

Мусієнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії
мистецтв України, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри кінознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Oksana S. Moussienko,
Corresponding Member of the National Academy of
Arts of Ukraine, Honored Art Worker of Ukraine,
Professor, Professor of Films Studies Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University, Kyiv, Ukraine

КІНЕМАТОГРАФ У ДЗЕРКАЛІ ЕКРАНА: ЗАДУМ І ВТІЛЕННЯ

*Зйомки фільму подібні до подорожі диліжансом на
Далекому Заході. Спочатку розраховуєш приємно про-
кататися, а потім, дуже скоро, починаєш сумнівати-
ся, чи доберешся ти взагалі до місця призначення.*

Франсуа Трюффо

Анотація. Існує значний масив кінознавчої літератури, де висвітлюються різноманітні аспекти мистецтва екрана. Але не часто кінематограф не лише наважувався розповідати свою власну історію, а й вдивлятися в особливості, закономірності та таємниці творчості кіномитців. Серед небагатьох фільмів такого гатунку особливе місце посідають стрічки Ф. Фелліні «8 ½» і «Американська ніч» Ф. Трюффо. Ці твори являють собою унікальні приклади самоаналізу митців, блискучі спроби подати «автопортрет» кінематографа, розкрити шлях творення фільму мистецькими засобами. «8 ½» і «Американська ніч» належать до тих творів, що з плином часу лише поглиблюються, розкривають нові аспекти кінематографічної творчості. **Мета** даної статті – показати і проаналізувати екранні твори, що стали свого роду дзеркалом, в якому відбивається кінопроцес в усій його складності і суперечностях. **Методологія дослідження.** Вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми потребує аналітичного і синтетичного методу у їх діалектичній єдності, а також історичного і персоналістського підходів, що дає можливість різноаспектного бачення творчого процесу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в українському кінознавстві фільми «8 ½» і «Американська ніч» вперше розглянуті у запропонованому аспекті – як віддзеркалення задуму митця і його втілення у знімальному процесі. **Висновки.** Окреслені можливості кінематографа у художніх образах відтворюють найскладніші і часто втаємничені шляхи до реалізації мистецького твору та показують шлях від задуму до реалізації як динамічно творчий процес, в якому режисер, як автор, об'єднує зусилля митців, організаторів і технічних спеціалістів.

Ключові слова: фільм, кінопроцес, психоаналіз, актор, кастинг, кіностудія, декорація, символ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Якось журналісти запитали в одного з найвідоміших сучасних режисерів – Квентіна Тарантіно, який фільм зі свого доробку він вважає найкращим. Відповідь була дещо неочікувана. Всі чекали почути назву однієї зі стрічок, які буквально збурили кінематографічний світ – «Скажені пси», «Кримінальне чтиво», «Вбити Білла». Але митець назвав фільм «Одного разу... в Голлівуді», в якому Тарантіно в елегантних інтонаціях освічується у любові кінематографу як такому, з усіма його прикрасами і радощами, злетами і падіннями. Один з основних мотивів стрічки: яка то солодка отрута – кінематограф, і болісно відчувати, що ти йому більше не потрібний, що твій зоряний час вичерпано, і фільми, про які мріяв, зніматимуться без тебе.

Кіно від перших років свого існування намагалися роздивитися, що ж являє собою це технічне диво.

У кількахвилинній стрічці Брайтонської школи (Великобританія) якийсь розгніваний пан, рятуючись від оператора, що намагається «зловити» його в кадр, просто ковтає його разом з апаратом. До речі, це була одна з перших трюкових зйомок.

Принагідно згадаємо, що чи не перша короткометражка тоді ще нікому не відомого молодого англійського коміка з мюзик-холу Чарльза Чапліна теж будувалась навколо комічної гри з кіноапаратом. Персонаж Чапліна (ще не бродяга Чарлі) крутиться навколо оператора, заважаючи йому знімати дитячі автомобільні перегони. Він обмацує апарат, намагається крутити ручку, заглядає в об'єктив і, звичайно ж, отримує стусанів, що було звичним прийомом на студії «Кістоун».

Не раз кінематограф звертав увагу на такий вирішальний момент у своїй «біографії», як прихід звуку. В 1952 році вийшов фільм «Ті, що співають під дощем», який американські критики назвали «автобіографією» Голлівуду періоду народження звукового кіно. Це типовий американський мюзикл із традиційним сюжетом і знайомими постатями героїв. Тут з'являється і капризна, зарозуміла кінозірка, яка має неприємний голос і тому боїться нового винаходу, і талановита мила дівчина, яка прекрасно співає і має дублювати «примадонну», і, звісно, молодий талановитий актор, якого вона переконує у перевагах звукового кіно. Співрежисером фільму був Джим Келлі, відомий співак, танцівник і хореограф.

Значний успіх випав на долю стрічки, створеної вже у ХХІ столітті й присвяченої все тій же темі – народженню звукового кіно. Це фільм «Артист» 2011 року режисера Хазанкявічуса, що став лауреатом премії «Оскар». Таку ж престижну нагороду отримав і виконавець головної ролі французький актор Ж. Дюжарден. Тема технологічних змін, що трансформують саме мистецтво екрана, звучить тут досить драматично, хоч сама картина зроблена в жанрі романтичної комедії, навіть точніше драмкомедії, як нині іноді визначають таке жанрове утворення.

Головний герой Джордж Валентайн (Ж. Дюжарден), зірка німих фільмів, переживає тяжку творчу кризу, не вписуючись у світ звукового кінематографа. Він навіть готовий вчинити суїцид, та порятунок приходить теж із молодого талановитого дівчиною, яка, ставши зіркою вже звукового кіно, не зрікається свого коханого і вводить його у новий для нього екранний світ музики, шумів і діалогів.

Одним із мотивів важливих естетичних змін, що приносять в кіно нові технології, став і фільм «Вавилон» (2022, реж. Д. Шазелл) з Бредом Піттом і Марго Роббі у головних ролях. Це фреска, присвячена Голлівуду, його розкоші і злиденності, знаменитим «зіркам» і «зірочкам», що лише з'являються на кінематографічному небосхилі, ділкам і людям, щиро відданим ще молодому мистецтву екрана. Тут теж виникає тема приходу звуку й тих змін і потрясінь, які він принесе і в долі окремих людей, і в мистецтво кіно загалом. Та відхід кінозірок світового масштабу був пов'язаний не лише з «технологічними цунамі». У фільмі Шазелла це подається як процес екзистенціальний, як невимовний перебіг часу, потік, що поглинає цілі покоління і виносить на поверхню нові імена. Тому герой Бреда Пітта, здавалось би успішний і впевнений у собі, ставить крапку не лише у своїй кар'єрі, а й у своєму житті.

Про проникнення в глибинні і потаємні сфери кінематографічного процесу, про розкриття такого непростого механізму народження творчого задуму і непередбачувані шляхи його втілення ми можемо говорити лише з появою фільму Федеріко Фелліні «8 ½». Це унікальний приклад того, як, умовно кажучи, кіно вдається до самоаналізу, і цей процес відбувається через систему художніх образів. Картина Фелліні жодного разу не перетворюється на науковий трактат, але висвітлює ті риси і моменти творчості, перед якими відступає інструментарій абстрактного мислення.

Якщо стрічка Фелліні вводить нас у початкові стадії творення фільму, то Франсуа Трюффо у своїй картині «Американська ніч» розкриває нам надзвичайно складний процес колективної творчості, яким є безпосереднє творення фільму. Тут справді найпримхливішим чином переплітаються технології, організаційні моменти з настроями, психологічними станами, почуттями і пристрастями, постатями дуже різних людей, спільними зусиллями яких буде створено мистецький твір. І як це відбувається, як над всіма цими різновекторними зусиллями вивищується особистість режисера, як він спрямовує свідомо, а інколи позасвідомо у єдине річуще всі зусилля тих, хто тою чи іншою мірою буде співтворцем фільму, талановито й разом з тим із почуттям гумору розкриває французький режисер. Тут Трюффо надає численні мистецькі аргументи на користь бачення режисера як автора фільму, що було центральним концептом його поглядів на кіномистецтво.

