1. Frank N. Un Nouveau Genre «Policier», L'Aventura Criminelle // L'Ecran Francais. — 61 (1946).
2. Chartier J.-P. Les Americains aussi font des films «noirs» // La Revue du Cinema. — 1, 2 (1946).
3. Rey H.-F. Demonstration par l'Absurde: Les Films Noirs // L'Ecran Francais. — 157 (1948).
4. Naremore J. More Than Night: Film Noir in Its Contexts. — Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
5. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. — Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.

Лук'ян ГАЛКІН,
кінознавець

«МОЛОХ» ОЛЕКСАНДРА СОКУРОВА
До проблеми влади

Л. Галкін. «Молох» Олександра Сокурова (до проблеми влади).
У статті аналізується одна з етапних робіт відомого російського кінорежисера «Молох», що є показовою у контексті звернення європейського кінематографа до теми влади.
Ключові слова: кінематограф, тема влади, творчість Олександра Сокурова, фільм «Молох».

Л. Галкин. «Молох» Александра Сокурова (к проблеме власти).
В статье анализируется одна из этапных работ известного русского кинорежиссера «Молох», которая является знаковой в контексте обращения европейского кинематографа к теме власти.
Ключевые слова: кинематограф, тема власти, творчество Александра Сокурова, фильм «Молох».

L. Halkin. «Moloch» by Aleksandr Sokurov (to the problem of power).
The article deals with «Moloch», one of milestone works of a known Russian film director, that is landmark in the context of appeal of European cinema to the theme of power.
Keywords: cinematography, power theme, Aleksandr Sokurov's oeuvre, film «Moloch».

Історія людства нерозривно пов'язана з владою. Кожна людина, яка живе в соціумі, так чи інакше має відношення до влади: або владу має людина, або владу мають над нею. Влада як соціальний феномен має багато аспектів: політичний, економічний, психологічний і, звичайно, філософський. У різні часи до влади зверталися видатні мислителі, серед яких Платон, Н. Макіавеллі, І. Кант, Ф. Ніцше, В. Соловйов, Б. Рассел, М. Бердяєв, В. Райх та ін.

Звичайно, не обійшов тему влади і кінематограф. Визначною подією став фільм Д. Гріффіта «Нетерпимість», який з'явився ще на зорі кіномистецтва, 1916 року. Надалі багато кіномитців занурювались у царину влади: Р. Віне, «Кабінет доктора Калігарі» (1920); С. Ейзенштейн, «Страйк» (1924), «Панцерник «Потьомкін» (1925), «Жовтень» (1927), «Іван Грозний» (1944); Ф. Ланг, «Метрополіс» (1926); Ч. Чаплін, «Великий диктатор» (1940); Л. Вісконті, «Загибель богів» (1969); С. Ку-

брик, «Механічний апельсин» (1971); В. Херцог, «Агірре — гнів божий» (1972); Е. Клімов, «Агонія» (1974–1981); М. Захаров, «Вбити дракона» (1988), А. Кончаловський, «Ближнє коло» (1991); К. Шахназаров, «Царевбивця» (1991) та ін.

До дослідження теми влади, і насамперед людини, котра уособлює владу, своєрідної «препарації» душ сильних світу цього, долучився і відомий російський кінорежисер Олександр Сокуров у тетралогії, куди увійшли картини «Молох» (1999), «Тілець» (2000), «Сонце» (2005) та «Фауст» (2011).

Фільм «Молох», який відкриває концептуальну тетралогію, знаменує новий період у творчості режисера: перехід від теми смерті («Самотній голос людини», 1978; «Дні затемнення», 1988; «Збережи і порятуй», 1989; «Коло друге», 1990; «Камінь», 1992) до теми влади.

Треба сказати, що це перехід не від протилежного, ці теми мають іманентний глибинний зв'язок. Парадокс його полягає в тому, що над смертю влади не має ніхто, і людина, яка досягає верхівки влади, врешті-решт постає сам на сам зі смертю.

