

Промовиста мовчазність “зірок”

ІРИНА ЗУБАВІНА

«Образ жінки в німому кіно» — під такою назвою проходила ретроспектива Міжнародного Берлінського кінофестивалю 2007 року — «Берлінале-57». Цього разу програма вишуканого “ретро” охопила історичний період у півтора десятиліття — між Першою світовою війною та завершенням німої ери кіно, представивши близько 30 фільмів, створених у країнах Європи та в Америці з 1914 по 1930 рр. Картини — дуже різні тематично — було об’єднано блиском “зоряних” постатей актрис — жриць “Великого німого”. Серед “бенефіціанток” ретро-огляду: Аста Нільсен, Грета Гарбо, Глорія Свенсон, Клара Боу, Франческа Бертіні, Людмила Семенова, Олександра Хохлова, Ніна Чернова, Астрід Холм, Лідія Куранта. Целулоїд зберіг пам’ять про їхню красу й талант. Понад це — ігровий кінематограф, центрований неповторними образами кінодів, виявився цікавим документом часу, що закарбував зміни суспільних настроїв, яскраві тенденції в моді, послідовні трансформації стилю життя та типу ментальності, з неухильним наступом жіночої емансипації, збільшенням жінок, що працюють, розширенням їхніх громадських та політичних свобод.

Німий екран виступив своєрідним “дзеркалом змін” у моралі середнього класу, наочно продемонструвавши метаморфози образу та соціального статусу жінки. Оновлення етики виявилось парадоксальним чином пов’язан-

ним з суто естетичним виміром екранних творів. Зовнішні перетворення, якщо розглядати їх в історичній перспективі, є миттєвими: на зміну героїні з м’яким виразом очей, що нагадувала вишукану квітку в сукні, оздобленій турнюром (образ, породжений елегантним декадансом початку 1910-х років), в наступному десятилітті приходять виконавиця, позначена рисами “нового еротизму”. Дещо узагальнений портрет молодої жінки такого типу: коротка стрижка, лукава посмішка, вузькі стегна, плаский бюст; вона працює, робить активний життєвий вибір, насолоджується новими моделями поведінки, насамперед своєю незалежністю... За лічені роки спідниці стають помітно коротшими, замість оголення спини та плечей (як спадок респектабельної “порочності” схилку ХІХ ст., що, за влучним виразом І.Еренбурга, “розтягнувся до 1917 року”) новий динамічний час поволі відкриває жіночі ноги. Екранами опановують “флаппер” — легковажні та зухвалі “дівчата для чарльстона”, привабливі й агресивні створіння 1920-х. Американська “доба джазу” диктує світові через кінематограф свої манери, модерні ідеали — насамперед це шалений потяг до задоволень, що невпинно набрав обертів після завершення Першої світової війни. Такий гедонізм протримався до моменту краху біржі на Уолл-стріт, тобто до “Великої депресії”.



«Кабірія». Режисер — Джованні Пастроне
Італія, 1913–1914 рр.

Ретроспекція складалася з програмних блоків під умовними назвами: «Фатум і пристрасть», «Молодіжна жага, або Молодіжні жадання», «Чоловіки й дружини» та «Дівчата, які працюють», репрезентуючи найбільш характерні для німого екрана сюжетні й жанрові конструкції: комедії помилок, казкові перетворення «попелюшок», драматичні перипетії родинного життя; чільне місце, як і годиться, було відведено оповідам про трагічне кохання та невблаганність долі.

Найпомітнішими подіями ретроспекції стали світові прем'єри відновлених картин «Гамлет» (1920–1921 рр.) Свена Гаде та Гайнца Шалля з Астою Нільсен у головній ролі, а також італійського історичного колосу «Кабірія» (1913–1914 рр.) Джованні Пастроне (було показано також авторську версію 1931 року — короткочасну на 40 хвилин за рахунок удосконаленого монтажу, з підкладеною музикою). На ваговитому історичному тлі подій другої Пунічної війни між Римом та Карфагеном за панування в Середземному морі оповідається історія дівчини, яка дитиною загубилась у вирі зіткнення двох цивілізацій.

