

## ВІДЛУННЯ ДЕКАДАНСУ В КІНЕМАТОГРАФІ 1910-х РОКІВ

*Статтю присвячено декадентським мотивам у кінематографі 1910-х років, розглянутим на матеріалі ранніх кінематографічних жанрів.*

**Ключові слова:** модернізм, декаданс, стилізація, органічність, мелодрама.

*Статья посвящена декадентским мотивам в кинематографе 1910-х годов, рассмотренным на материале ранних кинематографических жанров.*

**Ключевые слова:** модернизм, декаданс, стилизация, органичность, мелодрама.

*The article is dedicated to the decadent motives in the cinema of 1910s, as studied by the early cinema genres.*

**Key words:** modernism, decadence, stylization, fundamental, melodrama.

Мистецтво першої половини ХХ століття – епохи суспільних потрясінь, світових воєн і революцій було означено як модернізм, що рішуче протиставив себе як гармонійним формам класики, так і мистецтва популярного, що розквітло і знайшло своє широке розповсюдження саме на рубежі століть. На зміну позитивістському дискурсу приходить модерний. У філософії це позначається домінуванням різних модифікацій «філософії життя», де провідне місце посідають концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда.

Щодо визначення модернізму, то, на нашу думку, варто говорити про нього не як про явище, а як про процес. У 90-х рр. ХІХ століття суспільне та культурне середовище, в контексті якого і констатують появу модернізму, має принципово відмінні риси від перших десятиліть буремного ХХ століття. Дослідники твердять про специфічність модерністських дискурсів, що в різні періоди набували інколи прямо протилежних рис, залишаючись, разом із тим, у модерністському руслі.

З певністю можна лише твердити, що їх поєднувала принципова «немітетичність», відмова наслідувати реальність і, особливо, акцентована суб'єктивність, максимальна гіпертрофованість авторського «я», свого роду байдужість до аудиторії, свідомого чи несвідомого звуження її кола.

На рубежі століть мистецтво модернізму вступає в період, означений як

декаданс. В якому ж співвідношенні тлумачаться ці два терміни? Дослідники твердять, що поняття модернізму ширше, сумарне<sup>1</sup>.

Звичайно ж, у тих часах (80-ті рр. двадцятого століття) визначення і модернізму, і декадансу мали однозначно ідеологічне забарвлення. «Декаданс – це перша стадія у розвитку модернізму, що характеризується переважно занепадницькими настроями і песимізмом, самодостатнім естетизмом і відходом від суспільних проблем»<sup>2</sup>.

Звернімося до сучасного трактування цього явища, що його пропонує В. Скуратівський. Визначивши декаданс як умовну сукупність явищ у європейській культурі кінця дев'ятнадцятого – початку двадцятого століття, вчений визначає: «Декаданс був реакцією проти стійкого консерватизму масового суспільства, чий абрис чітко виявляється на культурному горизонті»<sup>3</sup>.

У визначенні домінує думка щодо протиставлення агресивної більшості «напруженим художньо-світоглядним зусиллям «меншості» цивілізації»<sup>4</sup>. Суспільство жило якимсь дивним сполученням гедонізму і передчуттям невідвротної катастрофи.

Одним із класичних і найбільш довершених виявів декадансу був «серебряний век» російської культури. Залишимо назву без перекладу, як, скажімо, для характеристики майже того ж періоду вживається французький вислів «fin du siècle», що теж, у такому звучанні, несе безліч конотацій. Схожі процеси відбувалися в європейській культурі в цілому.

Не менш корисним буде навести визначення, що його дав один з найбільш відомих і талановитих поетів декадансу – К. Бальмонт: «Декаденти – це люди, котрі мислять і відчують на рубежі двох періодів, одного, який вже закінчився, іншого, який ще не народився. Вони бачать, що вечірня зоря згасла, але світанок ще спить за гранню виднокола; тому пісні декадентів – пісні присмерку і ночі. Вони розвінчують все старе, тому що воно втратило душу і стало мертвою схемою. Проте, передчуваючи нове, вони, які самі зросли на старому, не в змозі побачити це нове, тому в їх настрої, поруч із захопленими спалахами, так багато самої хворої туги»<sup>5</sup>.

Сам К. Бальмонт побачив і відчув настрої та суперечності літератури декадансу, причому зсередини, оскільки він був одним з найвідоміших поетів на зламі століть. Меланхолічні й песимістичні настрої, якими була просякнута поезія Бальмонта, домінували не лише в декадентській літературі, а й у тогочасному мистецтві в цілому. Література тих часів часто просякнута мотивами зневіри, занепаду, згасання, гіркої іронії і, разом з тим, фанатичним схилинням перед прекрасним.

Хоч як це парадоксально, але саме декадентські мотиви активно засвоювались кінематографом, цим свого роду «парвеню», що зненацька увірвався до сім'ї традиційних мистецтв.

Зупинімося лише на одному з найпопулярніших жанрів раннього кінематографа – на мелодрамі.

Його змістовне наповнення в російському кіно 1910-х років було проаналізовано Н. Зоркою в ґрунтовній праці «На рубежі століть». Користуючися методиками О. Веселовського і В. Проппа, авторка досліджує основні типи сюжетів і комбінації їх елементів у ранніх російських фільмах. Сюди входять такі сюжетні схеми, як спокуса, каяття, викрадення, помста, шантаж, самопожертва, трагічне непорозуміння та інші. До речі, типологічні ряди сюжетів російського кінематографа, що їх вибудувала Н. Зоркая, цілком можна екстраполювати й на інші європейські кінематографії. Зокрема, велика данська актриса Аста Нільсен розпочала свій шлях на екрані мелодрамою «Безодня», в основу якої покладено історію «падіння» молодої вчительки Магди, яка закохується в циркача Рудольфа, пориває зі своїм середовищем і гине.

Методики відомих дослідників фольклору ефективно спрацювали стосовно всього масиву раннього кінематографа, оскільки саме він на зорі свого існування перехопив функції міського фольклору.