Отож, головним персонажем фільму «Молох» О. Сокуров обрав досить одіозну постать — Гітлера. Слід зазначити, що ця картина порушила певні правила репрезентації фашизму, а також самого образу Гітлера. Британський дослідник Бенджамін Халліган у своїй статті, присвяченій виходу «Молоха» і великому резонансові серед не тільки вітчизняних, а й зарубіжних кінознавців, зазначає, що «головна проблема обертається навколо питання, який саме портрет Гітлера нам пропонують: психологічно реалістичний, історично точний чи проекційний?» [1, с. 35–37]. На це, фактично, відповідає сам Сокуров в інтерв'ю, даному для розширеного видання «Молоха» на DVD, стверджуючи: «…Дуже багатьом нашим сучасникам, принаймні, видається дуже дивним, що мотивацією або мотивом для здійснення тих чи інших історичних вчинків […] є індивідуальні внутрішні спонукання. Більша частина історичних подій сталася аж ніяк не від того, що ті чи інші політичні діячі відчували себе політичними діячами і здійснювали вчинки на підставі інтересів суспільства, держави і т. д. Більша частина цих вчинків здійснюється з інтимних, індивідуальних, дуже локальних спонукань і мотивів» [2]. Сокуров також удається до оригінального художнього прийому — дзеркального, опосередкованого висвітлення характеру Гітлера, тобто через сприйняття його іншими персонажами.

Назва фільму, присвяченого одному дню з життя Гітлера, не випадкова, тим більше що сам Сокуров в одному інтерв'ю зазначав: «…Назва має бути ширша за фільм» [2]. Загальновідомо, що Молох — язичницький бог, якому приносили в жертву дітей. Але ці жертвоприношення не були гекатомбами, що вчиняла купка кровожерних жерців, — Молоху жертвували первістків добровільно, в час великої небезпеки або просто заради вшанування. З цього нюансу стає зрозумілим, що назва таки ширша за сюжет фільму, який показує лише один день, проведений Гітлером у його резиденції разом із його почтом. У назві ж сконцентровані роки нацизму в Германії та роки Другої світової, під час яких німецький народ педантично жертвував Молохові свої життя. У фільмі, власне, йдеться про те, кому саме довірилася Німеччина і ким саме був головний розпалювач Другої світової війни.

Ключ до розуміння картини заявлений у перших кадрах. По безлюдних галереях замку ходить оголена постать — це Єва Браун. Вона виглядає неприродно на тлі масивного каміння, адже здається, що замок — абсолютно мертвий, і вона тут — єдина жива істота. Проте це не так, за Євою підглядають через оптику на великій відстані. Ця сцена розкриває, так би мовити, ставлення глядача до подій фільму. Герої, яких ми бачимо на екрані, демонструють свої оголені душі, впевнені, що їх ніхто не може побачити — адже це вечір Гітлера у дружньому, майже сімейному колі, де всі свої: Єва, Мартін Борман, Йозеф Геббельс із дружиною Магдою… Та глядач стає безпосереднім учасником цього вечора, немовби підглядаючи, але

не з великої відстані за допомогою оптичної гвинтівки, а через великий проміжок часу за допомогою оптики — ока камери. Метафора підглядання наскрізно проходить через увесь фільм — ми постійно бачимо кадр із мажордомом, який переховується десь у закутку і, ніким не помічений, спостерігає за подіями.

Тема «оголеної душі» набуває в сюжеті провідної ролі. Фільм починається з Єви Браун, і саме через її сприйняття ми пізнаємо світ ізольованої резиденції Бергхоф. Єва нудьгує, їй нема чим зайнятись і вона чогось чекає — аж доки не прибуває Гітлер. По його прибутті ми бачимо цікаву картину — Гітлер намагається вдавати, що він звичайна людина, а його оточення м'яко звертає це в колію обожнення його надприродності, не приймаючи гри «в простого смертного». З точки зору створення портрета людини, фільм ближчий до таких істориків, як Норман Стоун, що зображував Гітлера скоріше жалюгідним і неконтрольованим, аніж стійким і деспотичним. Але оточення має рацію — той, хто піднісся так високо по щаблях влади, вже не може відлучатися зі свого місця, хоча б на деякий час. Проте «почет, що робить короля», грає з Гітлером злий жарт, — на тлі загального обожнення його постаті й рабської покори оточення будь-який прояв його влади, ба навіть будь-яка «занадто» людська його риса бачаться нам ніби під збільшувальним склом і перетворюють жахливий оскал Молоха на огидний.

Не слід забувати, що глядач присутній, фактично, при зустрічі кількох персоніфікованих Молохів, бо разом із Гітлером приїжджають перші люди Третього Рейху, Геббельс та Борман. Індикатором цього є сцена зустрічі Магди Геббельс та Єви. Зустріч ця наповнена ніяковістю, прихованим страхом і взаємним розумінням — кожна з жінок має чоловіка за ідола, життя кожної з них спотворене та понівечене його статусом. Вони вже не належать собі — ми знаємо це, бо назва ширша за фільм і стрічка сприймається не як історія одного дня, а довгої низки днів, яка завершується навесні 1945 р., коли Єва Браун розділила долю свого чоловіка, а Магда Геббельс перед цим примусила розділити долю Рейха, що гинув, шістьох своїх дітей, принісши їхні життя на жертовний вівтар Молоха.

