

Лариса Брюховецька

Один з українських кінознавців

Доктор літературознавства, професор Київського університету ім. Т.Шевченка Олег Кіндратович Бабишкін (1918-1991) — автор численних праць у галузі літературознавства. Крім того, він залишив значну спадщину як кінознавець — досліджував і українське і зарубіжне кіно у книгах: «Українська література на екрані», «Амвросій Бучма в кіно», «Сучасне кіномистецтво Заходу», «Кіномистецтво сьогодні», «Радянське багатонаціональне кіномистецтво», «Кінематограф сучасного Заходу». Поштовхом до занять кінематографом стали, скоріш за все, його студії над творчістю Юрія Яновського, який, як відомо, в середині 1920-х років був активним кінодіячем — редактором Одеської кінофабрики та сценаристом, написав цікавий роман «Майстер корабля», в якому розповів про людей тогочасного кіно.

Найпершим проектом Бабишкіна у цій царині — і досить успішним — було упорядкування книжки «Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця» (1959), передмову до якої написав Павло Тичина і яка вийшла в Державному видавництві образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР (невдовзі перейменованого у «Мистецтво»). Книжка ця важлива не тільки для свого часу, вона не втратила свого значення і сьогодні. На початку — концептуально засадничі тексти Довженка: «Автобіографія» 1939 року і два коротенькі виступи — «Про свій фільм» (1928) і «Про „Землю”» (1930). У першому є влучний вислів, який буде завжди актуальний. «Ви кажете, що дехто з наших глядачів не зрозуміє мого фільму? Що ж робить? Не винен же я в тому, що не можу перед кожним сеансом стати перед екран і сказати:

— Глядачу, коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини незрозуміння в самому собі. Може, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм».

Поруч з уже відомими, написаними за життя Довженка, статтями: «Історія майстра» Юрія Яновського, «О.Довженко» Миколи Бажана (1929 року, де автор назвав «Звенигору» „історичною симфонією, що рівної їй немає в світовому кіно») і «Народження майстра» Сергія Ейзенштейна, написану під враженням від «Звенигори» у Москві 1928 року, більшість — це спогади про Довженка, осмислення його творчості. Є згадки про роботу в «Арсеналі» Амвросія Бучми, про цікаві деталі зйомок «Звенигори» Лазаря Бодика, асистента Довженка, про роботу над образом головного героя у фільмі «Іван» Петроа Масохи. Є цікаві спостереження над стилем Довженка-письменника Петра Панча, точний, афористичний вислів Віктора Шкловського: «По всій землі говорила і співала Україна його голосом, переборюючи німоту екрана». І ще один афоризм — уже від Максима Рильського: «Творчість Довженка — це передусім він сам». Так Рильський і написав свій спогад, не відриваючи Довженка-митця від Довженка-людини. Унікальні подробиці життя Довженка, за-



Обкладинки книжок Олега Бабишкіна.

писані з його вуст, зафіксував Василь Костенко. Без пафосу, але в піднесеному тоні аналізує творчість Довженка, і насамперед його „Землю», Іраклій Андронников, серед багатьох його слухних спостережень згадаємо таке: «1930 року Довженкові докоряли, що він показував куркуля безсилим і приреченим, а куркуль був тоді ще цілком реальною і досить активною силою. І все ж, скажемо ми тепер, через 28 років, — куркуль був уже історично приреченим, і Довженко показав його таким». Художньо змалювали своє спілкування з генієм Олесь Гончар і Юрій Смолич, а про Довженка-педагога розповіли студенти ВДІКу Ярина Поволоцька (про те, який заряд творчої енергії він випромінював: «Ніколи не відчували ми після невдачі пустої втоми — народжувалися нові сили») і Володимир Волчек.