«... І місто, що зробилось центром багатомільйонного натовпу, стало творити свій власний масовий епос – в кінематографі»<sup>6</sup>. Щодо високої літератури, сюжети якої переповідалися на екрані, то тут цілком резонно йдеться про адаптацію і зниження.

Втім, річ була не лише в наївному «перекладанні» літературних текстів, їх часто безпорадному «оекраненні».

Значно важливішим був саме візуальний ряд. Він принципово змінив загальні уявлення про «тілесність», наблизивши і даючи можливість бачити іншого так, як це не давало жодне традиційне мистецтво. Як і в театрі, так і в кінематографі 10-х рр. розробляється нова антропологія актора, в основу якої були покладені теоретичні погляди і практики француза Ф. А. Дельсартра і швейцарця Ж. Далькроза. Їхні погляди розкривали нові виражальні можливості для тіла актора, адже саме воно, його пластика, динаміка руху, жести були чи не найважливішими виражальними засобами раннього екрана. Це відчував навіть такий непримиренний критик масової культури, як Х. Ортега-і-Гассет, зауваживши: «Кінофільм з красивими виконавцями можна дивитися безкінечно, не відчуваючи при цьому анінайменшої нудьги. Неважливо, що відбувається – нам подобається, як ці люди входять, виходять, рухаються екраном. Неважливо, що вони роблять, – навпаки, все важливо лише тому, що це роблять вони»<sup>7</sup>.

Отже, до фабули додається неповторність індивідуальності актора, саме завдяки їй екранна дія набуває принципово нової якості і забарвлення.

Якщо звернутися до перших «комічних», де комедійний ефект базувався на ляпасах, падіннях, погонях (на тому, що Ж. Ренуар називав «прийомами механічного комізму»), відразу стає зрозумілим, що смішне на екрані в більшості своїй не дорівнює літературній дотепності. Більш того, літературні тво-

ри, успіх яких перш за все визначався майстерним відтворенням комічного саме в мовній сфері, надзвичайно важко піддаються перенесенню на екран. Водночас історія кіно знає неперевершені шедеври (фільми М. Ліндера, Ч. Чапліна, Б. Кітона), де сміх викликається саме взаємодією актора з екранними об'єктами, його оригінальною пластикою, бездоганним володінням своїм тілом. Луї Деллюк вважав Ліндера предтечею французького авангарду, а в творчості Б. Кітона історики кіно бачили сюрреалістичне забарвлення.

Щодо ще одного з «протожанрів» кінематографа – авантюрного, то тут на першому плані буде також сильне, треноване тіло героя.

Можна зрозуміти молодого літератора і критика К. Чуковського, що був у відчаї від того, як деградували постаті екранних сищиків поруч з незрівнянним Шерлоком Холмсом<sup>8</sup>. У Ната Пінкертон замість інтелекту – кулак, – з гіркотою констатує автор есея. За кілька років світовий екран заповнять персонажі, чи не головними чеснотами яких будуть фізична сила і спритність. Згадаймо, лише Дугласа Фербенкса, що заволодів серцем глядача в усьому світі. В пригодницькій стрічці «рух душі і думки глядачів, пробуджені драматичним конфліктом, поступаються гострому фізіологічному напруженню, викликаному бурхливим фізичним рухом на екрані і його безпосереднім змістом»<sup>9</sup>.

Кракауер погоджується з думкою Р. Флаерті, що вестерн популярний тому, що людям ніколи не набридає дивитися на коней, які скачуть рівниною.

Та повернімося до екранної мелодрами. В більшості сюжетів – історія кохання і страждань жінки. В цьому була своя логіка. Адже чоловіча стать не пережила тих карколомних змін, що випали на долю жіноцтва. На зламі тисячоліть кіно, що спостерігало і фіксувало цю еволюцію, свідчило перш за все на візуальному рівні. Простежмо хоча б за змінами костюма. Для чоловіків він залишався майже тим самим протягом ста років, стали іншими деякі незначні деталі. Щодо змін жіночого вбрання, то вони просто вражають. У першій чверті ХХ століття дами, затягнуті в корсети, увінчані високими пишними зачісками і розкішними кристалитими капелюхами, розлучаються з усіма цими атрибутами тогочасної високої моди. Вже в 10-х роках довге волосся опиняється в кошиках перукарів, одяг стає просторим, що змінює сам характер рухів жінки. Це виявляється і в манері танців, зміни танцювальних па від цнотливого, плавного вальсу до пристрасного танго. До речі, одну зі своїх відомих ролей Віра Холодна зіграла у фільмі В. Вісковського «Останнє танго» 1917 р. З'являється навіть такий термін – «тангістка», смілива емансипована жінка, що захоплюється цим модним танцем. Далі сповнені шаленої динаміки чарльстон і фокстрот, які дівчата витанцювали вже в коротких спідничках. Але це станеться в буремних 20-х рр. А на початку століття танець на сцені екстатичний, діонісійський, все більше підкорює уяву. Поруч з Айседорою Дункан з'являються імена Лої Фуллер, Одетт Валері, Іди Рубінштейн і Мати Харі. Одним з вирішальних факторів шаленого успіху оперних і балетних «Російських сезонів» у Парижі було таке

саме панування свого роду «фовізму» у таких знакових виставах, як «Весна священна» або «Петрушка».

Захоплення танцем мало свою логіку для суспільства, що йшло до урбанізації, потрапляючи в штучні тепличні умови, втрачаючи зв'язки з природою. «Танець – це порятунок від патології, що була заготовлена цивілізацією і виявлялась по відношенню до тіла в обмеженні можливостей руху, втраті жестів і тамування тіла в його фізіологічних виявах»<sup>10</sup>. Проте в першому десятилітті ХХ століття кінематограф, скутий уявленнями про «естетично привабливе і соціально допустиме» (О. Булгакова), відмовлявся від демонстрації і відвертої фізіологічності, і акцентованої емоційності.

У наступному десятилітті умовні бар'єри руйнуються. І ці трансформації пов'язані з появою на екрані актрис, які змогли відкинути усталені табу. Декадентська «тілесність» знаходить свій відвертий вияв на екрані.

