.

У фільмі в образах енкаведистів розкрито механізм нищення цвіту української нації. А той цвіт втілювали талановиті українські актори. Ця сповнена творчого злету доба, сподіваємось, привабить і наступні покоління українських кінематографістів, адже в ігровий фільм просяться й майстри українського кіно того періоду, бо не Довженком єдиним воно існувало у свій перший золотий вік.

Свобода у спадок: «Марчелло Міо» Крістофа Оноре

(до 100-річчя Марчелло Мастоаянні)

Юлій Швець

«Marcello Mio»

Автор сценарію та режисер Крістоф Оноре

Оператор Ремі Шеврен

У головних ролях: К'яра Мастоаянні, Катрін Денев
Франція, Італія, 2024.



Коли 1997-го у віці 72-х років після важкої хвороби відійшов у кращі світи великий Марчелло Мастоаянні, фонтан Треві, найбільш відвідувану перлину Риму, вимкнули й задрапували чорним. Так італійці висловили жалобу за найвідомішим своїм актором зі світовим ім'ям, що геніально-легко втілював на екрані полярні тези «солодкість життя» та тривожну молодість повоєнної Європи. Після відходу Мастоаянні пляжі Остії поблизу Риму, де знімався культовий фінал «Солодкого життя» Федеріко Фелліні (1960), також осиротіли, й їх теж хотіли покрити жалобою, як, зрештою, й усе Тиренське море, щоб виразити цим відданість актору, який у 139 ролях у художніх ігрових фільмах відобразив фундаментальні людські мрії.

В молодості Мастоаянні був постійно голодним і, як усі члени його сім'ї, перебивався з хліба на воду. Сина селянина-теслі помітив Лукіно Вісконті в самодіяльному театрі, й з легкої руки генія режисури той увійшов в італійське кіно в амплуа «простака». Однак справжня слава знайшла Мастоаянні в 1963 році, після фільму «Вісім з половиною» Федеріко Фелліні, де він зіграв чоловіка меланхолійного, іронічного, інфантильного, не надто щасливого, що не надто бажає щастя. Таким був типовий інтелектуал другої половини ХХ століття, який жив напоказ, відчуваючи себе паяцем і володарем життя водночас. Оновлена маска «Latin lover» (букв. «латинський коханець»), яку вигадав Фелліні, щасливо лягла на психофізичні риси Мастоаянні.

Певний час актор перевтілювався і в інших персонажів (знімався у багатьох режисерів, незважаючи на їхні ранги, в різних країнах і континентах), аж поки постановники перестали придумувати для нього нові й нові образи й стали використовувати саме той, яким Мастоаянні був насправді: син бідняка, який реалізував свою неймовірну пристрасть до подорожей, якому завжди потрібно було кудись їти, їхати, часто не розуміючи, куди й навіщо. В одному інтерв'ю Мастоаянні зізнався, що в молодості й зрілості шукав лише «винятковий життєвий

досвід», який, звісно, можна було знайти в кінематографічних «подорожах».

Той же досвід Мастоаянні шукав і в стосунках з жінками, маючи при цьому єдину на все життя дружину – дівчину із заможної сім'ї, акторку, яка в буквальному сенсі підгодовувала його обідами, коли він був ще невідомим і нікому не потрібним. Кожного разу, коли Флора Карабелла чула про роман чоловіка з черговою акторкою, вона влаштовувала «сцени по-італійськи» й била посуд. Але згодом прислухалась до Вісконті, котрий визначив специфіку артистизму Мастоаянні, назвавши його «метеликом». Режисер зауважив, що, якщо дружина, ніби квітка, відпустить чоловіка, він завжди буде повертатися до неї. Так і сталося. Навіть «виробничий роман» з Катрін Денев не порушив італійську сім'ю Марчелло. Але в італо-французькому союзі з'явилася майбутня акторка К'яра Мастоаянні, риси обличчя якої нагадують батька. Цю схожість використав французький режисер Крістоф Оноре, котрий представив в основному конкурсі щорічних Канн стрічку «Марчелло міо».