На завершення збірника важливі для розуміння світової величі майстра статті про Довженка зарубіжних авторів: французького історика кіно Жоржа Садуля (від записав Довженка під час зустрічі з ним в Москві у вересні 1956 року), Анн Філіп про «Землю», Христо Сантова про семінар для молодих сценаристів, на якому був присутній Довженко і його пораду: «Намагайтеся у своїх роботах бути собою, співати своїм голосом. Я завжди готовий пробачити необроблений голос, коли є хороше почуття». Високо оцінюють українського режисера італійські дослідники Карло Лідзані й Массімо Міда („Чого навчає Довженко») і Роберто Манетті («Творчі погляди Олександра Довженка»), який наголошує на оригінальності стилю Довженка, зокрема, в „Землі»: «Можна було б побудувати фільм як серію повчальних епізодів» (саме так побудував свій фільм „Генеральна лінія" Ейзенштейн), зосередити дію навколо якого-небудь „факту". І такий факт (...) залишився б випадково пов'язаним з повільним і складним процесом перетворень, що в ті роки відбувалися в радянських селах. Режисер розгорнув символічне осмислення подій, показаних у фільмі, в іншому образному плані». І далі, ретельно аналізуючи стиль Довженка, пише: „Марно було б шукати в якому завгодно з радянських фільмів таку глибоку філософську єдність символів і речей, до того ж таку далеку від ейзенштейнівських абстракцій». Любомир Лінгарт з Чехії, Леон Муссінак з Франції згадують свої зустрічі з поетом екрана й також характеризують його фільми. Є у збірнику і стаття самого упорядника. Враховуючи, що на упорядкування, переклад зарубіжних текстів і випуск книжки пішло не більше, як півтора року, слід віддати належне людині, яка це сподвигла. До речі, в Москві аналогічне видання — «А.Довженко в воспоминаниях современников» — вийшло аж у 1982 році.

Ще один видатний український митець став об'єктом дослідження Олега Бабишкіна. Взагалі історію українського кіно досліджувати складно, адже чимало фільмів 1920-х років було втрачено — одні були знищені за вказівкою влади, інші загинули під час війни. Зали-

шались свідчення преси і архівів, які переважно й стали джерелом у роботі над книжкою «Амвросій Бучма в кіно» («Мистецтво», 1966). Амвросій Бучма в 1920-х роках належав до найпопулярніших акторів, активно знімався на Одеській кінофабриці, а 1926 року заради кіно навіть залишив передовий театр «Березіль», чим дуже засмутив Леся Курбаса, адже це сталося під час переїзду театру з Києва до Харкова і репетицій складної вистави „Золоте черево», де актор мав грати головну роль.

«Він застав українське радянське кіно ще в пелюшках», — пише О. Бабишкін. Справді, Бучма почав зніматися ще 1924 року в агітфільмах Леся Курбаса — зокрема, зіграв головну роль в «Макдональдї», а в «Арсенальцях» — аж двох персонажів (згодом такий досвід повториться). Та вже наступний крок — у професіонала Петра Чардиніна, в пригодницькому фільмі «Укразія», де актор грав козачого генерала. Актор запитав, що має робити, режисер відповів, що має сісти в сідло, поїхати, подаючи приклад донцям. «Тоді Бучма з маху з землі скочив у сідло і помчав конем. Режисер був здивований. Він ще ніколи не працював з подібним актором (...) Березилівський актор робив усе сам — від гримування до виконання цілого епізоду».