Мета статті. Подальший розвиток досягнення мистецьких явищ мистецькими засобами і прийомами залишається одним з далеко не освоєних, але надзвичайно перспективних напрямів гуманітарного знання. Тому цілком закономірно виникає потреба розгляду і аналізу фільмів названих митців, які були чи не першими на цьому нерозвіданому ще шляху. Не порушуючи органічну художню природу фільму, і Фелліні, і Трюффо прагнуть розкрити такі сторони і аспекти творчого процесу, які іноді лишаються недосяжними для аналізу теоретиків та істориків кіно.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Безперечно, маємо значний масив літератури, присвяченої як творчості цих видатних митців, так і їхніх знаних фільмів: «8 ½» і «Американська ніч». І Фелліні, і Трюффо не були палкими прихильниками преси, що, до речі, віддзеркалилось і у їхніх фільмах. І, попри ту іронію, а часом і сарказм, з яким режисери ставились до спроб проникнути у заповітні куточки їх творчого процесу, вони залишили по собі численні інтерв'ю, розмови з журналістами, в яких викладали своє творче кредо і навіть відсували завісу над таємницями творчості. І все ж слід звернути увагу на твори, що стали цікавою і щирою сповіддю митців. До таких, зокрема, належить книга Фелліні під назвою «Робити фільм». Режисер щиро розповідає, які звивисті й непрості шляхи ведуть до втілення творчого задуму. Є там сторінки, присвя-

чені і створенню фільму «8 ½», проблематиці цієї картини.

У розповіді про визрівання образної системи майбутнього твору, митець висвітлює таке оригінальне, абсолютно особистісне явище, як фільм-лоцман. Таким для Фелліні став сюжет, що має назву «Подорож Масторни». Вже багато років він намагається знайти його екранне втілення, але раптом відчуває, що задум ще не визрів, і активно береться за працю над черговою стрічкою.

Щодо Трюффо, то багато в чому розкриває творчу «кухню» режисури його журналістська практика й аналіз праць видатних митців, які були йому дороговказом у роботі над фільмом. Ще як журналіст він зібрав надзвичайно цінний матеріал у багатогодинних інтерв'ю з Альфредом Гічкоком, що і сформувались у книгу «Кіно від Гічкока». Творчість цього видатного кіномитця розглядається і у книзі Трюффо «Фільми мого життя», де зібрані думки французького режисера про фільми тих майстрів кіно, які стали його наставниками у професії, а їх картини – неоціненним зібранням методів і прийомів утілення екранних образів.

Виклад основного матеріалу. Фелліні належить до тих творців, які сміливо перетинали і руйнували межі, поставлені для того чи іншого виду мистецтва. Задумавши фільм про Рим, митець напружено шукав шляхи, як показати не лише красу, але розкрити душу вічного міста. І як завжди ставив перед собою завдання, яке, здається, неможливо здійснити засобами суто візуальними. Але в цьому він вбачав ключ до майбутнього фільму. Фелліні прагнув зафіксувати вітер, знаменитий вітер Понтіно. Схопити Понтіно в момент його зародження, простежити, як він рухається на Рим, продемонструвати, як мешканці міста відчувають його дію.

І тут напрошується паралель із фільмом, що був знятий сімома роками раніше – «8 ½». Тоді митець, за його словами, дерзнув ступити на поле літератури, кінематографічними засобами розкрити внутрішній світ людини, проникнути в найпотаємніші куточки позасвідомого.

Після гучного і навіть скандального успіху «Солодкого життя» режисер зробив певну паузу, яку він заповнив невеликою новелою «Спокуса доктора Антоніо», що увійшла до кінозбірки «Бокаччо-70», в якій взяли участь також М. Монічеллі, Л. Вісконті та В. де Сіка.

У свій епізод Фелліні знову запросив «жінку-пантеру», «жінку першого дня творіння», Аніту

Екберг із «Солодкого життя». Тут вона була дівчиною з реклами, яка несподівано оживає і входить у життя героя новели. Митець усвідомлював, що він перебуває під пильною увагою і критиків, і побратимів по кінематографу, і глядацького загалу. Тож найстрашніше для митця в такій ситуації – повторитися, не знайти нових і оригінальних рішень. До речі, були спритні ділки від кінематографа, які на хвилі успіху «Солодкого життя» активно пропонували його продовження. І після грандіозної фрески «Солодке життя» режисер зважується на подорож у глибини людської особистості, подорож, яку він вважав найбільш захоплюючою і найнебезпечнішою.

Фелліні демонструє високу здатність до самоаналізу, розкриваючи, як зароджувався задум фільму. Спочатку це були фантазії, розпливчасті й непевні. Все почало набирати більш конкретного абрису, коли режисер поділився думками зі своїми постійними сценаристами, відразу відчувши підтримку від Б. Ронді. Згодом приєдналися Е. Флайяно і Т. Пінеллі.

І тут виникає парадоксальна ситуація. Виявляється, спочатку герой фільму зовсім не мав бути кінорежисером. Фелліні сам ставив собі запитання – хто ж він за професією – адвокат, журналіст, а може, інженер? Митець відчував, що він не зможе розповісти цю історію, аж поки не занурить її в конкретний світ, у певні життєві ситуації. І він вирішує відправити свого героя чи то на лікування, чи то на відпочинок на води у невелике курортне містечко. Сам Фелліні мав такий досвід, лікуючись на курорті К'янчано, який і стане прототипом місця дії у фільмі. Згадаймо, що в середині десятиліття продовжить свою творчу діяльність після певної перерви знаний французький режисер Ерік Ромер. От він буде цілком свідомо відправляти героїв своїх фільмів чи то у відпустки, чи то на канікули, щоб зупинити невпинний біг подій, зробити паузу, мати можливість зануритись у себе, в свій внутрішній світ. Такий самий драматургічний хід робить і Фелліні. Інша річ, що така втеча не вдасться його герою.

Сценарій і далі вимагав від режисера дедалі більшої конкретизації. Відчуття, що, не побачивши обличчя, постаті персонажів, він не зможе продовжити роботу, не залишало митця. Він зважується на ризикований крок. Не виписавши вчинки персонажів, не маючи діалогів, Фелліні проводить кастинг, призначає виконавців як головних ролей, так і другорядних. Проблеми вини-

кли з пошуками головного героя. Фелліні відразу відмовився від ідеї запросити Матроянні, який по праву розділив з ним успіх «Солодкого життя». Понад усе маестро не бажав повторів. Він бачив в образі свого героя Лоуренса Олів'є, а може навіть обожнюваного ним Чапліна. З Олів'є він мав розпочати переговори, поїхавши для цього в Лондон. Але неначе сама доля не сприяла їх контактам, і згодом сам Фелліні відчув, що в англійського актора «надто жорстокий рот», а його герой має бути одночасно і «приборкувачем з хлистом, і халіфом, і, разом з тим, відданим рабом».

Матроянні, як людина творча, розумів режисера і не ображався на нього, але разом з тим виражав упевненість, що роль буде його. Поряд з Матроянні було запрошено Анук Еме, його партнерку з «Солодкого життя». У цьому фільмі вона мала зіграти дружину головного героя. А особистість абсолютного іншого плану, коханку, мала зіграти Сандра Міло, одна з найсексуальніших актрис 1960-х років, «м'яка як масло». Фелліні надавав величезного значення кожному обличчю, кожній постаті. Режисер вважав, що це мають бути цілком впізнавані маски. Вони повинні сприйматися як певні архетипи і як проєкція головного героя. І от у той момент, коли було запущено всю громіздку студійну машину, коли все було готове до зйомок, Фелліні з жахом відчув, що забув, про що буде його майбутній фільм. У розпачі він навіть сів писати листа продюсеру, що готовий припинити роботу над майбутньою картиною. І в цей момент його покликали у павільйон. Там кипіла робота, монтувались декорації, йшла звичайна «виробнича» метушня.

Режисер відчув тяжкий сором від своєї слабкодухості. Потім він порівнював себе з капітаном корабля, який покидає своє судно під час аварії.

Тут слід зробити невеликий відступ і згадати, чим були студійні павільйони для митця, як вони стимулювали його творчу активність. Навіть природа, чарівні пейзажі хвилювали його лише тоді, коли він відтворював їх у павільйонах Чінечітта. Через багато років, у фільмі «Інтерв'ю», митець знову запросить свого глядача у знімальні павільйони, щоб показати, як за допомогою фарб, клею, різнокольорових тканин відтворюється краса реального світу.

Піднявши келих за здоров'я одного з робітників, який відзначав свій день народження, Фелліні раптом зрозумів і відчув, про що буде його фільм:

він буде історією одного режисера, який не знає, який фільм він хоче зняти.