І річ не лише в тому, що на екрані з'явилися пейзажі або інтер'єри, в яких могла б розгортатися дія романів або поем, що належали перу авторів, зарахованих до декадентського кола. Скажімо, вишукані, побудовані з розрахунком на рух камери, декорації фільмів Є. Бауера відповідали уявленням тогочасної публіки про розкіш, сповнену спокусами, і разом з тим працювали на створення екранного простору, в якому максимально органічно почувалися персонажі стрічки.

Та коли йдеться про використання образного ряду декадентських творів у ранньому кінематографі, з нашої точки зору, найважливішим був саме актор, його обличчя, його жест, його пластика. Це був саме той екранний елемент, який не втрачав порівняно з літературним першоджерелом, навпаки, часто збагачувався новими барвами і півтонами.

Можливе заперечення – адже саме на ранньому кіноекрані переважають суто театральні прийоми, домінує нерозуміння тогочасними виконавцями принципової різниці гри на сцені і на знімальному майданчику. Та тим ціннішим і важливішим був «прорив» тих акторів, що вже самим своїм існуванням в екранному просторі виводили кінематограф у сфери високого мистецтва.

Такою актрисою, що одна з перших у світовому кіно зрозуміла, а точніше сказати, відчула специфіку гри перед кінокамерою, була Аста Нільсен. Сюжети багатьох фільмів, у яких зіграла ця велика актриса, тепер зацікавлять лише прискіпливих дослідників. Актриса сама ставилась до них досить іронічно. Але її обличчя на екрані, її постать викликали безліч рефлексій і бажань розгадати секрет її вражаючої гри.

Героїні данської актриси належали до того жіночого типу, що домінував у модерній літературі, поєднуючи в собі дуальний архетип Ероса і Танатоса. Це: Гедда Габлер Г. Ібсена, фрекен Жюлі А. Стріндберга і Лулу з «Духу землі» Ф. Ведекінда, постаті трагічні і неоднозначні, жінки, готові поринути у вир пристрастей, не рахуючись ні з оточенням, ні з власною долею.

Видатна українська письменниця Ольга Кобилянська, чия творчість була позначена впливами модерністської естетики, захоплювалась грою Асти Нільсен, що показав у своїй цікавій розвідці Ростислав Пилипчук: «Про пієтет О. Кобилянської до Асти Нільсен свідчить той факт, що на робочому столі письменниці до кінця життя знаходилась фотографія артистки, яку можна й тепер побачити в Літературно-меморіальному музеї О. Кобилянської в Чернівцях»<sup>11</sup>. Автор дослідження свідчить, посилаючись на листування письменниці, що особливе враження на Кобилянську справила гра Нільсен у «Безрадісному провулку» Г.-В. Пабста (письменниця бачила фільм під прокатною назвою «Вмираюча вулиця») і в «Гедді Габлер» (реж. Ф. Екштейн)<sup>12</sup>.

Створений Нільсен на екрані еротичний стереотип символізував визволення від психологічних пут, можливість, ігноруючи моральні табу, жити згідно зі своїми почуттями.

Ті, хто із заопленням і зачаруванням писав про екранне існування Асти Нільсен, робили акцент на її максимальній природності, порівнюючи актрису з дикункою і дитиною.

Разом з тим інші дослідники вбачають силу впливу акторської техніки Нільсен у тому, що вона надзвичайно тонко взаємодіє з кіноапаратом.

«Апарат об'єктивує те, що взагалі є суб'єктивним; він проявляє невловимі стани і тяглість. Апарат допомагає Асті Нільсен пронизати її витончену диференційованість сталлю техніки»<sup>13</sup>.

Оця взаємодія з кінокамерою, її «надчутливість» не раз відзначатиметься як вагома чеснота в грі кіноактора взагалі.

Німе кіно навчило глядача знову читати мову міміки і жесту, зробивши рішучий поворот у царині культури, повертаючи її від літературоцентричності в сфери зримої конкретики, причому поданій у динаміці і русі.

Теоретик кіно і кінокритик Бела Балаш проводив паралель кінематографа з музикою, де те, що не може бути логічно сформульованим, все ж таки стає явищем і однозначним людським переживанням<sup>14</sup>. Особливого значення надає Б. Балаш крупному планові обличчя, який може виявити те, що утаємничене, приховане за першими враженнями.

Крупний план на екрані – це перехід у інший вимір, який теоретик називає мікрофізіогномікою. «Отже, ми своїми очима бачимо дещо, що не має просторового виміру. Почуття, настрої, мрії, думки – речі не просторові, хай вони і тисячократно будуть позначені просторовими знаками»<sup>15</sup>.

Можливостями крупного плану Аста Нільсен користалась повною мірою, про що пише у численних есеях, присвячених актрисі, той самий Бела Балаш.

Особливо виразним був у Асти Нільсен так званий «мікрожест», до якого вона вдавалася в кульмінаційних моментах ролі. Таким є ледь помітний рух руки Гамлета (в трактуванні Нільсен – це переодягнена данська принцеса, за-



кохана в Горацію), яка прагне і разом з тим не сміє погладити волосся сплячого друга.

Інколи, в найбільш драматичних ситуаціях, актриса застигає нерухомо, наче крижана скульптура, коли багатій, бажаючи купити кохання жінки, накидає їй на шию довгу низку коштовних перлин («Безрадісний провулок» Г.-В. Пабста). Багатство і виразність її міміки та жестів інколи порівнювали з багатством шекспірівського словника.

Балаш відзначав надзвичайну емоційність «німого мовлення» актриси. Один з його есеїв має назву «Промовляє Аста». Йдеться про один з кращих фільмів актриси – «Ваніна» (за Стендалем). Героїня стрічки проникає у в'язницю, щоб урятувати коханого. Але він, втративши залишки сил, вже скорився своїй долі. «І ось Аста звертається до в'язня із пристрасною промовою. Всю свою силу волі вона вкладає в слова, які промовляє з відчаєм, швидко і гарячково... Ця пристрасна промова вражає набагато більше, ніж те, якби актриса, зображуючи відчай, рвала на собі волосся і дряпала нігтями обличчя. Говорить вона довго, і ми дивимось на це. Слухати таку довгу промову, що звучить, нам би набридло»<sup>16</sup>.