У фільмі К'яра сміливо відкидає власну ідентичність і, максимально трансформуючись, досліджує стосунки батьків і дітей в новітні часи. Неабиякої гостроти дослідженню надає обставина, що батьки ці – не просто зірки, а справжні ікони світового кіно. Тому сімейна історія «Марчелло міо», що на початку здається просто забавною, не схожа на жодну іншу. Вона смішна й оригінальна, така ж зовні безсюжетна й внутрішньо сповідальна, як і знаковий для Марчелло Мастоаянні фільм. Чорний костюм, капелюх, великі окуляри – ці та інші «атрибути» режисера Гвідо Ансельмі з фільму «Вісім з половиною», котрий плутає реальність і вигадку в кіно і в житті (надаючи одній жінці риси іншої й навпаки), намагається копіювати по-справжньому віддана донька. В нових «історичних обставинах» присутня й незмінна собака Мастоаянні, реконструюються сцени з «Білих ночей» Вісконті, «купання» у фонтані Треві й



К'яра Мастроянні в фільмі «Марчелло міо».
Режисер Крістоф Оноре. Франція, Італія, 2024.

фінальна сцена на пляжі з «Солодкого життя» Фелліні. Фільм насичений ремінісценціями з «Розлучення по-італійськи» Вітторіо де Сікі та інших картин визначних режисерів. Проте стрічка не намагається механічно копіювати сцени класичних фільмів, насправді режисер і акторка «знімають перед ними капелюха». І в результаті виникає дивовижно духовна, несумна історія, в яку вписується дещо приземлений гумор Катрін Денев, котра грає в ній «холодну маму», тобто саму себе.

«Несправжній фільм про справжніх людей», як характеризує його Оноре, наповнений не тільки пошуками алюзій. Стрічка дає можливість побачити вписаних у «гру» відомих акторів

Стефанію Сандреллі, Ніколь Гарсія, Фабріса Лукіні, композитора Бенжамена Біоле й самого режисера Крістофа Оноре. Також добре вписується в сюжетну канву єдиний придуманий персонаж-друг К'яри британський військовослужбовець-гей Колін (актор Х'ю Скіннер) представник штучної свободи туманного Альбіону, що протистоять материковій свободі й артистичній моделі існування. Наявність цього персонажа відтінює тонку вразливу натуру французької акторки К'яри Мастроянні, дозволяє їй стати істинною дочкою свого вільного батька й, за висловом Катрін Денев, мати «його вираз обличчя, але не його обличчя».

Найбільш ефектною у фільмі є яскрава сатирична замальовка сцена телевізійного ток-шоу, в якому К'яра дещо змінює наскрізний образ батька, трансформуючись у героя, якого він грав у фільмі «Джінджер і Фред» Фелліні (1985). Зворушливий образ доньки, яка намагається вирватися з-під опіки владної матері, накладений на зосереджену й дещо ексцентричну манеру існування в ролі й житті її батька, зіштовхується в цій визначній сцені з агресивністю телевізійних шоу, які щосили намагаються принизити своїх гостей, аби наблизити їх до бульварних смаків глядача. К'яра зрештою тікає зі студії, як тікав колись Мопассан від Ейфелевої вежі, а її славетний батько від нав'язливої опіки.

Хроніка смерті жіночої душі у «довгому Середньовіччі»

Анастасія Канівець

«Лазня диявола»

Режисери і сценаристи Северін Фіала, Вероніка Франц
Оператор Мартін Гшлахт
У ролях: Аня Плашг, Марія Гофштеттер, Давід Шайд, Біргіт Мініхмайр та ін.
Австрія, Німеччина, 2024

XVIII століття. Епоха Просвітництва, Велика французька революція, що ознаменувала собою не лише кінець століття, але й без перебільшення нову сторінку в історії людства... А ще продовження так званого «довгого Середньовіччя», коли громади століттями жили без змін, в плані як побутовому, так і світоглядному. Таке безконечно довге середньовіччя панує і в австрійській громаді, в якій живе героїня історичної драми Северіна Фіали й Вероніки Франц «Лазня диявола».

«Жіноча» історія стає все популярнішою (з дозволу читача, свій аналіз відкриваємо маленькими екскурсами в царину історичного знання), і кінематограф віддзеркалює і ці нові тенденції «Лазня диявола» тому яскравий приклад. «Жіноча» історія далеко не така яскрава, як «чоловіча». У ній майже немає гучних битв, куди менше захоплюючих політичних інтриг і відкриттів, що змінили світ. Жіночий світ минулого це переважно «тихий» світ повсякдення, де у щоденній рутині непомітно для стороннього ока розгорталися людські драми, гідні пера Стріндберга.