Коли жінки не знаходять спільної теми для розмови, то переключаються на Гітлера. Цей діалог наповнений недомовками та прихованим змістом. Отже: Магда намагається попередити Єву, що з Гітлером не все гаразд, що він хворий, але Геббельс, один зі стовпів, що тримають Молоха, різко припиняє цю розмову; з фюрером не може бути щось не так, просто тому, що він — фюрер.

Проте Єва, яка, певно, єдина бачить у тиранові людину, знає, що це можливо. Вона шукає зустрічі з ним, але при першій зустрічі вони мовчать. Певно, це найщиріше, що може бути між ними, бо далі ми ясно бачимо — вони не мають що сказати одне одному. В цьому аспекті варто згадати одну з первинних філософських концепцій дослідниці фашизму Анни Арендт про «банальність зла». Вона ще спливе в кульмінації фільму, коли Єва Браун заявляє про глибину своїх почуттів до фюрера, але водночас говорить: «Ти завжди боявся банальності. Ось чому ти став таким суворим». До того ж в одній зі сцен Єва каже: «Коли перед Вами немає аудиторії, Ви перетворюєтесь на труп». І це дійсно так, адже Гітлера протягом усієї стрічки ми бачимо без аудиторії. Він постає самотньою і неприкаяною людиною, що вже померла, але дивним чином залишилася при свідомості, яка за інерцією робить свою справу і болісно намагається зрозуміти, що ж з нею сталося. Цю сентенцію підкреслює візуальний ряд — уся обитель фюрера нагадує не замок, який випливає зі стародавніх саг, а скоріше холодний, удушливий склеп, від якого тхне смертю.

Гітлер інтуїтивно відчуває, що скоро втратить владу, яка перетворила його існування на сурогат повноцінного життя. Дія відбувається влітку 1942 р., а це означає, що для нацистської влади багато що вже пішло не так.

Тактика бліцкригу, що не давала досі збоїв, провалилася, стратегічні цілі плану «Барбаросса» не були досягнуті. У ході зимової кампанії 1941 р. радянські війська перейшли під Москвою в контрнаступ і завдали першого серйозного удару по фашистських військах. Небезпека, яку несла поки що тільки тінь поразки, реально нависла над Гітлером, і, може, саме тоді він усвідомив, що з тих вершин влади, яких він так прагнув досягти і досяг, не сходять добровільно, а тільки катастрофічно падають.

На це в картині є невеликий натяк, зокрема Борман каже Геббельсові: «Ніякого східного фронту, мій любий Йозефе». Сокуров, історик за першою освітою, подає це в підтекстах, так би мовити — у підводній частині айсберга. Влада зруйнувала в Гітлері його людську особистість, вона заповнила всі душевні пустоти, тільки від неї він залежний, а не від тих хвороб, які він у собі шукає. «З тіла іде вся вода», — звертається Гітлер до Єви, ця фраза не випадкова і відсилає нас до попередніх фільмів Сокурова, де вода символізувала смерть. Влада не тільки висмоктує життя, вона позбавляє людину права на природну смерть, і віднині смерть Гітлера — у втраті влади, котра замінила йому все.

Проте Сокуров на цьому не зупиняється. По-справжньому Гітлер розкривається в діалогах та репліках, чимала частина яких присвячена вегетаріанству. Фюрер наче постійно перевіряє і так очевидну лояльність своїх підданих, запитуючи: «Чи не хоче хто трупного чаю?» (маючи на увазі бульйон), — або осуджуючи вбивство тварин на бійнях.

Могло б здатися, що це просто такий самий елемент створення достовірності побуту, як і нацистська символіка чи меблі тих років. Зрештою, вегетаріанство Гітлера — загальновідомий факт. Та багаторазове повернення до цих розмов, емоційна реакція на них Єви та інших наводять на думку про їх драматургічне навантаження.

Складається враження, що справжньою причиною введення цих сцен є глибоке розуміння Сокуровим і драматургом Арабовим людської природи, спотвореної владою. Це наводить на думки про внутрішню дуальність, коли людина розуміє, як вона спотворена владою з точки зору звичайної людини і, не маючи сил зректися влади, намагається знайти і зберегти в собі бодай щось людське. І, оскільки сфера духовного вже безповоротно зруйнована владою, людина звертається до свого фізичного буття. Тому на цьому етапі вегетаріанство Гітлера видається спробою самообмеження того, кого ніхто інший ні в чому обмежити не може.

