

Петр КРОЛ

ЄВРОПЕЄЦЬ ФЕЛЛІНІ



МІЖ СПЕКТАКЛЕМ І ПОЕЗІЄЮ

У "Римі" (1972) є сцена, в якій під час повітряного нальоту зустрічаються під мостом чоловік і жінка. Їхні великі тіні, переливаючись, на хвилю міняються місцями: жінка набирає вигляду чоловіка, чоловік - жінки. Ця візія зустрічі може бути своєрідним символом неоднозначності стосунків, які у творчості Фелліні поєднували культуру Європи з культурою Америки.

Історія кіно справді сповнена двозначності. Народилося воно в Європі, але його землею обітваною дуже швидко стала Америка - місце, де найперше зрозуміли природу кіно. Десята муза в Старому Світі - принада, яку не можна порівняти ні з чим іншим, а інтригує вона європейців тим сильніше, чим більше уникає їхніх традицій і звичаїв. Кіно зі свого боку також зачароване Європою та її культурою, якій вдалося вдихнути в нього "душу". Завдяки цій "душі" воно спроможне вийти за власні межі. І не йдеться тільки про те, що Європа та її культура постачали Голлівуду сталі естетичні "взірці" в кіно так само, як в літературі, музиці, живописі (захоплення Вуді Алена творчістю Бергмана чи вплив Герцога на Копполу). Європа дивилась на заморське кіно поглядом, сповненим шаленої любові насамперед тому, аби надати йому в своїх власних очах досконалості і глибини.

Брак взаємопорозуміння, як часто буває, сприяв збагаченню шляхом обміну. Здається, американці внесли найістотніше: дію, техніку, ефективність та енергію, які визначалися як силою мускулистих героїв, так і комерційними успіхами фільмів. Якоюсь

мірою вони є "винахідниками" кіно, незаперечний сенс якого полягає у тому, аби бути видовищем, надаючи перевагу ефектові, обираючи кіно звичайне, матеріальне і механічне, а не індивідуалізоване і внутрішньо мисляче. Тому продукт, який нам пропонують, є ще сирим, таким, що вимагає дальшої обробки у вогні прагнень і образного покращення. (...)

Природно, твори кіно виявляються найміцнішими тоді, коли Америка в їхніх образах сполучається з Європою, тоді, коли доходить до якогось внутрішнього знянсування, до власного важкого і повного суперечностей, але плідного синтезу між видовищем і поетичним сприйняттям. На мою думку, найбільш знаменним прикладом тут є творчість Фелліні.

Цей режисер, будучи найкращим шоуменом серед поетів, як ніхто з великих творців кіно (за винятком хіба Хічкока), був також шоуменом найбільш поетичним. Стверджують, що його оригінальність у світі кіно полягала насамперед в тому, що йому вдалося використати на екрані позакінематографічну традицію, частини якої були записані в індивідуальній пам'яті як прості видовища зі світу дитинства: цирк, ярмаркові розваги, народні кабаре і мюзик-хол. І не були то великі, позбавлені індивідуальних рис високопрофесійні видовища, узгоджені зі стандартами, прийнятими в Голлівуді і пізнаними загалом "людей розваги".

Фелліні не послуговувався тими спектаклями і не використовував їх як щось безцільне. Народні видовища були невід'ємною частиною життя, від якого хотіли відірватися. Фелліні намагався його по-своє-

му опоеитизувати. Пам'ять про ті спектаклі пов'язана з тугою за святом, тугою, яка може надати їм "дуже людяного" виміру.

Згадаймо, що "Джінджер і Фред" (1985) відблиск тієї туги виводив аж до "міфологічного" кіно, що мало відділити його від крикливого і хисткого шоу-бізнесу, втіленням якого є телебачення.

Втім, для Фелліні джерелом натхнення було також пригладжене і холодне американське шоу. Такий тип шоу він вставляє у свої власні образи, які ніби вийшли з-під руки двох майстрів кіно. І такою мірою як останній губиться за акціями, парадми, так перший, поет, є рафінований і простий. Коли шоумен має справу тільки з прикрашеною дійсністю, поет трактує своє мистецтво, як прогулянку, з приємністю занурюючись у всілякі прояви щоденного життя, аби через деякий час дозволити розквітнути досі прихованій фантазії.

