

секція третя

**ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОГО КІНОМАТОГРАФУ
І КІНОЗНАВСТВА**

Оксана МУСІЄНКО

*завідувач кафедри кінознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, член кореспондент НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, професор*

**КІНОМАТОГРАФ ЕРІКА РОМЕРА
Віра і краса врятують світ**

У номері *Cahiers cinema*, присвяченому А. Хічкоку, редактор часопису Ерік Ромер писав: «Можливо, вперше мова про Хічкока ведеться не на жахливому жаргоні кіновиробництва, не про тревелінги, кошториси і терміни, а про Бога, диявола і душу. Хоча ні, про тревелінги теж». Це судження цілком можна екстраполювати на самого Ромера, для якого погляд на світ крізь об'єктив кінокамери був засобом відкрити красу світу, яку він, як віруючий католик, вважав божественним творінням.

Ромер став одним з найоригінальніших і своєрідних французьких режисерів, котрий протягом свого мистецького шляху лишився вірний принципам, започаткованим А. Базеном і «ною хвилею».

У своїй творчості він надавав перевагу плану-епізоду, глибокій мізансцені, ігноруючи монтажний «тиск» на глядача, залишаючи за ним максимальну свободу вибору. Його камера — це уважний і чесний спостерігач. Ромер говорив, що його авторський намір — показати людей, які діють і розмовляють. Слово в стрічках Ромера посідає особливе місце. У довгих розмовах, які, тим не менш, не гальмують дію, персонажі розкривають себе, але в досить своєрідний спосіб. Вони діють зовсім в іншому ключі. Висловлювання персонажів існують для того, щоб закамуювати їхні дійсні наміри і дії.

Від фільму до фільму митець прагнув максимальної природності поведінки виконавців перед камерою. Та при видимому мінімалізмі виражальних засобів стрічки Ромера вражають майже музичною віртуозністю і вишуканістю барв, що пов'язане з документально точним баченням світу.

Цей «документалізм» не заважає Ромеру робити пейзаж, взагалі атмосферу дії своїм естетичним «співучасником». Сам режисер називав себе «рабом погоди», настільки багато означало для нього точне і разом з тим поетичне бачення навколишнього світу. В разі потреби він відмовлявся від кольору, як у стрічці «Моя ніч у Мод» (1969), коли йому було потрібно занурити своїх героїв у чорно-білий світ, де чорне — нічні міські вулиці, а біле — сніжна заметіль, яка стане знаком фатуму в історії героїв фільму. У картині «Зелений промінь» (1986) навпаки: насиченість повітря майже фантастичними барвами породжує очікування дива, яке має змінити долю скромної секретарки Дельфіни.

Знімаючи свої фільми, Ромер прагнув нічим не порушувати течію повсякденного життя, вписуючи в нього історії своїх героїв. У цьому виникає своєрідний парадокс, бо його видима режисерська «пасивність» виявилась однією з найточніших характеристик «авторства», за яке так ратували Андре Базен і митці «нової хвилі».

Якщо його молоді соратники по «новій хвилі» — К. Шаброль, Ж.-П. Годар, Ф. Трюффо — після свого дебюту прокинулись знаменитими, то Ромер чекав власного визнання довгі роки. Почавши ще у 1940-х рр. з короткого метру, він поставив свій повнометражний фільм «Знак лева» в 1959 р., проте вийшовши лише через три роки на екрани, він не викликав найменшої зацікавленості ні публіки, ні критики.

Ромеру також довелось залишити і посаду редактора часопису Cahiers сіпета, яку він посідав з 1958 р., його звинуватили в традиціоналізмі, у надмірному захопленні класичним американським кіно, в не досить активній підтримці фільмів «нової хвилі». Він передав часопис Жаку Ріветту, режисеру і журналісту лівої орієнтації.

А з 1962 р. Ромер розпочинає цикл фільмів «Моральні історії», спираючись на твори письменника XVIII ст., друга Вольтера Мармонтеля. Найбільш відомі з цього циклу стрічки «Моя ніч у Мод» і «Коліно Клер».

Створення кінематографічних циклів Ромер візьме за правило, поставивши у 1980-х цикл «Комедії і прислів'я», на які його надихнув А. Мюссе, і в 1990-х — «Пори року».

У своїх фільмах режисер прагнув відображати життя «тут і тепер». Та це не значить, що він обмежував себе лише спогляданням потоку сучасного життя.