До того ж у фільмі Гітлер використовує своє вегетаріанство як засіб протиставлення себе іншим, як можливість вважати себе кращим, людянішим через відмову від м'яса тварин. Переконуючи у своїх удаваних добрих якостях інших, він переконує й себе, таким чином якось заповнюючи душевну порожнечу.

У картині є одна цікава сцена. Відомо, що фюрер мав улюблену німецьку вівчарку, якою дуже опікувався, проте коли в перших кадрах фільму йому приносять новонароджених цуценят, він не просто виражає огиду, він шокований їх слабкістю і безпомічністю, це видовище не для нього. Мабуть, тому в нього викликає відразу християнство — релігія смиренних і упокорених духом.

До Гітлера приходить священик і просить про милість для дезертира, що не виживе в концтаборі. Та ще до того, як ми дізнаємося про його прохання, стає зрозумілим, що його благання є марним. Ще до того, як у кадрі з'являється священик, ми бачимо зміну, що відбувається з Гітлером — на його обличчі з'являється вираз тріумфуючої жорстокості, наче він бачить перед собою переможеного ворога. Так, власне, воно і є. Він ненавидить християнську релігію. Ніцше, філософські твори якого стали настільною книгою фюрера, у роботі «Антихристиянин» зазначав, що християнство — релігія рабів та паріїв, а його апостоли — брудні, невиховані

анархісти, які ідеєю загробної рівності як динамітом підірвали грандіозну будову Римської імперії [3, с. 56]. А в одній зі своїх промов Гітлер, наслідуючи Ніцше, проголошував: «Християнство треба замінити етикою сили, що торжествує над слабкістю» [4, с. 107]. Про це каже і священик у фільмі, промовляючи: «Я бачу, Ви ненавидите церкву. Молодим Ви забороняєте туди йти, а старі бояться і самі не йдуть».

Коріння ненависті Гітлера до релігії слід шукати там, де криються приховані мотиви його вчинків, — у владі, яку він осягнув і яка дуже швидко підкорила його собі. Гітлер бачить у вірі жахливого супротивника, тому що дивним для нього чином християнство робить своїми вірними і відданими однодумцями мільйони, причому без насилля і без екзальтованих промов. Це лякає тирана, це те, чого він зрозуміти не в змозі. Він не може осягнути цього ані розумом, ані душею, яка спотворена і спустошена прагненням до влади світської, і відтак розуміє, що це щось поза межами його свідомості, те, що має владу над ним, загрожує йому особисто і тому є його особистим ворогом.

У своїй бесіді зі священиком Гітлер наголошує: «Скільки дивізій СС я маю у своєму розпорядженні? Багато. І жоден з цих солдатів не ходить до церкви. А куди вони йдуть? На смерть!». Молох вихваляється своїми жертвами, не розуміючи, що Той, кого він обрав собі за супротивника, кривавих жертв не потребує. Гітлер вважає, що релігія приваблює людей обіцянкою загробного існування, і тому намагається виставити себе сильнішим, адже задля нього люди йдуть на смерть без жодних обіцянок. Саме тому християнство здається йому обманом.

В одній зі своїх промов, виголошеній у тому ж 1942 р., коли відбувається дія картини, Гітлер каже: «Не бажаючи сприяти поширенню брехні, я не пустив попів до партії» [4, с. 121]. Та саме на грандіозній ілюзії побудована його влада, і все, що має для людей силу, більшу за цей міф, видається йому великою брехнею.

Та десь позасвідомо він розуміє слабкість своєї позиції. Розмова зі священиком для Гітлера — це діалог із супротивником, полеміка з Богом. Це вибиває його з колії, він втрачає залишки самовладання. Ми бачимо, як він скаженіє і кричить, він скидається на немовля, яке, не маючи здатності говорити і не маючи ще душевних поривів, може заявити про себе тільки галасом. Потім він питає, наче ніяковіючи під вагою неба: «Ну чого Ти від мене хочеш? Тебе ж немає! Нічого немає!».

Гітлер заздрить тим, хто має віру, бо вони мають дещо недоступне для нього: джерело мужності духу. А він воліє мати все. Він таємно і чорно заздрить віруючим, бо для нього після смерті, якої він постійно чекає і боїться, наступить падіння з верхівки влади і крах усього, що він зробив і до чого прагнув, крах неминучий і жорстокий, — бо світ влади Кесаря дольній, а отже — кінцевий. Проте звернутися до Всевишнього за втіхою і надією він не може, тому що тоді Молоху доведеться визнати владу над собою, а відтак свою поразку.