Найбільше вражає в «Кабірії» постановчий розмах та розкіш декорації: перехід Ганнібала з його військом та слонами через Альпи, виверження вулкана, знищення римського флоту в Сіракузах за допомогою сонячних рефлекторів Архімеда, обряд жертвоприношення в карфагенському храмі Ваала. Грандіозний кам'яний Молох, що мав стати найвеличнішою та найграндіознішою декоративною конструкцією того часу, та вибудовані в «Кабірії» палаци карфагенян вплинули на Д.У.Гріффіта, коли він за два роки потім створював декорації Вавилону та храму богині Іштар у картині «Нетерпимість».

Передбачалося, що «Кабірія» перевершить успіх попередніх історичних колосів «Останні дні Помпеї» та «Камо грядеши?», тому «для певності» в титри було введено ім'я Габрієля Д'Анунціо — італійського поета, романіста, драматурга — справжнього артистичного кумира доби. «Оренду» свого «розкрученого»

імені як автора сценарію поет прагматично оцінив у кругленьку суму, насправді ж написав сценарій та поставив фільм Джованні Пастроне (під псевдо П'єро Фоско). А реальний внесок Габрієля Д'Анунціо обмежився вигадуванням звучних імен для героїв («Кабірія» перекладається як “народжена з вогню” тощо) та змістом помпезних поетичних титрових написів. Приміром, коли юна Кабірія розказує своїй господині Софонісбі про Масінісу — володаря, якому вдалося перетворити частину карфагенської периферії в північній Африці на провінцію Риму, словесний портрет виглядає дуже романтично: “Він подібний до вітру, що несе пахощі пилу та левів”.

Картина зображує значний відтинок історичного часу. Пролог демонструє сцени мирного життя карфагенян, а вслід за тим — руйнацію міста-держави: пожежа, землетрус, виверження Етни (кадри розфарбовані червоним, частину — видруковано в монохромному забарвленні пурпурним кольором. Люди спускаються з гори у виблисках полум'я. Масивні декорації руйнуються). Так глядач дізнається про початок трагічної долі Кабії — під час тотального хаосу донька впливової родини була розлучена з батьками, її підібрала циганка. Далі в кількох актах описуються поневіряння маленької бранки. Звершується все, як і годиться, великим коханням: рятівник Кабії — шляхетний патрицій — забирає дівчину з собою. У фінальній сцені — на кораблі Кабірія (Лідія Куранта) та її обранець, одягнуті за римською модою, під охороною сильного та вірного слуги Маціста (взірцем цієї постаті був Урсус із «Камо грядеши?») насолоджуються його грою на солодкозвучному музичному інструменті та довгоочікуваною свободою...

На сучасного глядача, понад величність декорацій, справляє враження технічний рівень зйомок (оператор Сегундо Хомон).

Гучною подією ретроспективи стала світова прем'єра відновленої німої картини «Гамлет» Свена Гаде та Гайнца Шала, де в головній ролі знялась Аста Нільсен. Тривалий час вважалося, що ця “колірна” версія втра-

чена (в обігу залишалось кілька чорно-білих копій фільму). Віднайдений варіант картини не демонстрували з часів прем'єрних показів.

Звернення до шекспірівської класики виявилось унікальним досвідом апокрифічної інтерпретації матеріалу, канонізованого численними попередніми втіленнями: своєрідний нюанс полягав у тому, що Аста Нільсен грає не принца данського, а принцесу — дівчину, яка свято береже таємницю свого народження — в лиху годину війни, коли народ чекав на появу нащадка, продовжувача династії, королева народила... доньку. Таїна зберігалася в родині. Версія не має жодного наукового підтвердження, втім, така історична невідповідність аж ніяк не зменшує естетичних якостей картини. Понад це — несподівану інтерпретацію дістала дружба Гамлета з Гораціо (вона постала таємною закоханістю Гамлета в свого товариша по навчанню, адже під убранням принца данського билосся пристрасне дівоче серце).

Зображальна краса фільму вражає вишуканістю готичних декорацій, містичним флером північних туманів, костюмами та гримом персонажів, вишуканим обрамленням каше портретних планів. Монохромний окрас окремих сцен дав підстави говорити про кольорову версію. В картинах цього періоду роль колірного тонування зводилася до посилення настрою у сприйнятті тієї чи тієї сцени. Традиційно (хоча й не обов'язково) жовтий мав підкреслювати втіху, червоний — трагічність події, синій — поглиблювати морок містичної моторошності.