Творець спектаклю, в якому часто переважає маньєристичний естет, заволодів ним цілком у творі "Джув'єтта і духи" (1965), "Корабель пливе" (1983), у фіналі фільму "Вісім з половиною". Кристальна чистота образів "емпіричної" дійсності поступається тут карнавалістичному уявленню і сфабрикованому анонімному натиску життя. Двозначності й природні суперечності знаходять свої символічні розв'язання в танці - своєрідному параді, де групуються у коло всі повні суперечностей аспекти його особистості, життя, світу - і цей парад служить їхньому магічному узгодженню, причому ця тоталізація, яка з філософського погляду можлива тільки після його смерті, здійснюється за життя художника. На іншому полюсі з'являється походжаючий поет, присутній у "Маминих синках" (1953), в "Солодкім житті", "Клоунах" (1970), "Римі", "Амаркорді" і навіть у "Джінджер і Фред". Той поет задовольняється самими мареннями і тим, що дозволяє марити іншим. Вихідними пунктами марень є "звичні" факти і скарби цього світу. (...) У фільмах Фелліні нерідко трапляються сцени, які не мають жодного відношення до розказаної історії, а своєю появою завдячують захопленню Фелліні дивними предметами, які він, керуючись тільки примхою, включав до свого світу. Подібним було джерело іншої відомої його пристрасті, яка полягала в тому, що він умудрявся тратити цілі тижні на вибір статистів серед показуваних йому різних, незвично мальовничих людських типів, після чого вимислював для них, якщо виникала така необхідність, якісь фантастичні ролі. (...)

Кіно, будучи найбільш зовнішнім способом бачення, стає у Фелліні своєю протилежністю - способом проникнення у "справді функціонувані думки", в те, що в ньому найделікатніше і найнедоступніше.

Індивідуальність такого висловлювання, очевидно, виникає з пам'яті як особистої, так і загальної. "Голизна" американського шоу, його безпосередність, що межує з фізичною брутальністю, пов'язана з браком спогадів. Окремі номери, виконавці яких зосереджені на хвилинній вправності, не залишають місця бодай для якоїсь рефлексії. Більшість голлівудських видовищ однакові, як сліпучі останні технічні новинки, які з'являються для того,



Кадр із фільму "Вісім з половиною". Режисер Ф.Фелліні. 1963.

аби витіснити з пам'яті - і з ринку - попередні моделі.

Видовищні епізоди Фелліні виявляють, що в його пам'яті існує багата естетична і культурна традиція - він звертається до столітніх образів, уявлень, вигадок. Мрійливе бачення, яким він наповнює свої твори, є також своєрідним перетворенням спогадів із давніших видовищ (включаючи кінематографічні), підданих немовби новій оцінці.

Навіть якщо він звертається до позакультурних і барбаристських видовищ, які слід було б віднести до сфери магії, а не мистецтва, то чинить це з думкою про сублімування певної дешевизни і використання своїх відкриттів для "суворого" багатства. Творці з Голлівуду, навіть якщо дуже докладаються, прагнуть заволодіти певними скарбами, які є поза ними, тоді як Фелліні виявляє прив'язаність до культури навіть тоді, коли трактує її з певною дозою свободи.

Джерела творчості Фелліні можна знайти в модельованій "конфронтації" сили і цінності, конфронтації, полем якої є все кіно, вся сьогодення культура. Це конфронтація між шоу і поглибленим баченням, розвагою і поезією, образом і рефлексією на образ. Щодо самої рефлексії, то не слід розуміти її дидактичною і односторонньою формою "деконструкції", яка б сама трактувала себе розкішно і поважно. Фелліні є європейцем, тим більше, що його поетичність невпинно доповнює його риси шоумена, - навіть почуття гумору є формою лірики. Його

іронія і мрійливість далекі від абсолютного протиставлення, тому вони не можуть обійтися одне без одного. Коли бачимо підстаркуватого Казанову, раптово зворушеного красою мосту, оповитого млою, і те, як він шпурляє оскаженілими ударами порожню валізу, то ця сцена, очевидно, є демістифікаторська й іронічна водночас і щодо цієї людини, і його міфу, і, зрештою, щодо видовища, головною привабливістю якого був Казанова-спокусник. Але й цим сцена не вичерпується, завдяки її конкретності ті сильні удари створювали також певну атмосферу і магію, якої ніколи, навіть у найблискупіших сценах того самого фільму, не вдалося досягнути Фелліні-мону-менталісту.

МИСТЕЦТВО ПРОГУЛЯНКИ

Майстер прогулянкової обсервації, прихований у Фелліні, відрізняється не тільки від шоумена, а й від звичайного оповідача. Багато фільмів режисера, в яких переважає оповідь, що стає на американський зразок вісью фільму, слід віднести, окрім його творів "маньєристичних", до найслабших у його доробку: плаксивий психологізм "Дороги" (1954) не є переконливішим за лінеарність і певні сатирично-алегоричні враження "Репетиції оркестру" (1978) чи "А корабель пливе". Лінії, вздовж яких вибудовані ці фільми, накреслюють ледь помітне коло, що має надати їм певної цілісності, подібної до знаменитого фіналу "Вісім з половиною", де людське коло насичене атмосферою позірної, фальшивої згоди. (...)