Вочевидь, усе, про що йшлося раніше, тією чи іншою мірою відомо Єві — вона з самого початку постає як та, хто єдина бачить іншого Гітлера. Єва принижена і підкорена, але не знищена, хоч і прагнула цього; вона здійснила вже дві спроби самогубства, про що розповідає Магді Геббельс. Єва бачить Гітлера як звичайну людину, і, можливо, вона єдина, хто не бачить Гітлера як Молоха. У картині присутні декілька сцен, коли вона довго розглядає його портрети, де він, звісно, зображений як лідер нації, і розглядає вона їх так, наче намагається знайти якісь спільні риси з тим, кого вона знає і кохає.

З історії відомо, що познайомились Адольф та Єва 1929 р., а парою стали у 1932-му. Ці дати означають, що Гітлер ще не був ідолом, хоча вже готував вівтар для своїх жертвоприношень. З 1936-го по 1945-й Єва більшу частину часу перебувала у Бергхофі, ізольована від усього світу, як і сама резиденція. Це все служить

аргументами на користь того, що вона знала Гітлера, як не знав ніхто інший, проте не знала так, як знали усі, — як обожнювану істоту, яка веде націю до Вальгалли.

«Я навіть не знаю, хто з ким воює», — каже Єва Магді, а незадовго до цього благає: «Говоріть гучніше, а то він прокинеться від тиші й засмутиться». Вона нічого не знає про війну, але їй відомий внутрішній стан фюрера, який зазнав катастрофи. Ця катастрофа для неї пов'язана з чимось надто грандіозним для її розуміння, та вона й не хоче знати про це нічого. Вона не розуміє, як Гітлер, який має все, нічого не може дати їй: ані тепла, ані любові, ані сім'ї. Все, що відбувається з ним, з його спотвореною владою душею, для неї має якісь хоч і незрозумілі, але людські мотиви, і тому вона, можливо, єдина, хто бачить у цьому Франкенштейнові людину. «Поки Ви живете, буду жити і я», — каже на прощання Гітлер Єві.

Трагедія життя такої одіозної постаті, як Гітлер, парадоксальним чином розкриває філософську драму влади. Кесар має непереможну тенденцію вимагати для себе не тільки кесаревого, а й Божого, тобто підкорення собі всієї людини. Просте кесар — не Бог, він не може знести всього тягаря відповідальності за долю людства. І якщо його шлях не освячують моральнісні пріоритети — любов, совість, співчуття, відповідальність, жертовність тощо, — він може лише з часом перетворитися на Молоха — істоту криваву і безжалісну, яка не творить, а руйнує довколишній світ і насамперед саму себе.

Саме цей аспект влади з мистецьким натхненням розкрив О. Сокуров. Надалі режисер буде висвітлювати тему влади з різних ракурсів у фільмах «Тілець», «Сонце», «Фауст».

---

1. Benjamin Halligan. The Elusive Hitler: A Dialogue on Sokurov's Moloch / Benjamin Halligan // Central Europe Review, Vol 2, No 3. — 2000.
2. Див. відеоматеріали: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=838226
3. Ницше Фридрих. Сборник произведений / Фридрих Ницше. — Минск: Харвест, 2005.
4. Пикер Г. Застольные разговоры Гитлера / Г. Пикер. — Смоленск: Русич, 1998.

Марія АНДРЮЩЕНКО,
кандидат філологічних наук,
доцент Інституту журналістики
КНУ ім. Т. Шевченка

НЕВЕРБАЛЬНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ТЕЛЕВЕДУЧОГО

М. Андрющенко. Невербальні чинники формування іміджу телеведучого.

У статті аналізуються невербальні чинники майстерності тележурналіста: жести, постава, міміка, пози, погляд, психічний стан тощо, які впливають на творення позитивного іміджу як самого журналіста, так і передачі та каналу в цілому.

Ключові слова: міміка, характер, телепередача.

М. Андрющенко. Невербальные факторы формирования имиджа телеведущего.

В статье анализируются невербальные факторы мастерства тележурналиста: жесты, позы, мимика, взгляд, психическое состояние и др., влияющие на создание положительного имиджа как самого журналиста, так и передачи и канала в целом.

Ключевые слова: мимика, характер, телепередача.