Сама Нільсен вважала, що «не можна абсолютно вилучити мовлення з кіно, не можна віддати фільм пантомімі... У людини, що говорить, міміка буває куди виразніша, ніж тоді, коли вона мовчить, тому в німому кіно мовлення в певних межах цілком виправдане»<sup>17</sup>.

В «німих монологах» актриси проявлялось те, що було закладено в модерністській літературі в сенсі розуміння «місії» слова. Його безпосередній, такий що лежить на поверхні, зміст втрачає свою цінність. Глибинні смисли розкриваються у виявленні видимої «тілесності», в тому життєвому пориві, що транслюється через міміку і жест.

Російський кінознавець Юрій Ців'ян дуже точно зауважив, що Асті Нільсен вдалося розв'язати «новітній парадокс про актора», що його породив кінематограф. Їй була притаманна органіка, характерна для американської акторської школи, і разом з тим вона завжди була здатна вдатися до вишуканої стилізації, змінити манеру на протилежну, коли цього вимагає екранна ситуація<sup>18</sup>.

Багатогранність акторських прийомів Нільсен не раз наголошувала тогочасна преса. Цікавим був і самоаналіз актриси: «Одні вважали, що секрет успіху – в моїх руках, що промовляють, другі – «в демонічно одухотвореному еротизмі», який був обумовлений моєю «абстрактною худорлявістю», треті – виразністю вуст. Чого лише не говорила критика, але більшість все-таки вважала, що головна причина успіху – це очі»<sup>19</sup>.

Дійсно, очі домінували на обличчі актриси. Їх виразність акцентувалась ще й тим, що чоло завжди було закрите пасмом волосся. «... Коли вона широко розкриває їх – здається, світять зірки», – писав у захваті Г. Аполлінер.

Вже перше десятиліття модернізму позначилося підвищеною зацікавленістю до феномену маски, зокрема африканської пластики, де маски трактувались як втілення абстрактного поняття<sup>20</sup>.

Тема маски захопила як теоретиків, так і практиків кіно. Зокрема Урбан Гад, чоловік і режисер найкращих фільмів Асти Нільсен, зауважував здатність кінокамери об'єктивно відображати речі, разом з тим перетворюючи обличчя на маску.

Таке перетворення «є, по суті справи, об'єктивуванням обличчя. Ілюзорна деформація являє собою лише засіб відчуження, переведення «духовного» в сферу видимого, поверхового, об'єктивного»<sup>21</sup>.

Як уже зазначалось, Аста Нільсен як актриса кіно була наділена здатністю надзвичайно точно взаємодіяти з кінокамерою, що передавала всю гаму навіть абсолютно непомітних для неозброєного ока мікрорухів. Обличчя актриси, на думку Бели Балаша, «... не стільки несе її особистий вираз, скільки майже непомітно (проте завжди відчутно) відображає, як у дзеркалі, вираз обличчя інших. Так само, як у театрі, я можу чути те, що чує героїня, я можу прочитати те, що вона бачить. Вона несе на своєму обличчі цілий діалог і переплавляє його в синтез того, що розуміється і переживається»<sup>22</sup>.

Тут варто додати, що нейтральність виразу обличчя, до якого вдавалась актриса навіть у найдраматичніших сценах, безвідмовно діяла на глядача ще з однієї причини. Оце застигле обличчя-маска давало можливість кожному, хто сидів перед екраном, в силу своєї фантазії проектувати на обличчя актриси відповідний зміст і прочитувати його.

Крім взаємодії з камерою, не можна втрачати з поля зору і впливи від зв'язків з попередніми кадрами або тими, що йдуть за ними. Напевно, «ефект Кулешова» мав універсальну дію. І глядач, споглядаючи обличчя актора, відчужене і нейтральне, доповнюватиме гру актора своєю уявою. Актор «відпускає втягнутого глядача в море його особистих асоціацій»<sup>23</sup>.

Аста Нільсен одна з перших у кінематографі створила свою маску, яка стане абсолютною приналежністю будь-якої кінозірки подальших часів.

Наявність такої маски давала можливість художникам буквально кількома штрихами відтворювати портрет актриси: чоло, закрите пасмом волосся, великі темні очі, нервова лінія уст.

Луї Деллюк після перегляду «Ваніни» зауважував, що у Асти Нільсен вся драма розігрується на обличчі. «Навіть дещо специфічний, на німецький манір, грим її повік не придушує ніжність і силу її погляду. І цей романтизм, притаманний драмі, надихається не стільки Стендалем, скільки Гоффманом, дає можливість розкритися її патетичному генію»<sup>24</sup>.

Луї Деллюк, один із перших кінотеоретиків, зауважив, що досягти максимальної виразності на екрані можна за допомогою маски. Вона сприяє акцентуванню характерних рис обличчя, розкриває його природний зміст.



«Ось чому кращі виконавці в кіно з усією силою утверджують свій характер чимось навподобі маски. Зробити з обличчя маску – це сьогодні найпевніший засіб видобути з таланту всю ту експресію, на яку він здатний»<sup>25</sup>.

На перший погляд тут спостерігається певна суперечність. З одного боку, обличчя актора на екрані має бути абсолютно природним, з іншого – Деллюк бачить вищі досягнення у тих виконавців, що здатні перетворити своє обличчя на маску, зводячи експресію до мінімуму. Висунувши поняття фотогенії, французький дослідник кінематографа дуже чітко окреслив принципову різницю між реальним обличчям і його відображенням на екрані, що являв собою свого роду збільшуваче скло. Кожна риса обличчя, його вираз активно акцентується, тому для повної природності потрібна максимальна стриманість, яка разом з тим не має перетворюватись на невиразність. Подальша історія кіно довела справедливість прозрінь Деллюка, зроблені ним в епоху «юності» мистецтва екрана.