З книги дізнаємося, що з 1926 по 1930 рік Бучма зіграв у 14 фільмах. Широке визнання принесла головні ролі у фільмах: «Тарас Шевченко» П. Чардиніна, «Тарас Трясило» цього ж режисера, «Микола Джеря» — фільм втрачений. Бучма сам пише сценарій і ставить фільм «За стіною», де зіграв польського інтелігента Януша Торчинського. Про цей фактично невідомий фільм автор пише: «Бучму цікавила роль Януша, бо в ній можна було показати „героя“ в кількох личинах». Надалі Бучма вже режисурою не займався, тільки знімався, але намагався працювати з режисерами, які давали йому творчу свободу. У фільмі-памфлеті М. Охлопкова «Проданий апетит» (не зберігся) Бучма виконував численні трюки — дія відбувалася в Парижі, знімали в Києві, а своєму героєві він надав рис француза за допомогою кількох шрихів, насамперед вбранням. Режисер фільму писав, що Бучма не тільки виконує завдання режисера, а й розвиває і доповнює їх, розкриває психологічні тонкощі ролі, складної, адже твір реалізовано в жанрі памфлета. У французькій пресі з'явилась низка негативних відгуків на фільм, але рецензенти висловили захоплення грою актора. Й услід за тим — роль Джіммі Хіггінса у фільмі Г. Тасіна. Образ цей свого часу був тріумфом Бучми на сцені «Березоля». Знімали на Півночі (дія в Архангельську). Бабишкін наголошує, що ця роль стала найвищим надбанням кіноактора Бучми. Вона синтезувала попередні досягнення актора в кіно. (До речі, наприкінці 1990-х років одна частина цього фільму надійшла з-за кордону до Національного центру О. Довженка — була нагода переглянути її в Будинку кіно. В цьому уривку вражала гра Бучми і якість зйомок). 1929 року Довженко пропонує Бучмі взяти участь у невеликому епізоді фільму «Арсенал». Образ німецького солдата, отруєного газами, став чи не найвиразнішою ознакою експресіонізму, разом з тим надавши образу граничної переконливості. Він також став утіленням безглуздості й антиприродності війни. «Ще довго після виходу фільму, — пише автор книги, — цей образ з'являвся то в газетах і журналах, то на обкладинках антимілітаристських книжок». Після німецького солдата знову абсолютно протилежний образ — Сашко-музикант у фільмі «Напередодні» режисера Г. Гричера за твором О. Купріна «Гамбрінус». А Бучму в ролі Ярощука у фільмі «Нічний візник» Г. Тасіна порівнювали з Емілем Яннінгсом в «Останній людині» Фрідріха Мурнау. В цій ролі актор показав не тільки перевтілення у візника, а й вищий акторський пілотаж і неабияку сміливість. Вона проявилась у зйомках епізоду, коли візник з усього розгону направляє свій фаєтон на сходи. «Бучма неймовірним, просто цирковим стрибком, зробивши перед тим стойку, виплигнув з фаєтона вже тоді, коли злякана і ошаленіла тварина ламала собі ноги...». І нова роль, точніше дві — у фільмі О. Соловйова «П'ять наречених» — старого Лейзера і Йоселе-ідіота. «Старий Лейзер, який ніби зійшов з портретів Рембранта, неквапний і мудрий і в своїй мудрості і в людському горі — і поруч божевільний Йоселе, який блукає вуличками містечка, обідраний,

скалічений, підстрибуючи, немов птах із зламанним крилом». Через два роки — вже в 1930-х роках — Бучма зіграв наймита Хому Гудзя у фільмі Б. Тягна «Fata morgana» за Коцюбинським. Чудово перевтілювався актор в образ Хоми Кичатого у фільмі Г. Тасіна «Назар Стодоля». Він «творив образ на протиставленні зовнішньої лагідності і добрості Хоми його підступним користолобним замірам». Ролей у ті часи багато і неможливо згадати всі, але одна з них — Олексій Басманов у фільмі С. Ейзенштейна «Іван Грозний» — залишилась в історії кіно. У книзі не тільки ретельно зібрано зроблене Бучмою в кіно, а й доведено, що акторські успіхи в кіно не поступаються театральним. Й хоча багато фільмів не збереглося, все ж ті, що є в кіноархівах, в тому числі й «Украдене щастя», зняте в середині 1950-х на основі однойменної вистави у театрі ім. Франка, дозволяють скласти уявлення про унікальний талант Амвросія Бучми.