У "Сатирикони" є несподівана нічна сцена - справжній фільм у фільмі, а водночас найчистіший у його творчості приклад "прогулянкового" кіно з його таємницями. У товаристві двох молодих мандрівників прибуваємо наприкінці дня на велику занедбану ферму, з якої незадовго перед цим власники відіслали всіх слуг. Молоді люди проходять спустілим будинком і, зрештою, в найвіддаленішому кутку знаходять єдину істоту. То служниця, яка залишилася сама в домі, аби скористатися з можливості скупатися у внутрішньому басейні, і там гола розкошувала. Коли з'являються чоловіки, дівчина вискакує з води і кидається навтьоки. Молодикам вдається наздогнати здобич і забрати дівчину до спальні. Але коли вся трійця опиняється в ліжку, молодики відвертаються від служниці й починають пестити один одного. На те дівчина вибухає дивним сміхом, по чому зауважує раптом якийсь рух зовні, і її сміх завмирає в тиші. Молодики разом із служницею виходять з дому і бачать палаючий віз, на якому лежать охоплені полум'ям тіла власників господарства, що покінчили з собою.

Все це діється в тиші і в напрузі, а сама історія щодо всього фільму є історією, сконденсованою й до певної міри вірогідною. Вона значно ближча до поезії, ніж до оповіді, можна домислити різні розв'язки, розвитку, які замикаються в рамках образу із збереженням двозначності і незвично потужного метафоричного заряду. Та історія, морок ночі і тиша, в якій все це відбувається, оточена таємницею. Все, втілене у метафізичній візії, стає символом людського блукання в часі і просторі.

На противагу людям з Голлівуду, які вважають, що найважливішою є оповідь, навіть поділена на зображення, Фелліні користується оповіддю як своєрід-

ною підтримкою, тому що послуговується насамперед самим зображенням. З перспективи тієї поетики велика Історія взята в дужки так само, як і та, яку б належало оповідати, аби оповідь чи драма стали "правдивими".

Згадана сцена із "Сатирикону" постала під впливом історичних подій з певної епохи, коли криза спричиняла до масових самогубств землевласників, але вона не повинна трактуватися як звична оповідь про ті події. Бачимо насамперед те, що виринає поза самою подією, яку Фелліні трактує як передтекст до інтригуючих сцен і образів, що промовляють "власним голосом" образів, на зразок гонитви молодиків за голою жінкою, котра відбивається в лабіринтах коридорів, чи палаючого на нічному подвір'ї навантаженого соломою воза. (...)

Фелліні далекий від творення документального запису, але використовує ті сцени, аби по-новому відкрити історію завдяки мрійництву, і не можна це зробити конкретніше від першої особи і з дискретним включенням особистих відчуттів і прагнень.

ФАНТАЗІЇ У ВЛАСНОМУ СОУСІ

Творець оповідає про дійсність як про перебіг перетворень. Немає нічого дивного, що у своїх творах Фелліні часто вдається до мішанини тіней героїв, коли метою є або перехід одних в інші, або їх взаємозбагачення: у "Місті жінок", наприклад, на Мастрояні, який танцює зі своєю партнеркою в гімнастичному залі, насувається тінь ковзанярки.

В одній зі сцен "Казанови" бачимо танцюючого в такт музиці героя, механічну ляльку та їхні тіні, що видніються на балдахині ложа, до якого герой веде ляльку. Карикатурний чи, зрештою, гротесковий вимір деяких постатей Фелліні слід читати як спосіб передачі видимості, як їх подвійну фантастичність, завдяки чому осягаємо, який сильний емоційний заряд має вона для автора. Не виступаючи в ролі арбітра, можна твердити, що те грубе креслення є швидше метафоричним скороченням, завдяки якому маємо глянути на дійсність із швидкістю і раптовістю блискавки. Величезна розпуста жінки у "Вісім з половиною", "Амаркорді", "Місті жінок" виростає з прагнень віку дозрівання, коли вона, скажімо, з'являється, немов богиня, що приводить в остовпіння. В тих образах не бракує і певної дози гумору, що з'являється тоді, коли є частиною суперечностей дійсності, її відбиттям (прагнення жінки, можливо, пов'язане зі страхом). Дійсність не могла б з'явитися, якби не гумор.