Серед сучасних дослідників оригінальний підхід щодо образу людини на екрані запропонував Ю. Лотман, якого цікавило людське обличчя у кіно в плані його семіотичності, насиченої вторинними значеннями. Лотман звертає увагу на парадоксальність існування обличчя на екрані, наголошуючи, що, з одного боку, екранне зображення максимально наближене до життєподібності, а з іншого – екранний текст має підвищену семіотичність і віддаленість від театральної умовності.

Плівка фіксує фізичні, природні характеристики актора, і разом з тим актор у кіно значно більшою мірою залежить від «штампа, маски, умовного амплуа і системи умовних жестів. Не випадково кіноактор через голову сучасної йому «високої» театральної традиції, звернувся до багатовікової культури умовної поведінки на сцені: до клоунади, традиції *comedia dell'arte*, лялькового театру»<sup>26</sup>.

Поняття штампу в кіно втрачає певною мірою те негативне забарвлення, яке має в театральній практиці, і зближується з маскою архаїчного театру.

Отже екран доносив природність, вдаючись до прийомів, прямо протилежних безпосередній фіксації живої реальності. Люм'єрівська гілка в кінематографі примхливо перепліталася з мільєсівською.

Не меншого значення в кінематографі надається «магії тіла». До речі, це назва есея вже згаданого Ф. Зібурга, який запропонував свою концепцію тіла на екрані, стверджуючи, що саме воно є матеріалом кіно.

«Магія тіла» полягає в тому, «що воно провокує потік напівмузичних за своїм типом асоціацій, котрі ведуть до духовного пізнання»<sup>27</sup>.

Особливо захоплює німецького дослідника пластика Асти Нільсен і Чарлі Чапліна. Їх присутність на екрані – це «тілесне надання змісту безтілесному душевному відображенню»<sup>28</sup>.

Зібург вважає, що тіло актора і є тією динамічною віссю, навколо якої вибудовується простір кадру.

До Нільсен звернені і досить втаємничені слова автора есея про «непрозорість її тіла, крізь яке сяє воля»<sup>29</sup>. Він вважав, що її непрозоре тіло позбавлене тягара почуттів і звільняє від них глядача. Це зауваження є важливим ще й тому, що виводить актрису з кола тих екранних лицедіїв, що прагнули понад усе розчулити глядача, викликати сентиментальні сльози. І хоч значна кількість глядачів, особливо глядачок готові були «поплакати з Асточкою», істинні поціновувачі її таланту бачили в пластиці актриси, в її експресивності свого роду енергетику життєвого поривання. Аста Нільсен – то «міщанська», то «цинічна», стала ідолом мас і водночас героїнею декадентів, що оспівували її андрогінне тіло»<sup>30</sup>.

Акторці, як вже зауважувалось, було присвячено безліч віршів. Та, мабуть, найбільш узагальнене враження від справді магічного впливу екранної поста-ті великої актриси відтворив у своєму короткому вірші російський художник Юрій Анненков. Його гостре око помічає і «божественную худобу», і «тоску Венери плоскогрудой, и гипнотическую страсть»<sup>31</sup>.

Особливу роль в екранному образі актриси відіграв костюм, основні деталі якого вона зберігала від фільму до фільму.

Це і «шляпа с траурними перьями» (таке цитування цілком можливе, адже О. Блок, за свідченням істориків кіно, двічі переглядав дебютний фільм Нільсен «Бездоня», захоплюючись «дивною Астою», і сукня з атласу або оксамиту, що щільно облягала її майже безтілесну постать.

Ще одна цікава деталь: вузький пасок перехоплює сукню нижче колін, що «зв'язувало» ходу актриси і робило акцент на «змієподібних» рухах її стегон. У епізоді знаменитої «Нетерпимості» Гріффіта юна дівчина з робітничої околиці (Мей Марш) підв'язує спідницю так само, як данська актриса, «виробляючи» в себе звабливу ходу. Американські рецензенти з відвертим захопленням писали про магічні чари європейської зірки, яка, до речі, ніколи не спокусилася можливістю працювати на «фабриці мрій»: «Аста Нільсен з масою чорного волосся, що спадає на вуха і шию, так туго затягнута в чорний шовк і так сильно декольтована, як це лише можливо, створює дійсно колосальне враження»<sup>32</sup>.

Асту Нільсен критики часто іменували «північною Дузе», порівнюючи її талант з незрівнянним обдаруванням, з вишуканою пластикою італійки.

Натомість іншу знамениту італійську «діву» Ліду Бореллі величали італійською Астою Нільсен. Ім'я Бореллі у нас значно менш відоме, ніж данської актриси. А проте її зірка на горизонті кінематографа сяяла в 10-х роках ХХ століття досить яскраво.

Називаючи Асту Нільсен обличчям німецького кіно (адже розквіт її творчості припадає саме на роботу на німецьких кіностудіях), Луї Деллюк так само

бачив у особі Ліди Бореллі втілення на екрані італійського начала, називаючи її розкішною і разом з тим витонченою<sup>33</sup>.

Вона, на відміну від інших зірок, починала свою кар'єру в театрі, де з великим успіхом грала в п'єсах О. Вайльда. «Ці тріумфи, – стверджує Л. Деллюк, – продовжились в темряві кінозалів, де вона стійко лишалась на екрані прекрасною, обдарованою, неочікуваною, сповненою втаємниченості»<sup>34</sup>.

Повертаючись до манери гри Асти Нільсен, нагадаємо, що данська актриса рівною мірою володіла і вишуканою стилізацією, і могла бути максимально органічною. Ліда Бореллі обирала перше. Іноді її гра нагадувала пантоміму, але, як зазначали критики, надзвичайно чітку, сповнену прихованих смислів. Кожен її жест був точний і вивірений, як і її чуттєві, ламані, вугласті пози.