Того ж року в «Радянському письменнику» вийшла ще одна книжка О.Бабишкіна «Українська література на екрані» — перше дослідження на цю тему, вільне і неупереджене. В ній, невеликій за обсягом, охоплено великий масив фактів і назв: від найперших років існування кіно і до найсвіжіших фільмів, якими були «Наймичка» і «Тіні забутих предків». Автор час від часу апелює і до зарубіжних фільмів-екранізацій. Українські твори переносили на екран ще у 1910—1914 роках, зокрема О. Олексієнко і Д. Сахненко, і факти ці є важливими й сьогодні. Автор зосереджується на екранізаціях українських творів, вибудовується свого роду сюжет діалогу кіно і літератури. За умов відсутності багатьох фільмів для такого скрупульозного дослідження потрібне було джерело — і ним став журнал «Кіно», який виходив в Україні з 1925 по 1933 рік. Щодо фільмів втрачених, автор обмежується їх згадкою, а детальніше зупиняється на фільмах М. Терещенка за Іваном Нечуєм-Левицьким: «Микола Джеря» і «Навздогін за долею». Не забуває згадати про сценаристів і про Терещенка як театрального режисера, що відбилося на характері фільму. Як і у випадку фільму «Василина» Фавста Лопатинського за «Бурлачкою» Нечуя-Левицького і «Fata morgana» Бориса Тягна за М. Коцюбинським. Всі три режисери — вихованці режисерської майстерні Леся Курбаса — пробували щастя в кіно, хоча бажання бути оригінальними нерідко їм шкодило. Твори Нечуя-Левицького та Коцюбинського їх приваблювали актуальними на той час мотивами бунтарства, назрівання революційних настроїв, хоча в Нечуя-Левицького бунтували переважно одинаки. Дискусія на сторінках журналу «Кіно» на тему «Класика на екрані» розставила акценти й висвітлила позиції її учасників. Бабишкін не поділяє тих позицій, адже «більшість критиків, спираючись радше на недоліки, ніж на досягнення, наявні у фільмах за літературними творами, схвалювала й ґрунтовні переробки, і дописування цілих епізодів, і зміну характерів». Автор книги — за творче перенесення літератури на екран і проти буквального, та він з гіркотою констатує: «Досвід українських студій 1920-х — 1930-х років довів, що втручання в класичний твір літератури, намагання щось дописати за письменника, дати іншу розв'язку в догоду скороминущим поглядам сценариста-кон'юнктуриста або критика завжди призводять до збіднення, а то й до спотворення класичного твору». Ця теза не втратила актуальності й сьогодні, коли режисерська самозакоханість і свавілля у поводженні з класикою обумовлюється новітніми тенденціями. Кращими фільмами за літературними джерелами того періоду автор вважає «Тараса Трясила», «Миколу Джерю» і «Василину».

В 1930-х роках екранізацій української літератури помітно зменшилося, і тому автор більше уваги приділяє фільму Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» за п'єсою Олександра Корнійчука. Дуже слушною є його думка про те, що режисер возвеличив Богдана і підніс його над масою, що було загальною тенденцією фільмів доби тоталітаризму. Не забув Бабишкін і про екранізації зарубіжні — «Наталку Полтавку» і «Запорожець за Дунаєм» Авраменка та «Марусю» Л. Булгакова (1938) за драмою М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Відповідями на них в підрадянській Україні стали однойменні фільми Івана Кавалерідзе. Досить критично

поставився Бабишкін до фільму «Назар Стодоля» сценариста І. Кулика і режисера Г. Тасіна. Через відбиток на ньому вульгарного соціологізму: «Від Шевченкового твору залишилась тільки назва та імена героїв». А «Вершники», на його думку — чи не найяскравіший зразок стилістичної невідповідності фільму літературному твору. Відомо, що в повоєнний час — це період малокартиння, а в 1950-х роках українське кіно, яке почало нарощувати кіновиробництво, постало перед проблемою браку кадрів. Провідному митцю О. Довженку не дозволяли жити в Україні, знімати кіно і готувати кадри. А тому знімали фільми-вистави. Театр почав займати територію кіно. «Але при такому фільмуванні, — зауважує автор, — глядач втрачав не тільки відчуття кінематографа, а й відчуття присутності в театральній залі». І хоча вистави знімали й на натурі, все ж це було далеким від магістрального шляху кіно, суперечило самій його природі, а в творчій практиці багатьох акторів і режисерів почав утверджуватися суто театральний стиль гри і режисури. В основі «Запорожця за Дунаєм» В. Лапокниша була вистава київської опери, а «Земля» за Кобилянською орієнтована на виставу Чернівецького театру. Чимало згаданих у книзі екранізацій забуті, як, наприклад, «Чарівна ніч» (1958) за оповіданнями Володимира Самійленка «На перші гулі» та «У панів». Автор суворо критикує її, бо, на його думку, побутовий водевіль і розв'язана в психологічному плані соціальна новела не ужилися та й не могли ужитися в одній картині. Принциповими є оцінки відомих фільмів — «Дорогою ціною» за М. Коцюбинським (режисер Марк Донської), «Лісова пісня» за Лесею Українкою (режисер Віктор Івченко), «Повія» за Панасом Мирним (режисер Іван Кавалерідзе) і «За двома зайцями» за Михайлом Старицьким (режисер Віктор Іванов). Справді, згадані режисери на межі 1950-х — 1960-х ще не могли вирватися з полону або вульгарно-соціологічних схем, або театральної умовності. А порівнюючи фільм Віктора Іванова з п'єсою Михайла Старицького, автор вважає, що загальна настанова режисера була: «робити викінченими дурниками всіх», хоча цьому не піддався Олег Борисов, а тому його персонаж Голохвастов вийшов досить розумним. Фільму, однак, вже перевалило за 50, а він продовжує тішити глядачів — було у його гуморі таке, що відповідало запитам широкого глядача.