У численних інтерв'ю режисеру задавали запитання – як у його фільмах з'явилися всі ці «оніричні» образи, які надавали фільму такої своєрідності. Фелліні охоче говорив про той вплив, що мали на його творчість теорії К.-Г. Юнга. Саме в особі основоположника аналітичної психології він побачив того поводиря, що допомагав йому йти небезпечними стежками самопізнання, оминаючи кручі й прірви позасвідомого. Юнг для нього став тим, ким був для Данте Вергілій, що блукав із ним колами пекла.

Читаючи Юнга, Фелліні відчував, що це немовби було написано спеціально для нього, особливо його вразило трактування сновидінь як архетипічних образів, що є результатом колективного досвіду людства. Внутрішнє життя, мрії, сновидіння від самого дитинства були для митця важливішими, ніж зовнішні події. В них він і шукав джерело натхнення. Саму «денну» свідомість він сприймав як тонкий шар, під яким грізно дихає магма позасвідомого. У Юнга Фелліні знайшов підхід до феномену символу як засобу висловити невисловлюване, виявити невиявлене, стимулювати інтуїцію.

Героя фільму, режисера Гвідо Ансельмі (М. Мастроянні), ми зустрічаємо в момент творчої кризи. У цієї людини цілком природно виникає бажання на якусь мить зупинитися, розібратися в собі, в своєму творчому задумі, в стосунках із оточенням. І от він на курорті, на водах, але марно намагається втекти від своїх проблем. Його існування протікає в двох вимірах – це «денна» реальність з усією її метушливою, дріб'язковими випадковостями, непотрібними зустрічами, і «нічна» сфера фантазій, спогадів, мрій і сновидінь. Ці світи іноді примхливо перетинаються, отождасється, між ними немає меж, вони не відділені одне від одного. І цілком реальні ситуації раптом набирають фантастичних, ілюзорних вимірів. Таке, здавалось би, буденне явище, як відвідання печери з термальними джерелами, втрачає свої реальні абрис, і загорнуті в простирадла пацієнти починають здаватися тінями в долині Йосафата чи то привидами в Дантовому чистилищі. Печера втрачає свої реальні розміри, вона справді здається входом у засвіти.

У фільмі Фелліні створить простори, які інколи вільно переходять то у «денний», то «нічний» вимір. Це і спогади про дитинство, і фантастичні

бажання Гвідо зібрати всіх жінок, яких він кохав разом у гаремі, де всі будуть щасливі, і цвинтар, де він, ніскільки не здивований тим, що відбувається, веде бесіду зі своїми покійними батьками, і, нарешті, знімальний майданчик, на якому височить декорація фільму, який так і не буде реалізовано. Саме курортне містечко часом втрачає прикмети реальності, його вулицями дефілюють дивні постаті, які теж існують поза часом. Утаємниченості й містичності місцю дії надає і епізод, подібний до тих, що їх бачимо у кількох стрічках Фелліні. Це чи то маг, чи то шарлатан, який раптом відкриває перед публікою чийсь глибоко приховані таємні думки. Тут він пропонує митцеві задумати слово, яке потім відгадає його асистентка. Жінка із певним здивуванням вимовляє Азінізімаза. Гвідо загадав слово-заклинання, яке він чув у дитинстві. Але в ньому зашифроване інше – Аніма, таке важливе в аналітичній психології Юнга. Саме Юнг тлумачив цей архетип як амбівалентний двоїстий, пов'язуючи його зі стихією води. Вчений трактує Аніму як персоніфікацію жіночої природи в чоловічому позасвідомому.

У Фелліні жіночі постаті найчастіше пов'язані з водною стихією. У «Дорозі» наївну і чисту Джельсоміну ми бачимо вперше на березі моря. А її прями́й антипод, кінозірка з «Солодкого життя», втілення переможної жіночності з'являється серед струменів фонтану Треві, мов антична богиня разом з почтом Нептуна.

Прекрасне і відразливе чудовисько Сарагіна вразить уяву малого Гвідо своїм танцем на морському березі. «Сарагіна – це саме дитяче уявлення про жінку, одне з багатьох тисяч найрізноманітніших проявів, на яке лише здатна жінка. Сарагіна щедро наділена якоюсь тваринною жіночністю, величезна, неосяжна і в той же час привабливо-апетитна...» (Fellini, 2015, p. 125).

І як втілення чистоти і гармонії постане перед очима втомленого і розчарованого митця дівчина біля цілющого джерела. Недосяжний ідеал, який йому так і не буде дано втілити. Як бачив її сам Фелліні? «Уяви собі Клаудію Кардінале, прекрасну, ще зовсім молоду, але духовно зрілу, серйозну дівчину – дар самотності, який наш герой вже не в змозі прийняти». (Fellini, 2015, p. 118).

Всі жінки, і цілком реальні, й ті, що живуть в його уяві або спогадах, теж вільно переходять з одного виміру в інший. Нагадаймо, що сам Фелліні дуже точно визначав ці два виміри у своїй

стрічці. Готель, приміщення, де Гвідо з колегами готується до майбутнього фільму, парк у курортному містечку, цілюще джерело, біля якого збираються відпочивальники, і, нарешті, печера, де вони приймають грязьові ванни – все це належить денній реальності.

Печера розташована на межі реального і уявного, а от простір еротичної, суто «чоловічої», фантазії Гвідо – «гарем» бачимо в приміщенні, що нагадує йому кухню сільського будинку його бабусі. Епізод на цвинтарі, де він зустрічається зі своїми покійними батьками, сумний, трохи прозаїчний і без будь-якої містики. Реальні жінки теж належать різним сферам його життя. Коханка Карла, пишна, миловидна, у претензійному, позбавленому смаку костюмчику, любить поїсти і добре поспати, необхідна йому, бо з нею він почувається вільно, не скуто у своєму сексуальному житті. Зустрічі з нею відбуваються у затемнених кімнатах готелю, подалі від людських очей. Та вона приймає ситуацію такою, як є, наївно щебече з коханцем, просячи в нього протекцію для свого чоловіка-невдахи. Якщо її щось і засмучує, то тільки те, що вона не змогла «вигуляти» свої платтячка, які вона привезла із собою на модний курорт.

Луїзу, дружину Гвідо, як уже зазначалось, грає Анук Еме, з якою Фелліні вже працював у «Солодкому житті». Там вона зіграла красиву, цинічну аристократку, втомлену «солодким життям», сповнену злого сарказму. Згадаймо, у «Солодкому житті» був образ ревнивої дівчини, нареченої Марчелло. Вона переслідує коханого істериками та підозрами і, зрештою, наважується на невдалий суїцид.

Луїзу теж терзають ревності, але поводить вона зовсім по-іншому. Героїня Анук Еме просто вражає своєю вишуканістю і стриманістю. Навіть суто візуально вона повна протилежність пухкенькій Карлі. Підтягнута, спортивна, одягнена зі скромною елегантністю (біла блузка Луїзи – Анук Еме з'являється на сторінках «Вог») вона поводить стримано, з надзвичайною гідністю і тактом, продовжуючи кохати свого зрадливого чоловіка. Луїза знає, що Гвідо потребує її підтримки і розуміння, й часто сприймає його як велику дитину. Дружина для Гвідо – надійна опора в житті. Це простежується у кадрах на цвинтарі, коли, цілуючи матір, Гвідо бачить раптом обличчя Луїзи.

Як «старша дружина» поводить Луїза і в фантастичному гаремі, де зібралися всі жінки, яких Гвідо колись кохав, або ті, що захоплювали

його уяву. Так, серед них він бачить прекрасну незнайомку, з якою він лише на мить перетнувся, спускаючись у печеру приймати ванни.

До речі, стихія води теж з'явиться в епізоді «гарему», але цього разу в комічно-гротескному плані. Закохані жінки купатимуть свого «володаря» у величезній діжці, куди він зануриться, заховавшись у клуби піни, не знімаючи свого старенького, зім'ятого капелюха. Цей епізод відсилає нас до «Міста жінок», фільму, який Фелліні зробить 1980 року. Його герой Снапорац (знов-таки Мастроянні) опиняється в дивному місті, де живуть лише жінки, і переживає там і вищу насолоду, і смертельну небезпеку.

Фелліні довго підшукував назву свого фільму. Та зупинився він на робочій, що означала порядковий номер фільму в його доробку: сім повнометражних (один він зібрав з 3-х новел) і один у співтворстві з Латтуадою, отже половина.

Здається, що в технічній назві теж виявляється неочікуваний, прихований зміст. Витвір митця за номером 8½ – то насамперед фільм, творіння кінемистецтва, виявлення його сокровенної сутності. Залишаючи цю нейтральну назву, Фелліні дає можливість наповнювати її найрізноманітнішими смислами.