Однією з найтемніших сторінок історії повсякдення, і зокрема «жіночої історії», є дітовбивства чи не крайній ступінь злочину, що до нього вдавалися часто не патологічні убивці, а геть звичайні, лишень доведені до відчаю, люди. Сценою дітовбивства і відкривається «Лазня диявола», задаючи тон усій похмурій оповіді. Похмурій у всіх відношеннях: камера Мартіна Гшлахта («Срібний ведмідь» Берлінале за видатний мистецький внесок) у неквапних планах, у вивірених композиціях, старанно притримуючись сіро-коричневої гама, вимальовує картину життя загубленого між лісами й озерами поселення. Підкреслено стримані кольори, підкріплені повільним темпом кінооповіді, передають гнітючу атмосферу середовища, що в ній, здається, відмирає будь-який живий, творчий первінь. У прямому сенсі слова сірі будні, які перетворюються на тонко нюансовані кола пекла. «Труди і дні» кожного члена громади суворо регламентовані, все життя від народження до смерті



Аня Плашг і Давід Шайд у фільмі «Лазня диявола».
Режисери Северін Фіала і Вероніка Франц.
Австрія, Німеччина, 2024.

здається визначеним наперед і закріпленим багатьма поколіннями предків. Горю людині, що не вписується в задані життєві патерни!

Саме такою є Агнес, молода жінка, якій за недовгий екранний час судилося пройти шлях від весілля до злочину. Власне, майстерність і постановників, і виконавиць головної ролі проявилася зокрема в тому, як плавно, послідовно й переконливо відбувається розвиток точніше сказати, не розвиток, а поступова деформація і руйнування особистості героїні. Акторка і співачка Аня Плашг створює переконливий образ Агнес, ніби вкритий патиною минулого і водночас зрозумілий сучасній жінці. Яким би далеким від нас не видавалося XVIII століття

є вічні речі, зокрема, «притирання» молодої дружини до нової сім'ї. Промовиста деталь: свекруха, чи не щодня приходячи до сина і порядкуючи в нього у домі, як у власному, розвішує горщики й казанки на гаки, бо «так правильно». Тим часом, Агнес кладе їх гіркою поруч із плитою, бо так їй зручніше. Конфлікт поколінь в одній сцені! З отаких сцен, гострота і драматизм яких все нарастають, поступово складається картина далеко не золотої клітки, що в ній опиняється жінка. Звісно, Агнес можна дорікнути у браку волі: вона не може дати відпір владній свекрусі, не може порозумітися зі своїм досить-таки добродушним чоловіком, не може захистити свою нову дружбу, що могла б стати віддушиною у тоскних буднях... Утім, і тут героїня є нещасливим продуктом епохи, адже від жінки і чекали сумирності та покорі. Закінчується все, як і передчуває глядач, вибухом: клінічною депресією, а потім і злочином. Бо-ячись накласти на себе руки, щоб остаточно не загубити душу, Агнес іде на менший за релігійними мірками гріх вбивство щоб бути страченою. За тими ж «християнськими» мірками

обрано жертву: нею стала випадкова дитина, безгрішна душа якої нібито мала одразу потрапити до раю... Найстрашніше у фільмі коротенький титр на початку: «За історичними протоколами». І короткий коментар наприкінці: історія Агнес не одинична, таких випадків було зареєстровано сотні. Суспільні й релігійні обмеження, що не давали людині керувати власним життям, давали отакі страшні «збої» і стосується це далеко не лише Австрії часів Агнес.

Фільм часто означають як горор (або, точніше, як фолькгорор), але з таким означенням важко погодитися: мета «Лазні диявола» не налякати глядача, а, пробачте за своєрідний каламбур, змусити його жажнутися перед темними сторінками минулого. Насамперед це базована на історичних дослідженнях похмура історична психологічна драма, свого роду антропологічні студії мовою ігрового кіно. Глядач з розмаху занурюють в атмосферу «довгого середньовіччя»; тут нічого не пояснюють, але, поступово проживаючи з героїнею її недовге й небагате зовнішніми подіями, та внутрішньо напружене, наповнене щоденними випробуваннями життя, розумієш все і без слів. Є тут і символізм, ненав'язливий, вписаний у тканину життя як вилонений з озера коров'ячий череп. Глядач поринає не лише в тодішній побут, його затуляє й у світ вірувань так само похмурий і непривітний, як і світ довкола.

Попри документальну основу і ретельну реконструкцію минулого у фільмі, під час перегляду не полишає відчуття, що творці стрічки дещо згустили барви. Створений ними образ минулого сильно нагадує стереотипну картину Середньовіччя, такі собі в буквальному сенсі «темні» віки, де всі носять мішкуватий темний одяг, живуть у напіврозвалених хижих і розважаються ходінням у церкву і палінням відьом. Тоді як і в ті часи любили яскраві барви, вміли розважатися і любили сміятися. Тож не слід забувати: «Лазня диявола» це передусім кінематографічна історія депресії та злочину. Окремий ракурс жіночої історії у «довгому Середньовіччі».