Автор неодноразово підкреслює засади екранізацій, власні міркування з цього приводу і настанови режисерам. Аби вони пам'ятали, що своїм фільмом мають вдруге відкрити для глядача відомий твір. І справа не в букві, а в дотриманні стилю твору, його мистецької душі. Автор відзначив одну сумнозвісну властивість українських фільмів: «Дивовижне уміння витравляти з літературного твору його мистецьку неповторність, не тільки національну своєрідність, а й характерні ознаки місцевості, в якій відбуваються події». Це стосується насамперед фільмів за творами О.Гончара, В.Земляка, М.Стельмаха.

Завершується книжка детальним аналізом трьох екранізацій — це фільм-опера «Наймичка» за Тарасом Шевченком (режисери І.Молостова і В.Лапокниш), «Сон» за мотивами творів Шевченка (В.Денисенко) і «Тіні забутих предків» за Михайлом Коцюбинським (С.Параджанов). Автор наголошує, що «Наймичка» — це рідкісний випадок поєднання далеких одне від одного видів мистецтва — опери і фільму. «Сон» він розглядає як осмислення життя Тараса Шевченка до заслання. У фільмі небагато аналогій з Шевченковим текстом, зокрема, це сцени: «гуля наш батюшка, гуля» і дядько Іван читає і коментує напис на пам'ятнику Петру І. Фільм «Сон» — оригінальний твір, перейнятий суттю, духом творів Шевченка, на думку автора, він вчить творчому підходу до поетичного тексту. «Тіні забутих предків» він назвав творчим відкриттям, гідним неповторного шедевра Михайла Коцюбинського, де відтворено суть, стиль і настрої, філософію закинутого між гори народу, що живе своїми звичаями. Кіно вперше заговорило по-гуцульськи, і мова стала активним творчим чинником. «Постановник фільму — не тільки і не стільки талановитий інтерпретатор, перекладач з літературної мови на кінематографічну, скільки творець, оригінальний і самобутній митець, що в новому виді мистецтва розвиває набуток літератури».

Олег Бабишкін — автор трьох книжок про зарубіжне кіно, що вийшли у видавництві «Мистецтво». Перша з них — «Сучасне кіномистецтво Заходу» (1968, тираж 10 600 примірників) — панорама кінематографа різних зарубіжних країн, доповнена кадрами з фільмів. У ній ідеться про італійський неореалізм та про сучасне італійське кіно, кіно французьке, американське, завершує текст «Західноєвропейська кінопанорама». На той час пріоритет італійського кіно був цілком зрозумілим — хоча неореалізм залишився в минулому, його відгомін був відчутний у фільмах цієї країни і на екрани раз по раз виходили фільми, до яких була прикута увага широкого глядача, а до гучних імен Фелліні, Антоніоні, Вісконті й Пазоліні — глядача вибагливого.