Нагадаємо, що в перших десятиліттях ХХ століття ідолом тогочасної італійської публіки був Габріеле д'Аннунціо, поет, прозаїк, драматург. Поетична слава прийшла до п'ятнадцятирічного поета з виходом його збірок «Весна» і «Нові пісні». У вісімнадцять років з'являються його оповідання, потім знову поезії, сповнені відвертого гедонізму, і просякнуті, разом з тим, меланхолією, що викликана раннім пересиченням тілесними втіхами.

Сповідуючи культ краси і кохання, д'Аннунціо видає нові, не менш успішні збірки віршів. Та раптом відмовляється від бурхливого світського життя і повертається на батьківщину, в провінцію на березі Адріатики, і протягом десяти років працює над прозовими творами. Дослідники творчості цього періоду бачать у прозі д'Аннунціо сильні впливи Толстого і Достоевського. Далі було захоплення ідеями Ніцше, культом «надлюдини», в якій, на думку д'Аннунціо, знаходить поєднання краса і сила плоті з духовним багатством. Поета охоплює жага активної суспільної діяльності. За підтримки знаменитої Елеонори Дузе літератор мріє створити національний театр, де мають ставитися античні трагедії. І хоч проект не був реалізований, д'Аннунціо створив для майбутнього театру драми, серед яких найбільш відомі «Джоконда», «Франческа да Ріміні», «Дочка Іоріо», «Слава» та інші.

Поет переживає захоплення новітніми технічними винаходами; він сідає за кермо автомобіля, а згодом і літака. І, звичайно, повз його увагу не проходить і кінематограф, який поет вважає дієвим засобом «перевиховання народної душі». Фірма «Амброзіо» запропонувала «божественному Габріелю» значні гонорари за екранізації його творів, серед яких були як проза, так і драми: «Корабель», «Джоконда», «Дочка Іоріо», «Сон в осінніх сутінках».

Втім, зв'язок д'Аннунціо з кінематографом проявився не лише в екранізаціях його творів, а й у тому, що кінематографісти намагалися відтворювати жіночі типи, творцем яких був цей знаменитий автор. Ліда Бореллі і була тією актрисою, що найвиразніше втілила уявлення про принадну і разом з тим підступну жіночність.

«Ця актриса рідкісного інтелекту, – писав один з відомих тогочасних італійських критиків М. Проло, – поєднувала в собі надзвичайну чуттєвість з вишуканою витонченістю, що прекрасно гармоніювала з її тендітною постаттю і всією її незвичайною зовнішністю, притаманною вишуканим героїням д'Аннунціо. Блідо-золотаве волосся і лагідний погляд, що контрастували з чуттєвими устами, робили її втіленням улюбленого д'Аннунціо жіночого типу»<sup>35</sup>.

Інші критики також відзначали, що актриса чудово використовує свої фізичні дані, чуттєві уста, вигнуту шию, хвилясте волосся, руки статуй<sup>36</sup>. Створений нею на екрані жіночий тип неначе відсилав до італійського живопису дорафаєлівського періоду. Її сукні елегантні, але разом з тим екстравагантні, відповідали неврівноваженому, дещо істеричному характерові її героїнь.

Втім, використання подібної акцентуації емоцій, що переходили іноді в істеричність, пристрасної жестикуляції, чуттєвих поз відповідало стилістиці літературних творів того ж д'Аннунціо. Ось лише кілька з фільмів, які принесли Бореллі шалений успіх: «Моє кохання не вмирає», «Оголена», «Метелик», «Карнавалеска», «Ярмарок одружень» та інші. Знов-таки, за свідченням тогочасної преси, актриса завжди домінувала на екрані, її партнери виглядали поряд з нею, як бліді тіні. Артистичним достоїнством Ліди Бореллі було дуже точне емоційне відчуття середовища, інтер'єру або пейзажу. Одним з найкращих епізодів у «Оголений» було проходження героїні Бореллі осіннім парком серед темних силуетів дерев і зів'ялого листя.

Завдяки талантові актриси тогочасний італійський кінематограф відтворив жіночий тип, що поєднував в одній особистості риси чистої цнотливості і підступної спокусниці, типу, притаманного літературі декадансу.

Як уже згадувалося, гра Ліди Бореллі була позначена акцентованою екзальтованістю, що було лише одною стороною екранної манери Асти Нільсен. Згадаймо знову один рядок з вірша Анненкова, адресованого знаменитій данській актрисі: «немой язык – живые шифры, разгаданные без ключа, твои движения – как цифры», що примушує нас говорити про певну символічність і семіотичність жестової мови як Асти Нільсен, так і Ліди Бореллі.

Але щодо Нільсен, то просто існування на екрані для неї було так само органічне і притаманне, як і «живые цифры» її пластики. Недарма один з німецьких критиків зауважував, що йому найважливіше спостерігати за тим, як Аста Нільсен просто пудрить обличчя, адже в цих природних жестах її сутність знаходить найбільш повний вияв. Сама ж актриса дещо зверхньо ставилась до «американської» школи, що через своє тяжіння до органіки певною мірою втрачала виразність.

Але кіно перших десятиліть знало акторів, для яких було достатньо просто бути на екрані, щоб підкоряти серця глядачів. Такою була Віра Левченко, що увійшла в історію світового кіно як Віра Холодна, «королева» російського революційного екрана. Її перебування на екрані було досить коротким, менш

як п'ять років (1914–1918 рр.). До речі, стільки ж часу знімалась і Ліда Бореллі (1914–1919 рр.). Щоправда, завершення її екранної кар'єри не було трагічним, як у Віри Холодної. Італійка щасливо одружилася з багатим підприємцем і пішла з життя у похилому віці в 1959 році.

У пореволюційні часи про Холодну писали не інакше, як в іронічній тональності, як про ідеал міщанської публіки. І лише в шістдесятих роках почали серйозно досліджувати феномен безпрецедентного успіху актриси.