Серед багатьох була і «Повна плутанина», і «Повна сповідь» та інші близькі назви. І справді, може виникнути враження, що розкидані по фільму події мало між собою пов'язані. Головний герой зустрічається з коханкою, свариться з дружиною, лікується на бальнеологічному курорті, сперечається зі сценаристами, проводить, точніше, намагається проводити кастинг, переглядає відзнятий матеріал, віддається мріям і сновидінням. І разом з тим вимальовується логіка цих зв'язків, глибинне поєднання прозаїчних епізодів рутини кіновиробництва і снів, фантазій, марень кінорежисера. Показовий епізод перегляду кіноматеріалу, на якому присутня також Луїза зі своїми друзями. У гніві й розгубленості жінка дивиться на екран і впізнає в одній з героїнь коханку чоловіка, саму себе, близьких людей. Обуренню її немає меж: як він посьмів її страждання, власну брехливість і невірність перевести в екранні образи свого фільму. І навіть ця інтелектуальна, витончена жінка не може зрозуміти, що саме це глибоко особистісне, те, що таїться в безоднях позасвідомого, і є головне джерело його творчості. Таємні пристрасті та бажання, те,

що причаєне в темряві позасвідомого, він виводить на світло в художніх образах.

Як і будь-якому справжньому митцеві, Гвідо важко зробити вибір, знайти єдине правильне рішення. І це проявляється не лише в творчості. Фелліні показує, що і в повсякденні ця людина не здатна на рішучі дії. Він запрошує приїхати «на води» свою коханку, і, чекаючи її на пероні, з надією дивиться на прибулих пасажирів, сподіваючись, що вона не приїде. Так само він досить щиро каже дружині, що дуже скучив за нею, і вона зголошується приїхати, хоч він цього і не чекав. Один з найдотепніших епізодів фільму – в кафе: за столиком сидить Карла і апетитно їсть морозиво, сюди ж заходять Гвідо з Луїзою. Він покійно вислуховує докори дружини, яка бачить «цю шльондру». Раптом починає звучати мила мелодія, Луїза підводиться, вирушає до столика Карли, і Гвідо, блаженно посміхаючись, бачить, як ці дві жінки починають, ніжно обійнявшись, рухатись у танці.

Уже не раз виникало питання у всіх, хто так чи інакше торкався твору Фелліні, – у журналістів, які брали у митця інтерв'ю, у солідних дослідників, які аналізували фільм «8 ½» з плином часу, у митців, художників, письменників – наскільки глибинний зв'язок існує між автором і його героєм, наскільки риси характеру, комплекси, страхи перекочували у світ Гвідо Ансельмі від його творця.

Справді, Фелліні зробив безпрецедентно сміливий жест, впустивши глядача у святая святих, у внутрішній світ митця, відкриваючи потаємні механізми його творчості. Причому не йдеться про автобіографізм. Факти біографії Гвідо Ансельмі належать лише йому. А от щодо снів, видінь, фантазій, комплексів, тут Фелліні щедро поділився зі своїм персонажем, особливо коли йдеться про спогади дитинства. Гвідо проходить крізь пекло невпевненості в собі у пошуках компромісів, через комплекси, що стають на заваді прийняттю рішення, через дитячі страхи і фантазії. І все це могло набрати відтінку зайвого драматизму і патетики, якби не самоіронія митця, здатність надати подіям зовнішнього і внутрішнього світу певної гротескності.

Міра таланту режисера проявилась у виборі Мастоаянні. Вже зазначалося, що це була майже випадковість. Але за випадковістю проявилась закономірність. У фільмі знову з'явився актор, який повністю на рівні фізичних даних, темпераменту і ментальності відповідав не лише режисерському задуму, а й став його alter ego. Вся позірна

м'якість і нерішучість відступає, коли бачимо як відмовляється знімати фільм Гвідо Ансельмі, тому що не знаходить єдино необхідного мистецького рішення і відчуває, що не зможе його знайти. Де й поділись його нерішучість і вагання. Як митець він не може фальшувати, йти на компроміс. Він проходить через приниження, пекущий сором перед всіма, хто працював з ним над майбутньою картиною.

Чого вартий лише епізод пресконференції, коли ми бачимо, що режисер залазить під стіл, як дитина, що хоче сховатися від переслідувань дорослих. Все відбувається, звичайно, в його уяві, як і пістолет, піднесений до скроні. Але він справді готовий на все, аби сховатися від тих тортур, що йому влаштували журналісти. Фелліні сам ненавидів пресконференції, емоційно описуючи, як почувається режисер після показу свого дітища в задушливій кімнаті, щент заповнений галасливим натовпом журналістів, затиснутий у куток столом із кількома мікрофонами і змушений виправдовувати свій фільм, даючи пояснення речам, які, з його точки зору, цілком зрозумілі. До речі, і «8 ½», який і критикам, і глядачам здавався складним і незвичайним, Фелліні вважав простим і доступним. Вся проблема була в тому, що автор порушив традиційну кіномову, до якої всі звикли. Фелліні зважився відійти від канонічної умовності кінооповіді, й це здалося незвичайним і важким до сприйняття.

Отже, режисер Гвідо Ансельмі відмовляється ставити фільм, коли до початку зйомок уже все готово. І найболючіше йому зізнатися в цьому не продюсеру, не сценаристу, не критикам, а молодій актрисі, яку він запросив утілити на екрані поstatь дівчини біля джерела. У відчаї він скаже, що і ролі для неї немає в цьому фільмі, та і фільму, напевно, не буде.

Ще слід звернути увагу й на те, який фільм має ставити Гвідо, про що має бути його майбутня картина. Чи такий вже випадковий її сюжет? Там мало йтися про катастрофу, яку переживає людство після атомної війни. Земля більше непридатна для життя. І от ті, хто зміг врятуватися, мають сісти в космічний корабель і летіти туди, де зможуть знайти собі прихисток.

Згадаймо, робота над фільмом велась у 1961-1962 роках, тобто саме тоді, коли привид атомної катастрофи буквально висів над людством. І от режисер відмовляється ставити цей фільм, не знахо-

дить для цієї теми мистецького рішення. Тут слід згадати позицію самого Фелліні. Починаючи від «Дороги» митець не раз чув закиди, чому він безпосередньо не звертається до тих грізних і пекучих проблем, які хвилюють усе людство. Власне, те ж саме закидають на скандальній конференції і його героєві. Фелліні мав відповідь на ці претензії та інвективи, причому досить рішучу. Навпаки, митець вважав, що кожен із нас несе відповідальність за катастрофічні глобальні ситуації. Він не відвертався від тих проблем, що їх переживало італійське суспільство у «свинцеві часи», тобто у роки розгулу тероризму. Фелліні рішуче виступив проти позиції лівих інтелігентів, які намагалися хоч якось виправдати жакливі терористичні акти, проти соціологів і психологів, що вважали ці процеси фатальними і неминучими.

З особливою проникливістю митець бачив, що великі тирани не виникають нізвідки, а являють собою результат втілення колективного позасвідомого, стають виразниками колективного безумства. І лише розглядаючи проблеми особистості, можна вирішити проблеми загальнолюдського характеру. Про це, власне, всі фільми Фелліні, включаючи і його, можна сказати, головний фільм – фільм про кіномитця «8 ½».

І от знову задаємося питанням – а чи терпить поразку його герой-режисер, відмовляючись ставити фільм, мистецьке рішення якого він знаходить. Здається, що фіналом картини Фелліні заперечує таку думку. Якби режисер залишив той варіант фіналу, де Гвідо від'їжджає з дружиною після відмови від зйомок, то перед нами була б звичайна розв'язка сімейної драми. Та Фелліні обирає інше, неначе заکیلцовуючи свій твір, знаходячи вражаючий за своєю мистецькою виразністю образ-символ. Бо і початок його теж мав метафоричний характер. Епізод Гвідо в автівці, яка застрягла в заторі, його намагання вирватись, злетіти у вільний простір, несе могутнє символічне навантаження. Тут слід знову згадати символіку стихій. Фелліні не вперше пов'язував своїх інтелектуальних, у чомусь байдужих героїв, які живуть передусім як споглядальники, зі стихією повітря. Таким був цирковий канатоходець Матто у «Дорозі», двоїста натура якого проявиться навіть у його цирковому костюмі чи то янгола, чи то пекельного духа. Вперше ми побачимо журналіста Марчелло у гелікоптері, коли він, пролітаючи над Римом, шле вітання гарненьким дівчатам, що

засмагають на дахах. І Гвідо Ансельмі весь час відчуває в собі силу стихії вільного простору. І не лише в кадрах на початку фільму. Адже грандіозна конструкція, що немовби манить героя відірватися від повсякдення, від його маленьких радощів і печалей, теж втілює тему втечі, порятунку в якихось вищих сферах, подалі від прози життя.