Характерний для автора спосіб подачі матеріалу — це огляд, широке охоплення фільмів, якомога більше інформації про того чи іншого режисера. А також неодмінна дидактична складова, коли автор постійно нагадує про необхідність робити моральні фільми, які є цінними для глядача — і йшлося насамперед про героїв людських, таких, як грек Зорба в однойменному фільмі з «нерозтраченим оптимізмом великого життєлюбця», а також лейтмотивний коментар про фільми аморальні, в яких він бачить «потайні інстинкти і звірині прояви». Автор не розглядає західний кінематограф з погляду його соціології, не пише про причини такого тотального захоплення «потайними інстинктами і звіриними проявами». Хіба що апелює до «класової» теорії про те, що «буржуазному кінематографові судилося поділити долю свого імперіалістичного замовця напередодні його краху». Прогноз не справдився — через 45 років краху ні буржуазного кіно, ні його «замовця» не спостерігаємо. Навпаки — бачимо його глобальні масштаби і те, як упродовж останніх двох десятиліть він захопив наші телеканали й кінозали.

В нарисі про американське кіно автор посилається на дослідження американського критика Езра Гудмана і його поділ кіно цієї країни на 90 % основної продукції (вульгарної) та 9 % добрих і цікавих фільмів. Зробивши стислий екскурс в минуле — 30–40 роки — Бабишкін зосереджується на 9% відсотках, куди входять фільми А.Хічкока, які «тримають глядача страхом», фільм «Найдовший день» про висадку союзницьких військ на північному узбережжі Франції, «Чудова сімка» Старджеса як «один із кращих вестернів за останні роки», фільми «про щоденні турботи звичайних американців» — «Марті» Делберта Манна і «Весільний сніданок» Річарда Брукса, «Квартира» Біллі Вайлдера. Особливе місце автор відводить фільмам «12 розгніваних чоловіків» Сіднея Люмета (1957) і «Грек Зорба» грецького режисера Міхаліса Какоянїса, а також картині-балету «Вестсайдська історія» Роберта Вайза і Джерома Роббінза. Згадано також про хартію молодого американського кіно, підписану 1962 року 33-ма незалежними кінорежисерами, Еліа Казана, який «досліджує поведінку людей з патологічними вивертками» і протиставляє цим фільмам творчість Френка Капри. Найзначніші твори американського кіно — це фільми Стенлі Кубрика і Стенлі Крамера. Перший у «Шляхах слави» показав становище солдата на війні, у «Лоліті» зосередився не на 14-річній спокусниці, а «на рефлексії чоловіка та його психологічному каятті», а супербойовиком «Спартак» Кубрик засвідчив «про постійне прагнення прогресивних кінематографістів піднімати важливі соціальні проблеми».

Наприкінці 1950-х — початку 1960-х людство переживало постійний стрес від атомної загрози і гонки озброєнь. Такі фільми як «Доктор Стрейджлав» Кубрика і «На останньому березі» Крамера (антиутопія про Землю після ядерної війни) працювали проти випробувань ядерної зброї і гонки озброєнь, вплинули на вирішення цих проблем мирним шляхом. «Нюрнбергський процес» (1961) — це фільм-слідство, в якому є сила проникнення в людські характери, в царину думки.

Автор не цурається і публіцистичності, навівши слова Роже Гароді: «Фільми про насильство і еротизм, які мають тенденцію змусити змиритися зі світом джунглів і скотства як з нормальним світом, бо він стає звичним». Це слова і про сучасну ситуацію, коли насильство і скотство — звичні речі на екрані, до яких глядачі призвичаїлись. 1972 року тиражем 11 тисяч вийшла книжка «Кіномистецтво сьогодні», на обкладинці якої — кольоровий кадр з фільму Юрія

Ілленка «Білий птах з чорною ознакою». Монографія складається з трьох розділів: «Багатонаціональне радянське кіномистецтво», «Кіно під владою капіталу» і «Третину віку кіно — новими шляхами». Є чимало посилань на радянських кінознавців, а також на польських та італійських (взятих з перекладних російськомовних видань — на той час у Москві вийшли книги, присвячені Федеріко Фелліні, Інгмару Бергману). Нарис про багатонаціональне мистецтво має узагальнюючий характер, хоча автор зупиняється на фільмах, які набули розголосу — «Андрій Рубльов» Тарковського, «Війна і мир» С. Бондарчука, «Гадюка» В. Івченка, «Мені двадцять років» Марлена Хуцієва, «Голова» О. Салтикова, «Твій сучасник» Ю. Райзмана, фільмах С. Герасимова, «Не журись» Г. Данелії, «Листопад» О. Іоселіані, «Благання» Т. Абуладзе, «Ніхто не хотів помирати» В. Жалакявічуса. А поруч із ними фільми українські, що здобували нагороди на кінофестивалях.