Віра Холодна, на відміну від Асти Нільсен і Ліди Бореллі, до приходу в кіно не працювала в театрі. Згодом критики напишуть, що достоїнством Холодної як кіноактриси було те, що вона не була «напоєна отрутою рампи». Вона потрапила на екран майже випадково і знімалась спочатку в невеличких епізодах як аматорка, причому досить безпорадна. Все змінив фільм «Пісня торжествуючого кохання» (1915, реж. В. Гардін), вільна екранізація оповідання І. Тургенева. З нього починаються чотири роки тріумфів – «Міражі», «Життя за життя», «Шахи життя», «Забудь про камін...», «Мовчи, смутку, мовчи», «Тернистий шлях слави» та інші. Самі лише назви фільмів дають можливість визначити їх жанр. Так, це були мелодрами, причому, як правило, із сумним фіналом, на відміну від американських, які переважно мали *happy end*.

Уважна дослідниця творчості Холодної Нея Зоркая робить свого роду каталог нехитрих прийомів гри, якими актриса користувалася на екрані: «Декілька улюблених жестів: права рука нервово поправляє волосся біля скроні, руки безнадійно падають вниз; декілька улюблених виразів обличчя: очі спрямовані трохи вбік і в далечінь, нижня губа закушена, очі затуманені, на вустах блукаюча посмішка; декілька улюблених поз: голова піднята і повернута в профіль до апарата, груди тяжко підіймаються і т.д. Ці умовні знаки, що методично повторюються і переходять з фільму в фільм, у Віри Холодної передають найрізноманітніші почуття і стан душі: пристрасть, ревності, відчай, печаль, радість, страждання, ніяковість, хвилювання»<sup>37</sup>.

Втім, дослідниця акцентує увагу на позах і жестах, що були задані і несли певне семіотичне навантаження. Але існують ще незначні, на рівні моторного несвідомого, певні рухи, які французький антрополог М. Мосс назвав «техніками тіла». І, от саме таке природне існування в кадрі, манера рухатись, сидіти чи стояти, вести розмови – все це і привертало серця глядачів до особистості актриси. Вона величезною мірою була наділена тим, що Луї Деллюк згодом назве фотогенічністю, маючи на увазі особливий, максимально поетичний вигляд людей і речей, яке їм може бути надано тільки засобами нової художньої мови – кінематографа.

Парадокс Холодної був у тому, що в той же час з'явилися на екрані актриси, такі, як В. Караллі, Н. Лисенко, М. Германова, що не поступалися їй зовнішньою привабливістю, а щодо акторської майстерності, то безперечно перевищували її. Не кажучи вже про «геніальну клоунесу» Асту Нільсен з її коло-

сальним акторським діапазоном і багатством виражальних засобів. Але успіх Холодної був неперевершеним.

Вже зауважувалась двоїстість обдарування і акторського «арсеналу» Нільсен: з одного боку, найрізноманітніші прийоми гри, а з другого – максимальна органіка існування на екрані. Саме ця органіка гри і виявилась найсильнішою стороною Віри Холодної. Їй досить було просто «бути», щоб привертати серця мільйонної кіноаудиторії. «Віра Холодна не створювала – писав критик Веронін (псевдонім В. Туркіна) вже після смерті актриси, – вона залишалася сама собою, вона жила життям, що було дано їй; кохала коханням, яке знало її серце; була у владі тих суперечливих і темних сил своєї жіночої природи, котрими тонкий і далекий диявол наділив її від народження. Вона залишалась втіленням пасивного ества жінки, почуттів, що відбивали веселі і жорстокі забавки долі, – жінки, чарівність якої так само цілісна, як і незаперечна»<sup>38</sup>.

Одна з перших на російському екрані, Холодна створює свою «маску», підключає про те, щоб її зовнішній вигляд не змінювався від фільму до фільму. Свого часу історики кіно з іронією писали, що актриса мало не плакала, не бажаючи на прохання режисера прибрати пасмо волосся з чола. І при всій наївності такої поведінки Холодна інтуїтивно відчувала, що саме така її маска потрібна глядачеві, вони хочуть з фільму в фільм впізнавати її.

Втім як актриса за короткі роки своєї кар'єри Холодна надзвичайно зросла професійно. У 1918 році вона разом з О. Руничем розпочала свої концертні виступи. Це були, як правило, одноактні п'єси не надто відомих літераторів. Але серед них були твори А. Аверченка, Г. Запольської. І, головне, Віра Холодна зіграла на сцені головну роль у драмі А. Стріндберга «Фрекен Жюлі», що ще раз підтвердило її творчі можливості як драматичної актриси.

Таки глибокі і уважні дослідники, як Р. Соболев, Н. Зоркая, що писали про Холодну в 1960-х рр., наполягали, що глядача привертала в героїнях Холодної «остання транскрипція класичного національного сюжету – долі російської жінки – від пушкінської Тетяни, Вареньки з «Бідних людей» Достоевського, від Настасьї Філіповни, Лариси, всіх без посагу бідних наречених, проданих і зраджених дівчат російської літератури»<sup>39</sup>.

Дозволимо тут собі не погодитись з шанованою дослідницею. В екранному міфі, створеному Холодною, звучить зовсім не відлуння російської класичної літератури, а хай знижені до «бульварної трагедії», мотиви високої поезії «серебряного века», поезії декадентства. Її героїні – не «тургеневські панянки», не жертовні бідні наречені Островського. В зовнішній покірності долі завжди проглядає готовність зробити рішучий крок назустріч усім спокусам світу, хай за це доведеться заплатити тяжким каяттям і навіть життям.

Окремо слід сказати про пластику Віри Холодної. Маючи певну підготовку (навчання, хай і коротке, в балетній школі), актриса прекрасно володіла своїм тілом, наповнюючи свої рухи і жести природною звабливістю й чарівністю.



Вони були сповнені «хвилястими і м'якими лініями». Така привабливість русалки була характерна для декадентських красунь, чия «русалковість» виявлялась у хвилеподібності рухів і ліній тіла.

І нехай Блок не присвятив їй жодного рядка, її героїні сприймалися широкою публікою як свого роду варіації на тему «Прекрасної дами», майже інfernальної таємничої «Незнайомки», що зійшли зі сторінок поезії Блока. Вона була екранним інваріантом втілення Вічної жіночності.