Уява Фелліні користується переважно конкретикою, що не піддається апріорній деформації: зберігає скоріше видимість - чи об'єктивність - емпіричних фактів. Виняток - сцена у "Місті жінок", створена з усіх можливих елементів символічної конструкції. Йдеться про візит героя до мавзолею великого спокусника (трофеєм є кожен спогад, що стосується жінки) - це найменш переконлива сцена фільму. Фелліні значно впливовіший і більше схожий на самого себе тоді, коли йому вдається піднести власні спостереження та спогади на "символічний" рівень. Пригадаймо, наприклад, образи вуличних пробок, якими починалися "Вісім з половиною" чи "Рим". Відштовхуючись від квазідокументального запису, Фелліні створював у тих образах апокаліп-



Кадр із фільму "Репетиція оркестру". Режисер Ф.Фелліні. 1979.

тичну візію світу. Як і в інших композиційних складниках фільму, тут виявляється, що метафора є тим сугестивнішою і виразнішою, чим більше вона "занурена" у факти.

"Рим", маючи всі риси прогулянки, може, безперечно, вважатися - разом із "Клоунами" та "Амаркордом" - твором, у якому Фелліні якнайприродніше снить образами. Аби створити враження сну, Фелліні мусив лише відсунути камеру від робітників, які на своїй нічній рогаці ремонтували трамвайні колії, а потім пройтися вздовж магазинних вітрин, освітлених блакитним відсвітом їхніх реклам. У вітрині перукаря видніються воскові голови, на які падає тінь якогось прибудного пса, а вітрина м'ясника, освітлена синім світлом, з кривавістю шматків м'яса, що лежать у ній, нагадує холодний колумбаріум. Рідко вдавалося камері наблизитись до дійсності так, як у тих зображеннях, і водночас вказати на її образність. Екранні образи стають різновидом особистого щоденника митця і разом з тим відбиттям самого світу, а прагнення і марення допомагають відкривати приховані таємниці дійсності.

Вдень таємничі події в "Римі" не менш клопітливі. Рушаючи вуличками старого центру, Фелліні, як ніхто, вміє вловити фрагментарні історії, які світ розкриває тільки йому одному. (...)

Треба додати, що таємниця того фільму була чимось зовсім звичайним і могла проявити поєднання

тільки такою мірою, якою ті поєднання були самоочевидні. То найпотаємніші закутки уяви митця, яка порушує правила оповіді будь-якої символічної конструкції, спеціально висвітлюючи суб'єктивне (спогади, еротичні фантазії), сприяє їхньому найсугестивнішому зображенню.

Там, де шоумен досягнув би тільки зародку якогось номера, у Фелліні-поета, що перекладає виставу світу на світ вистави, у видовищну машинерію включаються фетиші й трактуються вони як зерна ірраціональності та конкретики. Машинерія видовища не здатна тих фетишів ані розчавити, ані перетравити. "Візіонерське" кіно, винахідником якого став Фелліні, є таким з причин особистого характеру, а також тому, що він використовує специфічні можливості, створені десятою музою, яка опікується машиною, начиненою зображеннями.

Кіно Фелліні - це глибоко особистий внутрішній спектакль, що послуговується притаманними йому засобами, це кіно авторське, в якому автор є також - і, може, насамперед - справжнім режисером. Вже саме шанування винятковості кіно видається мені чимось суто "європейським", принаймні щодо фільмів голлівудських. Видиме у них прив'язане до видовища зовнішнього і опертого тільки на дію, що уподібнює їх скоріше до театру чи телебачення, аніж до мистецтва розвинутої кінематографії. У випадку Фелліні чи Антоніоні, мистецтво кіно розквітає настільки,

наскільки це можливо для шоу, пропущеного через певний ґатунок поетичності.

ЗРАЗКИ І ХАОС

Сила і чарівність образів Фелліні в тім, що він оглядає все через власний поетичний телескоп. Образи будуються на тому, що творить він певні, цілком довільні стосунки предметів і буття.

Стилістична фігура, якою Фелліні послуговується найчастіше, це наїзди і від'їзди камери, завдяки яким у полі зору з'являються нові елементи постаті чи діяння, причому деякі з них можуть з'явитися в кадрі тільки за допомогою пересування. Власне, тут демаскується вживана в мюзик-холі засада "паралельних ниток", за допомогою яких "постаті починають з різною прудкістю певний марш" (Пор. Джерард Легранд. "Cinemanie", Сток., Париж. 1979).