«Кіномистецтво сучасного Заходу. Нотатки про буржуазне мистецтво» — така назва книжки, що вийшла в тому ж видавництві 1984 року тиражем 5 000 примірників. Автор залучив широкий і цікавий матеріал. Як сказано в анотації, «сутність кіно Заходу розкрито в його реальній роздвоєності на явища культури буржуазної, притому панівної, і на елементи демократичної і соціалістичної культури». Структуровано дослідження масової, комерційної продукції за принципом тематичним. Назви розділів промовисті: «Коли дрижить земля і палає піднебесся», «Жорстокість, жорстокість і ще раз жорстокість...». У першому йдеться про фільми, що викликають адреналін і зомбують глядача — фільми жахів, змішані на містиці («Дитина Розмарі», «Екзорсист», «Дияволи» тощо), а також фільми-катастрофи («Палаюче пекло», «Аеропорт», «Аеропорт-75», «Загибель Японії», «Щелепи»). Цікаво, що коли читаєш написане 25 років тому, бачиш, які зношені сюжети пропонує сучасне американське кіно, навіть не називаючи вже використані сюжети рімейками. Фільм «Визволення»: «Четверо інтелектуалів вирішили на час відпустки відпочити. Ліками має стати природа. Та надія на цілющі ліки природи виявляється марною. Режисер Д. Бурмен нагромадженням жахів, насильства, сексуальної патології прагне довести, що втеча до примітивного існування на лоні природи — наївна і невчасна. У боротьбі за існування навіть інтелігентна, порядна людина мусить вивільнитися від усяких моральних норм, — тільки тоді, мовляв, вона виживе». Бабишкін називає чимало фільмів, які виправдовують потребу жорстокості в боротьбі з жорстокістю. До них відносить і «Механічний апельсин» Стенлі Кубрика за романом Е. Барджеса — «режисер тішиться буйним шалом свого героя», «не приховує симпатії до бідного Алекса, який став піддослідним в експерименті». «Стенлі Кубрик своїм фільмом хоче ствердити: людяність зникла в світі, мораль зруйнована, людей ніщо не цікавить, крім сексу й насильства. (...) «Мораль» цієї стрічки зводиться до думки, що в цьому світі не можна прожити, коли ти сам не будеш насильником». На тлі інших «Механічний апельсин» стає твором програмним. А у Гонг-Конгу налагоджено поточне виробництво фільмів кунг-фу. Термін цей означає набір підступних прийомів, метою яких є вбивство, часто підле й безкарне. У цій продукції, що вирізняється, за визначенням французького журналу «Сінема», яскравим кінематографічним безсиллям», використовуються теми і засоби гірших зразків кіновидовищ, у них негідниками і шахраями є тільки європейці і японці, тобто ця продукція ще й расистська.

На щастя, в американському кіно є режисери, які стоять на позиціях гуманізму. Це Стенлі Крамер («Благослови звірів і дітей») і Майк Ніколс («День дельфіна»), хоча обидва фільми не уникли моралізаторства і дидактичності.

Такі жанри, як соціальний детектив («Серпіко», «Хрещений батько» тощо), вестерн («Пороги Міссурі», «Капкан», «Оклахома як вона є» досліджено в розділі «Коли стріляють звідусіль». Є ще одна невичерпна тема, до якої режисери звертаються регулярно — «війни минулі, сучасні й майбутні». З 1976 року у США і Англії створено фільми про Другу світову війну — про поразку японського флоту, про відступ фашистської армії з-під Сталінграда, про американську

піхоту в Європі в час війни — і в них автор вбачає «прагнення викликати неприязнь, а то й ворожнечу до Радянського Союзу». Викриває автор і європейські стрічки, в яких переосмислюється колізія «жертви і ката» під час Другої світової війни, зокрема «Армія тіней» Жана-Пера Мельвіля (про французьке підпілля), «Лакомб Люсьєн» Луї Маля, «Нічний портъє» Ліліан Кавані, до певної міри ігноруючи зусилля кінематографістів розкрити психологію людей, скалічених війною. Глибого засуджує спроби режисерів ФРН розглядати «фашизм як патологічне явище на фрейдистській основі, поза політикою, поза варварством».