Сьогодні понад усе в картині приваблює образ, створений Астою Нільсен: витончена, майже графічна фігура принца, яким його (її) грає Аста, у вбранні, що підкреслює андрогінність краси виконавиці — довгі стрункі ноги та неповторну пластику. Її Гамлет — жінка, приречена все життя грати роль, приховуючи власну сутність. Запам'ятовується робота актриси з обличчям та руками — вишукані долоні з аристократичними пальцями стають виразним інструментом передачі почуттів. Стримані



«Гамлет»

Режисери — Свен Гаде
та Гайнц Шоль. 1920–1921 рр.
У головній ролі — Аста Нільсен

рухи — промовистим заміником слова. Хрестоматійним прикладом став жест затиснутого бажання — коли рука Асти-Гамлета тягнеться погладити волосся Гораціо, який задрімав, поклавши голову товаришеві на коліна, та зупиняється, не насмілившись проявити почуття. Аста Нільсен привнесла в кінематограф нову культуру акторського виконання — меланхолійну неоднозначність і лаконічність пластики. Її манера триматися перед камерою змушувала партнерів співвідносити свої рухи зі скупкою динамікою Асти, щоб не виглядати комічно або непристойно. Єдиний персонаж, що не стримує гіпертрофічної жестикуляції у фільмі, — дядько Гамлета, підступний братовбивця, перелюбник та владолуб. Тим переконливішим виглядає акторське виконання Асти Нільсен. Найяскравіша зірка данського небосхилу, вона стала найпопулярнішою актрисою Німеччини та Центральної Європи. Нільсен зрозуміла специфіку поводження перед кінокамерою, спромігшись здолати бажання наслідувати такий хибний досвід “театральності”, як намагання компенсувати мімікою та жестикуляцією брак слова на німому екрані. Можна сказати, вона стала першою справжньою кіноактрисою, примадонною кіно (так, до речі, називався короткометражний фільм за її участі, показаний у програмі ретроспектив — «Примадонна кіно», 1913, режисер Урбан Гад), адже запровадила принципову

нову — суто кінематографічну — манеру гри. Неповторна індивідуальність, Нільсен вміла бути переконливою, залишаючись майже “бездіяльною”, уникала “оформлення” проявів емоцій зайвими рухами (заламування рук, зачочування очей, закидання голови, здійснення грудей тощо) вже з першого свого фільму — «Безодня» (1910 р.), того ж таки режисера Урбана Гада, з яким в актриси надовго склався своєрідний творчий тандем, що не розпався й після переїзду з Данії до Німеччини. На німецький екран Нільсен принесла задумливість та витончену трагедійність містичної скандинавської культури.

Як відомо, Аста Нільсен працювала з такими різними режисерами, як Свен Гаде, Пауль Вегенер, Георг Вільгельм Пабст. Про широту її акторського діапазону свідчить яскрава різноплановість. У фільмі «Янголятко» (1913/1914, Урбан Гад) Аста Нільсен (актрисі на той час виповнилося 32 роки) грає 17-річну дівчину Джесту, якій доводиться прикидатися 12-річною дитиною задля того, щоб родина отримала спадок від багатого американського дядечка. Джеста закохується в свого дядечка — симпатичного нестарого вдівця — і всіма засобами намагається домогтися, аби він покохав її такою, якою вона є. А дівчина — нівроку: за ексцентричну поведінку її навіть виганяють з пансіону. Та дядечко вперто купує племінниці ляльки та інші іграшки, не бажаючи помічати, що дівчинка більше уваги приділяє зустрічним офіцерам.