Кілька разів режисер звертався до історичних тем. Втім, необхідною умовою для нього була автентична літературна першооснова. Це могла бути новела Г. Клайста «Маркіза фон О» або середньовічний віршований роман «Парсіфаль Галльський» у фільмі «Роялістка» («Англійка і герцог»).

У 2001 році Ромер переніс на екран мемуари британської аристократки Грейс Елліот, яка пережила криваві події французької революції. На думку самого режисера, ця книга являла собою вже готовий сценарій. В історичних сюжетах Ромера так само цікавить ситуація спокуси і морального вибору. Та щоб залишитися переконливим для глядача, він удається до вишуканої стилізації. Персонажі «Парсіфалья Галльського» були «інкрустовані» в середньовічні мініатюри. Для «Роялістки» ще за два роки до початку зйомок були написані художником Ж.-Б. Маро 37 полотен, стилізованих під XVIII ст., які відображали тогочасний паризький пейзаж.

І знову — спочатку зйомки в ательє авторів, масових сцен, а потім — «інкрустування» їх в картини, що створювало необхідне враження повної автентичності.

Режисера звинуватили у приниженні французької революції, картину навіть не запросили на Канський фестиваль. Успіх на нього чекав у Венеції, де режисера нагородили «Золотим левом» за кар'єру».

Ромер рішуче відкинув звинувачення, зауваживши, що він не підтримував ні монархів, ні ворогів королівської влади. Він прагнув одного — зацікавити глядача драматичними сторінками історії. І це повністю відповідає його мистецькому кредо, співзвучним з постулатом Базена: режисер не повинен нав'язувати свою думку глядачеві, а, навпаки, має надати йому свободу вибору.

До речі, сама назва циклу «Моральні історії» по-своєму полемічна. Тут у жодному фільмі годі шукати дидактики. Навпаки, персонажі, що настійливо і послідовно розводяться про свою моральність, примушують нас згадати притчу про митаря і фарисея.

У чому ж привабливість стрічок майстра, цього, за точним визначенням одного критика, «Маріво і Мюссе французького кіно»? Можна знайти багато резонів, щоб пояснити, як протягом півстоліття фільми Ромера залишались свіжими, живими, не перетвори-

лись на музейний антикваріат. Мабуть, найголовніша річ у тім, що митець бачив глядача достойним співрозмовником, не принижуючи його заграванням, не відштовхуючи естецькими ребусами!

Наталія МУСІЄНКО

*старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
ст. наук. співроб., кандидат філософських наук*

АВАНГАРД І ГЛАМУР У ДЗЕРКАЛІ ЕКРАНУ

Народжений із синтезу традиційних мистецтв, кінематограф виконує просвітницьку місію, ведучи екранну розповідь про митців. Від найвних *культур-фільмів* до свого роду *сінемамистецтвознавства* кінематограф зображує і аналізує творчий процес, його складові і орієнтири, зокрема тенденції авангарду, промоцію гламуру, їх взаємопроникнення.

Х. Ортега-і-Гассет [1] зауважив, що є мистецтво не популярне, але таке, що має перспективу стати доступним до широкого загалу. І є мистецтво *непопулярне* (частка *не* пишеться разом), що в жодному разі не має такої перспективи. В епоху постмодерну подібні рубежі втрачають сенс. Згідно Умберто Еко [2], сучасний митець, блукаючи лабіринтами творчості, знаходить артефакти минулих епох, які стають цеглинками для створення його особистої будівлі. Цитування, іронічне переосмислення недоторканих колись мистецьких цінностей стає на порядку денному і не загрожує цим взірцям, а надає їм нових барв і нюансів. Та є шлях, дійсно, небезпечний для мистецтва як авангардного, так і класичного. Це шлях поглинання його *гламуром*.

Зображальні можливості кінематографу традиційно споріднюють його з образотворчим мистецтвом, воно завжди залишається його інтегральною частиною чи темою для роздумів та аналізу. Традиційними кінотворами стали фільми про художників. Матеріали для роздумів про можливість проникнення погляду кінокамери в глибину мистецьких процесів постійно надає Міжнародний кінофестиваль «Молодість». Зокрема ті, що є в даному аналізі.

1) Кінематограф особливо уважний до художників контроверсійних, яким був сповнений парадоксів Тімур Новіков. Спочатку — авангардист з авангардистів, рішучий і непримиренний. В його біографії були і напівлегальні виставки у власній квартирі, і в знаменитій галереї *Філіс-Кайнд* у Нью-Йорку, де він спілкувався з Енді