Згадується у книжці нашумілий «Апокаліпсис сьогодні», де осучаснено зміст повісті Джозефа Конрада «Серце півми». Трагедія В'єтнаму, про яку йдеться у фільмі, була й трагедією рядових американців.

В 1970-х роках в умовах політичного протистояння у світі двох протилежних систем набуває поширення політичний фільм. Про такі фільми йдеться у розділі «Політичне кіно: дороги й роздоріжжя». Для автора фільми про політичну боротьбу, як уточнюють кінокритики: «це публіцистична соціальна драма». Згадано про політичний фільм як напрям в італійському кіно, що виник наприкінці 1960-х і успадкував від неореалізму документальну манеру відтворення явищ. Це кіно часто називають «кіно контестації», але автор відносить цей термін до фільмів, «у яких протест (...) виявляється здебільшого в контестації чи в анархістському бунтарстві, часто під лівачькими гаслами». Документальне відтворення подій минулих десятиріч мало місце у фільмі «Вбивство Маттеоті» Флорестано Ванчіні, де постановник доводить, що в 1924 році можна було перемогти і відвернути фашизм, якби всі демократичні сили в парламенті об'єдналися проти нього. А Франческо Розі у фільмі «Щасливець Лучано» виголосив промову про мафію, про владу, позбавлену своєї ефективної сили. Італійські фільми Розі, Еліо Петрі пройняті песимістичними настроями, — «понурі притчі, фільми політичних катастроф стали одним з безсумнівних симптомів кризи, що намітилася в італійському політичному кіно». Неодноразово італійські режисери показували, що коріння зловживань, які переросли в злочин, тягнуться до високих урядових осіб. До політичного кіно належать і ранні фільми Бернардо Бертолуччі «Стратегія павука» і «Конформіст» — про психічно роздвоєну людину довоєнної Італії, людину яка прагне когось наслідувати, рівнятися на когось владного. Серед інших фільмів цього жанру — «Розмова» Копполи, «Професія: репортер» М. Антоніоні.

Завершується книга розділами, присвяченими видатним кіномитцям: Федеріко Фелліні та його фільмам «Рим», «Клоуни», «Амаркорд», «Казанова», «Репетиція оркестру», останнім стрічкам Лукіно Вісконті («Родинний портрет в інтер'єрі» та «Невинний») та П'єра Паоло Пазоліні («Декамерон» і «Квітка тисячі й однієї ночі»). Є розділ про самотність, де розглядаються фільми Інгмара Бергмана, а також «Кохаю тебе, кохаю» Алена Рене, іронічна «Романтична англійка» Джозефа Лоузі, «Аліса тут більше не живе» Мартіна Скорсезе, «Американська ніч», «Чоловік, який кохав жінок» Франсуа Трюффо — роботи, в яких режисер вдається до своїх улюблених тем — потреба чуйності, самотність, спогади про дитинство. Автор констатує кризу французького кіно, а для визначення її причини цитує відомого дослідника Віктора Божовича: «Відсутність надихаючих ідейних стимулів, відірваність екрана від суспільного життя країни».

Безліч антигуманних, жорстоких фільмів, призначених лякати глядача, заповнили екрани. Та Олег Бабишкін все ж знаходив чимало гуманістичних, які пробуджують людяність і «відповідають духовним запитам мільйонів глядачів». Насиченість фактажем дає зріз кінопроцесу у кіно світовому. І читається легко, що свідчить про зрілість автора, його виважене письмо. Хоча автор віддає данину пануючій ідеології, все ж з багатьма оцінками погоджуєшся. Залишається тільки дивуватися, як вдавалося йому перепливати це бурхливе кінематографічне море!

Книжки Бабишкіна, дослідника небайдужого й доскіпливого, не втратили свого значення й сьогодні.