Нарешті, стомившись від ролі нетямуючої “малечі”, Джеста постає перед своїм обранцем у “дорослому вбранні”, і в того розкриваються очі: він, нарешті, переможений привабливістю юної німфетки. Преса із захопленням відзначала переконливість “вікової трансгресії” актриси (від характерної пластики до гриму, одягу та зачіски з бантиками), особливе вподобання глядачів викликали коротенькі штанці та забавні гримаси героїні, а також її сексапільність. Чого варту хоча б сцена, в якій Джеста, входячи в холодну воду, то піднімає майже до талії свою коротеньку картату спідничку, то опускає її, щоб за мить

знову підсмикнути. Більшість героїнь Асти Нільсен є екстремально сексуальними натурами, адже центральна тема психологічних драм початку 1910-х років — чуттєве кохання, бажано з поцілунком “до нестями”, що змушує героїню закидати голову, а публіку — шалено заздрити палким пристрастям. У данських фільмах кохання, переважно, було трагічним. Смертельний фінал для одного чи обох закоханих цілком імпонував традиції нещасливих кінцівок, характерної також для російського кіно. А напередодні Першої світової війни фаталізм, демонстрація відчуття приреченості входять й у загальносвітову кінематографічну моду. Фатум і пристрасть задають координати дії, утворюючи ауру містерії на екрані.

Трагедійний флер занепадництва модерну й стомленого декадансу оточує такі постаті, як героїні Франчески Бертіні у фільмі «Асунта Спіна» (Густаво Серена, Італія, 1914) та Ніни Чернової у фільмі Євгена Бауера «Присмерки жіночої душі» (Росія, 1913). «Присмерки...» — перша режисерська робота Євгена Бауера, позначена відкриттями в техніці зйомок, освітленні, композиційній будові кадру — майстерність проявилась у витонченому еротизмі візуального стилю, вишуканості декору. Бауер — художник за освітою — чи не першим усвідомив, що розробку кадру слід проводити вглиб. Створюючи ілюзію перспективи, режисер фокусував увагу глядача не на першому/титовому плані, а наче запрошував зазирнути “всередину” декорованого простору. Успішність режисерського дебюту Бауера забезпечували бунтівний талант, відвага у запровадженні як технічних, так і тематичних інновацій. Портрет жіночого характеру шокує й досі: юна аристократка Віра — донька графині Дубровської — вбиває свого брутального гвалтівника — підмайстра Максима, людину “з народу”. У ретельно вибудованій композиції привертає увагу акцентування смислових наголосів за допомогою фактур, відблисків і рефлексів (глянцеві поверхні авт, візуальна холодність мармуру, глибина оксамиту), гра з віддзеркаленнями,



«Янголятко». Режисер — Урбан Гад
1913/1914. Джеста — Аста Нільсен

«Присмерки жіночої душі». Режисер — Євген Бауер
Росія, 1913. В головній ролі — Ніна Чернова

«Дитя великого міста». Режисер — Євген Бауер. 1914



подвійною експозицією та зйомками крізь вітрини крамниць, вітражі, скляні двері. Такі “наскрізні” зйомки допомагали нівелювати дисонуючі контрасти кадрів, знятих у павільйоні, з натурними зйомками. Практично не маючи досконалих зразків для наслідування, Євген Бауер спирався виключно на інтуїтивні кінематографічні осяяння та попередній, некінематографічний досвід художника — майстра “нерухомих” зображень. Зрозумівши краще багатьох своїх сучасників специфіку мови кіно, режисер уміло використовує вимушену мовчазність екрана. За допомогою багатозначного експонування унаочнює/візуалізує сни Віри, її наївні дівочі мрії (стати благодійницею для простого люду) та набуті страхи (після згвалтування та вбивства негідника). Страшна таємниця затьмарює закоханість дівчини в красеня графа. Вагання та численні спроби розповісти обранцеві страшну таїну дістають доволі несподіване розв’язання: зізнавшись-таки після вінчання в усьому чоловікові, героїня наштовхується на холодність і нерозуміння. Зі словами “Ви жалюгідний, графе!” — Віра покидає домівок. Далі — послідовність візуальних фрагментів, що оповідають про страждання графа, який протягом року їздить по “закордонах” і розшукує свою Віру. Проте зустріч із дружиною, яка стала актрисою, змінивши аристократичне ім’я на сценічне псевдо Еллен Нел (на модний іноземний манер), не приносить графові розради. Фінальна сцена самогубства графа під титр “Загублене життя” — подається не стільки як вислід сухої байдужості графині-актриси, скільки як невідворотність долі, а прекрасна брюнетка Віра є лишень інструментом невблаганного фатуму.