Фінал, який бачимо на екрані, ще раз підтверджує думку – тут, поруч, серед цієї повсякденної метушні, слід шукати самоусвідомлення, виявлення своєї сутності. У тих людях, які тебе оточують і які певною мірою є віддзеркаленням тебе самого. «Хіба істинний сенс існування не в тому, щоб мірою своєї життєздатності підключитися до цього своєрідного, фантастичного хороводу, намагаючись лише потрапити у потрібний ритм». (Fellini, 2015, p. 46).

І справді, у фінальному епізоді, на напіврозібраному знімальному майданчику, зберуться всі персонажі фільму, які почнуть рухатись в якомусь дивному хороводі. А вестиме його невеличкий оркестрик з чотирьох блазнів на чолі з маленьким хлопчиком, який грає на дудочці. Хлопчик – це Гвідо в дитинстві, який насолоджувався купанням у винній купелі на бабусиній кухні, це той хлопчик, що із захватом і жахом дивиться на танок Сарагіні на березі моря, той, що переживав каяття перед суворими вчителями у католицькій школі. Та тепер він не в чорному, а в білому. І під звуки мелодії Ніно Рота, яка стала свого роду емоційним ключем до фільму, він веде за собою весь натовп реальних і нереальних персонажів. Ці фінальні образи настільки багатогранні і багатощарові, що не варто повторювати десятки тлумачень, якими повняться тексти, присвячені фільму «8 ½». Але дозволимо собі ще одне – митець шукає у своєму дитинстві переплетення радощів, печалі, страху і надії, які можуть стати джерелом його натхнення. Так само, як у мільєсівській фантазії зникнуть усі, й тільки маленький хлопчик награватиме на дудочці безсмертну мелодію Ніно Рота.

Фільм Фелліні «8 ½» справив на світову кіноспільноту не менше враження, ніж його попередній шедевр. Та якщо «Солодке життя» поділило глядачів на тих, хто приймав фільм беззастережно загалом, та тих, хто гнівно критикував стрічку, вбачаючи в ній відвертий «аморалізм», то на початку 1960-х років «8 ½» не лише для широкого глядача, а й інколи і для професійної критики здавався надто загадковим і зашифрованим. Ключ

чі до нього кинулись наполегливо шукати в арсеналі психоаналізу.

На думку такого блискучого професіонала, як Франсуа Трюффо, Фелліні вдалося розкрити і показати весь надскладний заплутаний процес народження задуму майбутнього фільму. Він продемонстрував, як із речей, віддалених одна від одної, від несподіваних зустрічей і випадків, які, здавалося, не мають жодного стосунку до майбутньої стрічки, раптом народжується єдине й гармонійне ціле.

Разом з тим про муки творчості режисера Трюффо говорить із почуттям гумору, який може собі дозволити побратим по професії. Режисер з великими зусиллями виношує свій задум. А в цей же час до нього «з ранку до ночі чіпляються з питаннями, причому з такими, що він не може або не знає, як на них відповісти. Його голова повна найрізноманітніших ідей, вражень, відчуттів, непевних бажань, а від нього вимагають визначеності, конкретних імен, цифр, назв місцин і точних дат» (Truffaut, 1985, p. 271).

З гумором Трюффо зауважує, що процес підготовки до зйомок фільму показано з тією ж самою ретельністю як у знаменитому нуарі Жюльє Дассена «Бійка серед чоловіків» показана підготовка до пограбування. Французький режисер твердить, що фільм Фелліні «...тою самою мірою простий, прекрасний і чесний, до нього так само немає чого додати і так само немає чого відняти, як від тієї картини, яку хоче зняти Гвідо у «8 ½»» (Truffaut, 1985, p. 271).

Трюффо прямо вказує, що фільм «Американська ніч» починається з того моменту, яким закінчується стрічка Фелліні, тобто коли, попри всі сумніви і вагання, режисер виходить на знімальний майданчик і починається безпосередньо знімальний процес. І хоч свій фільм Трюффо розгортає на іншій творчій території, все ж у фільмі буде епізод, який змусить нас згадати картину Фелліні «8 ½». Це сон режисера Г. Феррана, який повторюється тричі. Нічна вулиця, самотня постать хлопчика, який біжить із величезною палицею у руках. Ми його бачимо востаннє, коли він, підбігши до заграбованого входу у кінотеатр, просуває палицю крізь решітку і зриває рекламні фото класичних фільмів, серед яких ми бачимо кадри «Громадянина Кейна». Що це? Молоде покоління кінематографістів відправляє у небуття знаних митців минулого чи взагалі пересторога, що кіно з високого мистецтва може перетворитися лише

на видовище. Зміст сну так і залишається втаємниченим.

До речі, ще один момент зближує Фелліні й французького режисера. Трюффо називає свої фільми цирковими виставами. Саме такими він їх хоче бачити. Тут те ж саме, що у Фелліні, розуміння циркового мистецтва не лише як розваги, а свого роду моделі космосу з його верхом і низом, з довічними архетипами людської екзистенції, де смішне й трагічне перебувають поруч, іноді перетікаючи одне в одного.

Відома, дещо зі скандальною репутацією, американська критикиня Полін Кейл накинулася на режисера з докорами: мовляв, він прагне довести, що будь-які зйомки захоплюючі, тоді як зйомки поганого фільму так само недолугі. Трюффо рішуче заперечує, наголошуючи, що мистецтво є не результат, а процес, «акт творення». Та він поставився з повагою до такої позиції критикині.

Тим більше, що аргументів Кейл могли додати такі фільми знаних німецьких режисерів, як Р. В. Фасбіндер своїм фільмом «Попередження святої повії», який іноді називають його «8 ½», або «Становище речей» («Золотий лев», 1982) Віма Вендерса, де зйомки фільмів перетікають у кримінальну історію.

Сам режисер визначає сюжет «Американської ночі» як історію кінозйомки від того моменту, як оператор включає кінокамеру і до того, коли настає мить розставання членів знімальної групи. Режисер визнає, що можлива напружена, нервозна, навіть болісна атмосфера. І цілком дає собі раду з того, що є режисери, які саме так бачать роботу над фільмом. Натомість, знімаючи свою картину про сам процес творення фільму, Трюффо і його колеги перебували в повній ейфорії, й сама атмосфера знімального майданчика просякла майбутній твір. Режисер запевняв, що не став би працювати, якби він сам і вся знімальна група не отримувала б максимального задоволення від роботи. Цілком переконливо звучить репліка дівчини-помрежа, яка дізнається, що її колега втекла зі своїм коханцем під час зйомок. «Я б могла покинути хлопця заради фільму, а фільм заради хлопця – ніколи».

Слід згадати, що фільм «Американська ніч» присвячена пам'яті двох знаних актрис Ліліан і Дороті Гіш, які, як дві добрі феї, стояли біля народження кіно як мистецтва. Саме з приходом у кінематограф її вчителя і наставника, од-

нієї з найвизначніших постатей світового кіно, Девіда Гріффіта починається нова епоха – епоха перетворення розваги невисокого гатунку у мистецтво. Трюффо не дарма згадує «зірок» далеких двадцятих. Адже саме тоді сестри Гіш ушлявилися в гріффітівських мелодрамах, які перестали трактуватися як низький жанр. Сам Трюффо не раз висловить свою прихильність мелодрамі, зокрема у полеміці з журналістами «Кайє дю Сінема», які представляли тоді найбільш радикальну і модерну лінію кінокритики. Режисер із величезним пієтетом ставився до кіномитців німого кіно, вважаючи чи не найважливішим їх достоїнством не лише вміння вести оповідь зображальними засобами, а й вирішувати проблеми, які часто ставлять режисерів наступних поколінь у глухий кут.

Під час роботи над черговим фільмом у Трюффо не раз виникала ідея розповісти про роботу на знімальному майданчику, про саме творення кінематографічного дива. Прийшов він до втілення своєї ідеї, працюючи в Німці над монтажем своєї чергової картини на студії «Вікторина». До речі, це одна з найстаріших кіностудій Франції, де знімалися ще в дев'ятисотих роках перші «комічні» і трюкові стрічки.