Рух камери, доданий до руху предметів та акторів, надає їхній різноманітності суб'єктивізму, невідомого театрові; монтаж закінчує рух камери, повертаючись до повторюваних, як рефрен, планів, які, проте, бачаться кожного разу під іншим кутом.

Завдяки цьому вдається узгодити вимоги порядку, а також досягнути характерний стиль середньоморського, вільного "способу виразу", властивого Фелліні, який є протилежністю геометричній правильності фігур, сповідуваній Фріцом Лангом. (...)

Можна твердити, що фільми Фелліні є скоріше поемами, ніж роздумами. Як і в поета, його найособистіші образи є способом його особистого співжиття з цілим світом, з об'єктивними таємницями світу. При чому метою є різновид ілюмінації, завдяки якій можна дійти до досягнення тих таємниць у віддзеркалених обличчях. Фелліні є митцем кінематографічним, будучи передовсім поетом, може - за деякими тлумаченнями - як ніхто інший, представити нам свою епоху і якийсь загальний історичний момент.

Йому вдається показати той історичний момент глибше, дійти до його ірраціональних та прихованих вимірів. Як і Кафка, він здатний досягнути світ тим краще, чим менше за ним гониться, коли переживає його внутрішньо, в своєму тілі і думках, швидше на рівні струсів, аніж репортажним способом. Для багатьох осіб пізнання того факту є досить важке; цим пояснюються також тривалі непорозуміння між митцем і журналістами (не згадуючи поборників усіляких ідей), які вперто і марно старалися знаходити для його фільмів певне ідеологічне чи моральне виправдання. Чи можна їх змусити зрозуміти те, що, зрештою, так вперто повторював сам Фелліні: його фільми не претендують що-небудь вказувати.

Фільми Фелліні глибоко людяні, як змістом, так і в образах, тому що він вказує на складні поєднання між тим, що людяне, і тим, що нелюдяне, між нашим світом, і тим, що його переростає. Фільми його водночас повні ясності і сонних марень, а їхня відкритість сліпій долі, ірраціональності, анонімному життю змушує нас достерегти співіснування тих явищ із сенсом і порядком. (...)

ДВОЗНАЧНОСТІ РОЗПОРОШЕННЯ

"Поліфонічний" вимір оповіді зближує фільми Фелліні з досягненнями літератури нашого століття - від чистої поезії до поетичних повістей Пруста чи Музіля - але є також відбиттям існуючого роз-



Кадр із фільму "Голос місяця". Режисер Ф.Фелліні. 1993.

порошення, яке є домінуючою рисою нашого сучасного життя, відбиттям внутрішньої роз'єднаності, кризи "я". Не випадково один із шляхів, яким прямуємо в Римі, веде повз замкнутий будинок, в якому наприкінці коридору, під сходами, з'являються голі тіла жінок, перед якими клубочиться чоловічий натовп. Кожна з таких "ситуацій" вказує на розмежування світу і некомплектність речей, а також заселяючих його істот.

Чим багатша ситуація, тим більше нам здається, що в ній самій міститься її сенс. Фелліні нагромаджує образи, хвилі світу, які збуджують його увагу і парадоксально заповнюють його твори, - і це результат споглядання людини, яка має якийсь вплив на речі тільки через уважне приглядання до них.

Різноманітність видовища містить в собі обітницю єдності на вищому рівні - чим більше предмети взаємопов'язані, тим більше здається, що відкриється перед ними спільна дорога в незнане. Ця двозначність - натуральне продовження того, що в усій історії кіно становило його поживу, так, наче було воно виразником думки свого століття. А століття те означає тривалий поворот від образного репортажу, від візії або драматичної історії - особистої, високо організованої (і часто пов'язаної з певним контрастним монтажем) до її розчинення в анонімності "правдивої" дійсності і в плавності монтажу.

Доброю ілюстрацією цієї двоїстості є вже опозиція між байками Мельєса і реалізмом братів Люм'єр; знайдемо її в Антоніоні та в італійській мелодрамі 1910-х років, в Мурнау і в бурлеску (кінозірок, таких як Чаплін, Кітон), а з другого боку - переважно анонімний світ Сеннета і останніх творів Таті, Ейзенштейна і Хічкока, Жана Ренуара і Віма Вендерса. (...)

Фелліні є однаковою мірою критиком і пересмішником, але він уникає моралізаторського тону. Може, то останній прояв смакування кіно як мистецтва індивідуального, європейського, живим прикладом якого є Фелліні?

Париж, літо 1986.

Друкується з деякими скороченнями за виданням "Kwartalnik filmowy", №5, весна 1994.

З польської переклала Л. Брюховецька