Якщо говорити про тогочасних поетів «другого ряду», то не можна не згадати О. Вертинського, який оспівав красу і талант Холодної у віршах «Лиловий негр», «Маленький креольчик», **«Ваши пальцы пахнут ладаном»**, які він з колосальним успіхом виконував з естради. В останній поет неначе передбачив сумний кінець актриси. «Ваши пальцы пахнут ладаном, на ресницах спит печаль...». Цей текст надзвичайно схвилював Віру Холодну. «В северянинських за лексикою і ритмом, однак своїх за настроєм і тоном, пісеньках Олександра Вертинського поставав образ жінки, молоді і чарівної, ніжної і завжди сумної. Він був нав'язаний Вірою Холодною. А ім'я теж перетворювалось в ознаку часу – того дня, тривожного, непевного і сповненого чимось ще більш загрозливим»<sup>40</sup>. Її відхід у небуття неначе був передбачений самим ходом історичних подій.

Її партнери, «фрачні» герої, ще з'являтимуться на екрані в шкірянках комісарів на початку 20-х років, викликаючи іронізування критики. А от Віру Холодну неможливо уявити собі на радянському екрані. Навіть найбуйніша фантазія не спроможна побачити цю витончену, одухотворену істоту в ролі непманки, що марнує життя в ресторанах, білогвардійської шпигунки, а може, передової комсомолки-виробничниці у хустинці, напіввійськовій гімнастерці і в чоботах. Жінки-квіти Віри Холодної, витончені, вишукані, у крилатих капелюшках, прикрашених пір'ям страуса, «дыша духами и туманами», назавжди йдуть у небуття. І з ними відходить ціла епоха, епоха декадансу, обличчям якої вони були і образи якої вони адаптували та донесли до найширших кіл зачарованого глядача.

---

<sup>1</sup> Ванслов В. Модернизм – кризис буржуазного искусства / В. Ванслов. // Модернизм. – М. : Искусство, 1987. – С. 10.

<sup>2</sup> Там само. – С.10.

<sup>3</sup> Скуратівський В. Декадентство / В. Скуратівський. // Енциклопедія сучасної України. – К. : Наукова думка, 2007. – Т. 7. – С. 305.

<sup>4</sup> Там само. – С. 305.

<sup>5</sup> Бальмонт К. Горные вершины. – Цит за: Модернисты, их предшественники и критическая литература о них. Каталог б-ки им. С. Л. Бернфельда. – Одесса, 1908. – С. 8.

<sup>6</sup> Чуковский К. Наг Пинкертона // Чуковский К. Собр. соч. В 6 т. – М. : Худ. литература, 1969. – Т. 6. – С. 128.

- <sup>7</sup> Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. Хосе Ортега-и-Гассет – М. : Искусство, 1991. – С. 268.
- <sup>8</sup> Чуковский К. Нат Пинкертон // Чуковский К. Собр. соч. В 6 т. – М. : Худ. литература, 1969. – Т. 6. – С. 121.
- <sup>9</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. / З. Кракауэр – М. : Искусство, 1974. – С. 72.
- <sup>10</sup> Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 96.
- <sup>11</sup> Пилипчук Р. Ольга Кобилянська і кіномистецтво / Ростислав Пилипчук // Мистецтво екрана. – Вип. 1. – Вінниця : Глобус-пресс, 2001. – С. 25.
- <sup>12</sup> Там само. – С. 27.
- <sup>13</sup> Фиртель Б. «Заметки к теме – американское и европейское киноискусство». Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства. – 1993. – С. 146.
- <sup>14</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – С. 61.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 79.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 85.
- <sup>17</sup> Нильсен А. Безмолвная муза / Аста Нильсен. – Л. : Искусство, 1971. – С. 170.
- <sup>18</sup> Цит. за: Цивьян Ю. Аста Нильсен в зеркале русской культуры / Юрий Цивьян. Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ, НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40 – С. 257.
- <sup>19</sup> Нильсен А. Безмолвная муза / Аста Нильсен. – Л. : Искусство, 1971. – С. 171.
- <sup>20</sup> Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 144.
- <sup>21</sup> Там само – С. 145.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 147.
- <sup>23</sup> Зибург Ф. Магия тела. Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 140.
- <sup>24</sup> Delluc L. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque Française. – Paris, 1986. – P. 373.
- <sup>25</sup> Ibid. – P. 50.
- <sup>26</sup> Лотман Ю. Проблема киноактера / Юрий Лотман. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 359.
- <sup>27</sup> Зибург Ф. Магия тела. Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир / Михаил Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – С. 140.
- <sup>28</sup> Там само. – С. 144.
- <sup>29</sup> Там само. – С. 141.
- <sup>30</sup> Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 72.
- <sup>31</sup> Анненков Ю. Аста Нильсен / Юрий Анненков. // Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40. – С. 261.

<sup>32</sup> Цит. за: Цивьян Ю. Аста Нильсен в зеркале русской культуры / Юрий Цивьян // Киноведческие записки. – М. : Госкино РФ НИИ киноискусства, 1998. – Вып. 40. – С. 259.

<sup>33</sup> Див: Delluc L. Cinéma et Cie // Louis Delluc. Cinémathèque Française. – Paris, 1986. – P. 264–265.

<sup>34</sup> Там само. – С. 137.

<sup>35</sup> Цит за: Садуль Ж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль.– М. : Искусство, 1958. – Т. 2. – С. 316.

<sup>36</sup> Там само. – С. 318.

<sup>37</sup> Зоркая Н. Первая русская кинозвезда (О Вере Холодной) / Н. Зоркая // Вопросы киноискусства. – М. : Наука, 1968. – Вып. 11. – С. 162.

<sup>38</sup> Киногазета, 1918 – № 22. – С. 5.

<sup>39</sup> Зоркая Н. Первая русская кинозвезда (О Вере Холодной) / Н. Зоркая // Вопросы киноискусства. – М. : Наука, 1968. – Вып. 11. – С. 182.

<sup>40</sup> Зоркая Н. Звезды полотняного неба. Королева экрана Вера Холодная / Н. М. Зоркая // На рубеже столетий. – М. : Наука, 1976. – С. 295.