Якось біля студії режисер звернув увагу на не демонтовані декорації фільму режисера Б. Форбса «Безумна із Шайо», який знімався тут кілька років тому. Це й наштотхнуло Трюффо використати їх у своєму фільмі, «героєм» якого стануть кінозйомки і сам знімальний процес. Оглядаючи студію, її приміщення, переглядові зали, монтажну, він ще раз переконався, що простір надасть достовірності його екранній оповіді, викличе до життя ті кінематографічні образи, які вже зароджувалися у його уяві. Можна сказати, що одним з «героїв» майбутнього фільму став безпосередньо кінопростір.

Робота над сценарієм велася з його постійними співавторами Ж.-Л. Рішаром і С. Шіффман. Сам режисер в одному зі своїх інтерв'ю зізнавався, що співавтори йому потрібні насамперед для дискусій, щоб шукати найкращий драматургічний хід через зіштовхування різних думок і позицій. Сценарій писався з розрахунком того, що залишені в ньому лакуни заповнювалися під час зйомок.

У праці над сценарієм були перерви, викликані зайнятістю режисера черговим фільмом «Красуня як я», та зрештою попередню роботу було успішно завершено і почалися зйомки. За зізнан-

ням самого режисера у цій експедиції панував той самий дух легкості й веселощів, що в літніх таборах відпочинку в його шкільні роки.

Сама назва фільму аж ніяк не випадкова і не нейтральна. Походження терміна «американська ніч» молодий актор пояснює своїй коханій: це зйомки денних сцен уночі, або англійською «day for night». Вибираючи цю назву режисер ще раз наголошує і розкриває надзвичайні можливості кіно, його здатність майже магічно перетворювати реальність.

Трюффо сам ділив свій фільм на два блоки – кадри фільму «Знайомтесь: Памела», який знімається на студії «Вікторина» і епізоди з життя знімальної групи, що працює над цією стрічкою. Сюжет, який відтворює режисер Ферран (у цій ролі з'явився сам Трюффо, що додало фільму ще більшої достовірності і шарму) зацікавив митця ще в 1960-ті роки.

В одному зі своїх інтерв'ю 1964 року він розповів журналісту, що звернув увагу на інформацію в одній з лондонських газет. Там розповідалась трагічна сімейна історія. Молодий чоловік приїхав до батьків зі своєю нареченою. Та несподівано молодого дівчиною захопився батько юнака й та відповіла йому взаємністю. Закохані вирішують таємно втекти. Та куля охопленого ревнощами сина наздоганяє суперника. Вже на початку 1999-х цей сюжет зацікавив іншого знаного представника «нової хвилі» Луї Маля. У 1992 році вийшов його фільм «Ущерб» з такими блискучими виконавцями, як Джеремі Айронс і Джульєт Біннош. Саме вони втілили на екрані постаті, що виникають у Трюффо як персонажі «фільму у фільмі».

Все ж основною в «Американській ночі» є історія зйомок на кіностудії «Вікторина». Тут Трюффо, за його словами, прагнув накреслити груповий портрет учасників кінопостановки. Жанр фільму режисер визначив як «драматична комедія», і тут не можна не згадати французьку традицію, що йде від Маріво і Мюссе. Та ж легкість і невимушеність, та ж гра випадку, який раптом обертається до нас жорстокою правдою життя.

У трактуванні перипетій долі Трюффо послідовно додержувався правила: особисті справи відходили на другий план, панував лише кінематограф. Трюффо справді показав «знімальний майданчик як мікрокосм» (Роджер Еберт). Критик також відзначив, з якою легкістю розкручує автор

сюжетні лінії. І ця легкість ні найменшою мірою не обезцінює персонажів картини.

Критики та історики кіно не раз називали Трюффо «акторським режисером». Для нього точний вибір виконавця був надзвичайно важливим, навіть визначальним. Він наважився на критику великого Чапліна, пояснюючи невдачу «Герцогині з Гонконгу» невідповідністю Марлона Брандо образу, який він створив на екрані. Всі його попередні роботи закріпили за ним ролі «асоціального бунтаря», і він не викликає довіри у ролі дипломата, який переживає за свою репутацію.

Трюффо нагадує, що задум фільму виник у Чапліна ще в 1930-х роках, а ролі писалися для Полетт Годдар і Гері Купера, чії акторські індивідуальності повною мірою відповідали режисерському задуму (Truffaut, 1985, p. 280).

Трюффо вирізняє режисерський підхід до роботи актора у знаних кіномитців. Зокрема він нагадує, як суворо ставився до акторської ініціативи Альфред Гічкок. Трюффо впевнений, що до кожного актора слід шукати свій шлях. Один вимагає детальних пояснень, іншому досить дати фрагмент сценарію й повністю довіритись його рішенням.

Режисер умів повною мірою цінувати акторську індивідуальність. Так, весь фільм «Жюль і Джим» він вибудовував навколо постаті героїні Жанни Моро. Від часів «нової хвилі» він з пересторогою ставився до «зірок», вважав, що поруч з актором із зірковим статусом повинні з'явитися нові обличчя, невідомі виконавці.

Для Трюффо був надзвичайно важливим особистий контакт з актором, розуміння його суто людських якостей. Підтвердження тому – творча співпраця з Жан-П'єром Лео, яка так блискуче почалася з дебютної стрічки режисера «400 ударів». У наступні роки з Лео буде поставлено кілька фільмів, деякі з них продовжують історію Антуана Дуанеля в різні періоди його життя, інші виведуть на екран персонажів з іншими біографіями, але всіх їх дещо об'єднує. Режисера ніколи не привертало сценарії, де в центрі поставлено сильну особистість, як це зазвичай буває в американських фільмах. Цікавим йому здався персонаж вразливий, з високим емоційним порогом.

Також для Трюффо надзвичайно важливим були спонтанні дії героя перед камерою. Тоді він і міг скласти уявлення про правдивість його гри. Саме впевненість в органічності та спонтанності Лео дала змогу режисеру написати сцену, яка у ін-

шого виконавця вийшла б фальшивою. Йдеться про епізод, коли Альфонс, персонаж Ж.-П. Лео, після ночі зі своєю партнеркою по фільму, телефонує її чоловіку й вимагає негайного розлучення. Режисер твердить, що він ніколи б не написав цю сцену для незнайомого актора, але вона настільки була природна для образів, створених Лео не тільки в «Американській ночі», а й в усіх його фільмах і навіть для його людської індивідуальності, що він не міг відмовитися від введення її у фільм.

Іноколи Трюффо випадало слухати докори, боцімто він хоче, щоб усі актори були як Лео. Режисер заперечував: він мав на увазі органічність цього актора, його здатність не приймати вигравшних поз, «не виставлятися». Для митця неприйнятна поведінка акторів «Великого стилю» французького кіно з їх віями, що тріпочуть, багатозначними поглядами, нарочитою мімікою. Акторська манера Лео імпонувала Трюффо ще й тому, що він умів виправдати свого героя у найкритичнішій ситуації. Він захищав його і примушував публіку, попри все, полюбити цю людину, погоджуватись із нею наперекір здоровому глузду.

Справді, Трюффо, додавши до сценарію згаданий епізод, виставляв Альфонса (героя Лео) у досить не вигідній ситуації. Але актор, і це знав режисер, зумів показати спонтанність і дитячу наївність свого персонажа, тож глядач слідом, за Жюлі та її чоловіком готові вибачити цю «велику дитину». Те, що Лео може примусити полюбити свого героя, високо цінується режисером. Взагалі, Трюффо вважав для митця дуже важливим, щоб його любили.

Для Трюффо, як режисера французького, що він сам не раз акцентував, надзвичайно важливими є нюанси, натяки в екранній оповіді, певна недомовленість, відсутність грубих, яскравих мазків. Згадаймо один з найвиразніших епізодів фільму – невдалі зйомки «згасаючої зірки» Северини. Все, що відбувається на екрані, нагадує комедійний атракціон. Підкріпившись перед початком зйомки шампанським, актриса темпераментно розіграє суперечку зі своїм чоловіком. У фіналі її героїня повинна обурено вийти з кімнати. Та проблема в тому, що поруч із дверима в передпокої є схожі двері у шафу. І актриса, вкотре псуючи черговий дубль, вскакує у шафу. Всі в розпачі, але тільки режисер зберігає спокій. Поведінка Феррана – це поведінка самого Трюффо на знімальному майданчику. Він розуміє, що актриса втратила само-

контроль, лагідно умовляє її заспокоїтись і переносить знімання на другий день. Режисер скаже в одному з інтерв'ю, що він воліє ніколи вголос не робити зауваження акторам. Навпаки, він розуміє інтимний характер такого спілкування і прагне з кожним актором говорити окремо. А епізод із Севериною закінчується неочікувано. Дівчина-помреж пояснює колезі неадекватну поведінку актриси: у неї смертельно хворий син і вона кожному мить чекає на фатальне повідомлення. Трюффо знаходить суто візуальний акцент для фіналу цього епізоду. В гримерній Северина стягує з себе перуку, волосся притиснуте до голови сіткою, й її трагічне обличчя нагадує блазня П'єро.

Виконавиця ролі Северини Валентина Кортезе повною мірою передала драматичний підтекст долі своєї героїні, її робота в «Американській ночі» була відзначена номінацією на «Оскар» і премією «БАФТА». За сюжетом Северину і Александра, що виконує роль батька у «Памелі», пов'язували колись сильні почуття, які закінчилися гучним розривом. І от Северина з гіркою іронією говорить про те, що тепер її доля – грати покинутих жінок, таких, що вже втратили будь-яку надію на щастя.

На відміну від нещасної Северини, її партнер по фільму і колишній коханець Александр просто вилучає благополуччя. Він у прекрасній фізичній формі, все так само грає коханців, хай і старшого віку. Але за ходом фільму крок за кроком глядач розуміє, що ця людина втратила внутрішню рівновагу і мету в житті. Створити сім'ю йому так і не вдалося, він марно мріяв про сина і от тепер має намір усиновити свого молодого коханця, якого він щодня їздить зустрічати в аеропорт. І його загадкова загибель виглядає як сумна закономірність.

Згадуючи актора теплими словами як людину, якій всюди було добре, Ферран не може не додати, що він завжди запізнювався, що співзвучно з думкою продюсера, що Александр завжди поспішав. Так, ця людина відходить нерозгаданою, незрозумілою, забираючи із собою свою таємницю.

Непроста доля й актриси із зірковим статусом – Жюлі Бейкер, яка грає роль Памели (Жаклін Біссет). У знімальній групі висловлюють побоювання, чи не повториться у неї нервовий зрив, від якого вона довго лікувалася. Про причини такої «нестійкості» говорив Трюффо в одному зі своїх інтерв'ю. Сумна доля чекає на молодих акторів, дітей голлівудських знаменитостей. Вони весь

час відчують, що над ними тяжіє порівняння із зірковим батьком чи матір'ю, що досить часто призводить до життєвих і творчих катастроф. Так і Жюлі, дочка знаменитої кінозірки, відчуває на собі цей тягар, що спричиняє її тяжку депресію.

Також Трюффо завжди пам'ятав, що актор – це така людина, у якої робочий день починається о 6-й ранку, а закінчується о 9-й вечора, тобто тяглість його 15 годин на добу.

Трюффо вповні відчував значимість індивідуальності актора не лише для окремого фільму, а й для певного періоду в кіномистецтві. У трагічному епізоді, коли кіногрупа дізнається про загибель в автокатастрофі провідного виконавця, режисер з боєм говорить, що з ним пішла ціла епоха, що без нього кіно вже ніколи не буде таким, як колись.

Револьюційні зміни в кінематографі Трюффо охоче приймає, але в свій зрілий період, саме тоді, коли він ставить «Американську ніч», відмовляється від крайнощів поглядів епохи «нової хвилі». Тепер він з упевненістю твердить, що ремесло в жодному разі не суперечить авторству. Він змінює свої оцінки щодо деяких відомих режисерів, зокрема до Джона Форда, творчість якого він у молоді роки рішуче не сприймав.

Зі своїх перших кроків у кінематографі для Трюффо були постаті, які назавжди залишилися для нього головними орієнтирами у світі кіно: це Жан Ренуар, Роберто Росселіні й Альфред Гічкок. У такій позиції режисера часто бачили серйозні суперечності – надто вже далекими були один від одного ці видатні кіномитці. Трюффо охоче давав пояснення, що його привертає, що він цінує у кожному з них.

Як для французького митця, для Трюффо чи не найважливішою була особистість Жана Ренуара, його здатність поєднувати життєву достовірність із чимось незвичайним, таким, що виходить за межі звичного. До речі, таку «синергію» спостерігаємо і в течії подій в «Американській ночі». Один з перших епізодів – потік життя, звичайна повсякденність, яка відтворюється на знімальному майданчику. Люди поспішають по своїх справах, звичайна вулична метушня, і раптом молодий чоловік б'є по обличчю старшого пана, який виявляється його батьком. І завершиться ця зйомка «фільму у фільмі» трагедійною сценою: юнак стріляє у свого батька, який став його суперником у коханні. Фінальні епізоди «закільцьовують» і сюжет фільму,

який знімається («Знайомтесь: Памела»), і фільму «Американська ніч», який звучить не менш трагічно. Адже на знімальному майданчику вже не Александр, який загинув у автотрощі, а його дублер. Так течія повсякдення переривається надзвичайними катастрофічними подіями.

Сам Трюффо не раз у своїх інтерв'ю нарікав, що для нього важко знайти якусь надзвичайну подію, навколо якої він зміг би вибудувати свій сюжет. Тому він переважно звертається до літературних джерел. Однак треба віддати належне таланту митця. Його фільми аж ніяк не стають екранізаціями у традиційному розумінні. На літературній основі народжуються абсолютно оригінальні твори кіномистецтва. І саме кіномистецтво надихнуло Трюффо на створення його «портрета».

У Трюффо серед його висловлювань є чимало парадоксальних. Може здивувати і його ставлення до документалістики, яку він несподівано заперечує. Та його позиція стає зрозумілою, коли він твердить, що завдання кіно не у відтворенні фактів, а у інтенсивному проникненні у їх сутність. Це і захоплювало його у Росселліні – його логіка, простота і неприйняття естетизації. Адже саме італійський митець мав значний вплив на молодого режисера під час його роботи над дебютним фільмом «400 ударів», який і приніс йому світове визнання.

Одним з головних провідників на ниві кінематографа для Трюффо був Гічкок. Аналізуючи такі визначні фільми «метра саспенсу», як «39 сходів», «Леді зникає», «Не та людина» і, особливо, «Вікно у двір», французький митець робить акцент на здатності Гічкока вести екранну оповідь суто кінематографічними засобами, за допомогою зображення. Трюффо висловлює впевненість, що Гічкок є єдиним кінематографістом, здатним зняти і зробити зримими думки одного або декількох персонажів, не звертаючись до діалогу.

Ще однією якістю Гічкока-режисера, яку особливо цінував Трюффо, була його здатність контролювати всі етапи створення фільму. Втрата цього контролю, на думку французького режисера, – одна з найбільших професійних вад.

Для Гічкока надзвичайно багато важив успіх його фільмів у публіки. Він досягає цього «точним дозуванням саспенсу і гумору» («Вікно у двір»). Як і Гічкок, Трюффо завжди прагнув бути цікавим глядачу, знайти шлях до його серця, зробити свій фільм захопливим видовищем. Трюффо вважав, що практика Гічкока підказувала йому потрібні

рішення у пошуку зображальних прийомів, руху камери, звукових ефектах.

Упродовж усієї своєї режисерської кар'єри Трюффо продовжував захоплюватись Гічкоком. Останній фільм режисера «Веселенька неділя» – свого роду омаж Гічкоку. Французький митець не лише захоплювався, а й прагнув скористатися уроками метра. Надаючи особливого значення саме візуальному ряду, Трюффо теж прагнув саме через зображення передати не лише прямий зміст сцени, а й її підтекст.

Одна з важливих і цікавих драматургічних ліній – це зіставлення мелодраматичної історії, що покладена в основу фільму, який знімається на студії «Вікторіна», і подій, що розгортаються на знімальному майданчику. Якщо у фільмі «Знайомтесь: Памела» вирують пристрасті, герой вбиває свого суперника – батька, то події на знімальному майданчику іноді нагадують веселу «комедію помилок». Пристрасне кохання минає так само швидко, як легкий нежить, прагнучи заспокоїти свого знервованого партнера, і щоб запобігти зриву зйомок, молода актриса зраджує з ним свого чоловіка, молода дівчина, випадкова працівниця в знімальній групі, ніяк не може визначити, кому ж належить її серце.

Усе бурхливо починається і несподівано минається без будь-яких страшних наслідків. І раптом виявляється, що рука долі здатна зупинити цей легковажний і веселий «броунівський рух». Гине у автокатастрофі виконавець однієї з головних ролей, і завершення фільму опиняється під загрозою. Для кожного – це своя життєва драма, втрата роботи, зламана кар'єра.

В уста свого героя – режисера Феррана, Трюффо вкладає власні побоювання стати режисером незавершеного фільму. В цьому є навіть легкий наліт цинізму. Ферран, посумувавши разом з усіма після трагічної загибелі Александра, найбільше переймається тим, як врятувати своє дітище – фільм. Адже і терміни, і кошти – все обмежене. Режисер змушений відмовлятися від важливих епізодів, на підготовку яких витрачено стільки сил і творчої фантазії, щоб хоч якось поставити крапку у знімальному процесі. Така сувора і жорстока правда «кінематографічної реальності», але ближче до фіналу є епізод, який, на перший погляд, може здатися випадковим і не обов'язковим. Ферран вирішує зняти фінальний епізод убивства батька на зимовій натурі. Ніцца, літо, пальми, на

декорації куточка паризької площі з брендспойтів летить біла піна. Ферран опікується, щоб сніг не виглядав надто білим і чистим. І от трагічний епізод убивства батька сином розігрується вже на зимовій вулиці. Трюффо ще раз доводить нам: кіно сильніше за реальність, воно може перетворювати її, трансформувати за задумом митця.

Режисер передає Феррану свої відчуття і переживання всього процесу творення фільму. Ми прощаємося в той момент, коли він береться до монтажу фільму. Це, з точки зору Трюффо, той час, коли всі випадковості зводяться до мінімуму і режисер почувається вже митцем, який створюватиме фільми повністю за своїм задумом і ніщо не стане йому на перешкоді. Так само і Фелліні вважав монтаж тим щасливим періодом, коли митець лишається нарешті сам-на-сам із своїм дітищем і може насправді відчувати себе автором свого твору.

Можна сказати, що у монтажний період кіномитець повертається до традиційних формат творчості, так би мовити, до ренесансівських її витоків, коли художник або скульптор залишився сам-на-сам із своїм задумом і засобами його втілення. І тут розкривається новий ступінь свободи вибору. З одного боку, зникають зовнішні перепони, обставини, коли режисер і його вибір залежить від цілого кола людей, як творчих особистостей, так і технічних працівників, що сприяють втіленню його задуму. А з іншого – вже немає шансу сховатися за цією завісою, і певною мірою стає зрозуміло, наскільки режисер дійсно є автором фільму. Звичайно, ми тут залишили за дужками те, коли в монтажний процес втручаються сторонні, позамистецькі сили – комерційні, політичні або ідеологічні. І оскільки монтаж картини – це справді «інтимний» процес, важко назвати кінематографіста, який би наважився висвітлити його в екранному творі з такою ж виразністю і пристрасстю, як це зробили Федеріко Фелліні і Франсуа Трюффо.

Висновки. Історія кіно має надзвичайно цікаві приклади самоаналізу художньої «тканини» фільму, що відбувається не через понятійний апарат, а через систему художніх образів, авторської фантазії і вигадки. Розглянуті фільми «8 ½» Фелліні і «Американська ніч» Трюффо і розкривають такі аспекти творчості, які часто опинялися поза увагою і митців, і науковців.

Фелліні наслідує певні сюрреалістичні настанови, чекаючи підказок, що лунають «з глибини ночі», йдучи за «вказівками сну». Він шукає ключ

до народження творчих задумів у злитті фантазій, уяви, сновидінь із цілком реальними ситуаціями.

Якщо в плані історичному, переглядаючи фільм Фелліні, можна згадати також експресіонізм із його поєднанням фантастики і реальності, грою світла й темряви, що є важливішим елементом експресіоністської образності, то й не слід ігнорувати і теоретичні положення Ж. Дельоза щодо його вчення про образ-час у кінематографі, що приходить на зміну образу-дії.

Особливе місце в побудові оптичних і звукових ситуацій набувають образи-спогади, образи-малювання, але при цьому не відбувається послідовності бачення реального і уявного, лише акцентується їх нерозривність і взаємопроникнення.

Оскільки в «Американській ночі» Трюффо розглядаються вже не «ефемерні образи» народження творчого задуму, а цілком конкретний процес, етап створення фільму на знімальному майданчику, у фокусі уваги опиняється проблема авторства режисера, його здатності спрямувати різновекторні дії у єдине річище творення артефакту. І тут важливим є визначення домінант спільних дій, коли пристрасті, інтереси, інколи забаганки відступають перед вимогами мистецтва.

Сам підхід до зображення подій позначений у фільмі Трюффо певною імпресіоністичністю і не тільки в плані прозорості та просвітленості зображального рішення. Цим імпресіоністичним настроєм наповнено і розгортання сюжету, і статі персонажів, легкість і невимушеність існування яких не заперечує драматизму, а то й трагізму їх долі.

Автори фільмів «8 ½» і «Американська ніч» ще раз показали можливості мистецтва екрана у розкритті потаємних механізмів творчості, проникнення у глибини позасвідомого, що традиційно вважалось привілеями літератури.

Джерела та література

- Bondanella, Peter (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press. 205 p.
- Burke, Frank and Waller, Marguerite R. (eds.). (2002). *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press. 239 p.
- Fellini, Federico (2015). *Making a Film*. Translated from the original Italian by Christopher Burton White. New York: Contra Mundum Press. 410 p.

-
- Gili, Jean A. (ed.) (1998). *Italian Filmmakers Self Portraits: A Selection of Interviews*. Translated from the French by Sandra E. Tokunaga. Rome: GremeseEditore. P. 9-28.
- Jacob, Gilles and de Givray, Claude (eds.). (1989). *Truffaut, François. Letters*. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword Jean-Luc Godard. London: faber and faber. 589 p.
- Truffaut, François et Gillain, Anne. (1988). *Le Cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion. 454 p.
- Truffaut, François. (1985). *The Films in My Life*. New York: A Touchstone Book. 358 p.
- Burke, Frank and Waller, Marguerite R. (eds.). (2002). *Federico Fellini: contemporary perspectives*. Toronto: University of Toronto Press. 239 p. [in English]
- Fellini, Federico (2015). *Making a Film*. Translated from the original Italian by Christopher Burton White. New York: Contra Mundum Press. 410 p. [in English]
- Gili, Jean A. (ed.) (1998). *Italian Filmmakers Self Portraits: A Selection of Interviews*. Translated from the French by Sandra E. Tokunaga. Rome: GremeseEditore. P. 9-28. [in Italian]
- Jacob, Gilles and de Givray, Claude (eds.). (1989). *Truffaut, François. Letters*. Translated and edited by Gilbert Adair. Foreword Jean-Luc Godard. London: faber and faber. 589 p. [in English]
- Truffaut, François et Gillain, Anne. (1988). *Le Cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion. 454 p. [in French]
- Truffaut, François (1985). *The Films in My Life*. New York: A Touchstone Book. 358 p. [in English]
-
- References**
- Bondanella, Peter (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press. 205 p. [in English]

Oksana S. Moussienko

Cinematograph in the mirror of the Screen: idea and implementation

Abstract. Relevance of the topic. There is a significant body of film studies literature that covers various aspects of the art of the screen. But the cinema has not often dared to tell its own story, but also to look into the peculiarities, patterns, and secrets of filmmakers' work. Among the few films of this kind, a special place is occupied by F. Fellini's «8 ½» and F. Truffaut's «American Night». These works are unique examples of artists' self-analysis, brilliant attempts to present a «self-portrait» of cinema, to reveal the way of creating a film by artistic means. «8 ½» and «American Night» are among the films that only deepen over time, revealing new aspects of cinematic creativity. **The purpose** of this article is to show and analyze these films, which became a mirror reflecting the film process in all its complexity and contradictions. **Research methodology.** Research from the critic-of-art perspective requires dialectical unity of analytical and synthetic techniques, while also applying historic and personalist approaches to enable a multi-faceted vision of artistic process. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that in Ukrainian film studies, the films «8 ½» and «American Night» are considered for the first time in the proposed aspect – as a reflection of the artist's idea and its implementation in the filming process. **Conclusions.** The outlined possibilities of cinema in artistic images reproduce the most complex and often hidden ways to realize an artistic work and show the path from conception to realization as a dynamically creative process in which the director, as the author, combines the efforts of artists, organizers and technical specialists.

Keywords: film, film process, psychoanalysis, actor, casting, film studio, set, symbol.