Ще одна фатальна брюнетка — героїня іншого бауєрівського фільму «Дитя великого міста» (1914) — модистка Мері. Чорняві “вампи” домінують на російських екранах 1910-х років цілком закономірно, адже моду на блондинок ввели американці лише в кінематографі наступного десятиліття, коли їхні білявки почали активно демонструвати принади мирного життя.

Отже, Мері — народжена в селі дівчина Манька, мати якої загинула від сухот, — одна з типових представниць того прошарку неможливих дівчат, що заробляли на життя в крамницях модисток (закладах з відомою репутацією, де під прикриттям ефемерної “пристойності” відбувалися речі досить сумнівні). Героїні випадає нагода — в неї закохується заможний і симпатичний Віктор (М.Салоров), якому набридли представниці власного класу. Віктор прагне знайти людину, не схожу на його оточення освічених жінок. Намагаючись уникнути “розумних” жінок, герої зупиняє свій вибір на природній дівчині (читай: такій, що живе інстинктами). Після одруження Мері розоряє свого благовірного, зраджує його, фліртує з камердинером, а на довершення закручує роман з багатим приятелем чоловіка, чим доводить останнього до самогубства. Труп Віктора — вирок новій моралі жіноцтва, звабленого, зіпсованого широтою пропозицій та принад мегаполіса.

На відміну від фатальних “вамп” початку століття, кмітливим, витонченим і симпатичним міським дівчатам 1920-х був не властивий смукот — вони мають задоволення від випробування нових стилів поведінки.

Змінювалася мода на сукні та зачіски, на форму брів і вуст, утім, інстинкти людські, пристрасті й гріхи залишалися практично без змін — відтак, рима “любов–кров” не втрачає актуальності й у 1920-і. Ентоні Асквіт у фільмі «Котедж на Дартмур» (1929) оповідає про любов перукаря до колишньої колежанки — манікюрниці, почуття якої вже минулися, ба більше, вона вийшла заміж за фермера. Ось тут і розігралися пристрасті ревнивця-куафера — і він перерізав бритвою шию своєму щасливому суперникові (в цей кривавий момент екран верійовано в червоному тоні). Рішення традиційного мелодраматичного конфлікту у фарсовому ключі співзвучне за стилістикою «Містерії перукарні» Бертольта Брехта, а монтажні пошуки автора, вочевидь, спираються на знахідки таких представників російського кіноавангарду, як Сергій Ейзенштейн та Дзига Вертов. Фільм починається

з пасторалі: пейзаж із косим обрієм та самотнім деревом. Несподівано з-за верхньої рамки кадру вискакує людина (наче просто падає “з неба” — використання відверто циркового прийому) й біжить по діагоналі, заданий небокраєм. Це — перукар, що втік з ув’язнення за злочин, про який глядач дізнається з подальших подій (тобто фабульний час починається з розв’язки).

В американському кінематографі по завершенні Першої світової війни розпочався справжній економічний бум — десятиліття розквіту кіновиробництва. Війна радикально трансформувала смаки та норми традиційної моралі. На зміну суворим вікторіанським правилам прийшло вміння насолоджуватися буттям. Формуючи нові моральні засади, “середній клас” оголосив вільну “епоху джазу” з апологією американського стилю життя — радісного та легкого, не затьмареного жодними ускладненнями, ані матеріального, ані морального ґатунку. Одним з апологетів цієї доби був режисер Сесіль Де Міль. Майстер справляти враження на глядача, він засліплював його шиком декорацій та гламуром костюмів і гриму “зірок”, які діяли на тлі театрального розкошу “з життя аристократичного середовища”. В численних комедіях та фарсах героїні доводили рівноправність жінок у сексуальному житті через ескапади позашлюбних інтрижок та розлучень (саме в такій поведінці автор добачав ознаки свободи).

Симптоматично, що сміливі вигадки, фантазії та беззастережні вчинки екранних героїнь парадоксально запроваджувалися задля ствердження сталого порядку. Навіть відверті сповіді сексуальної свободи у фільмах Сесіля Де Мілля врівноважуються щасливим поверненням у межі пуританської моралі. Героїні його салонних комедій (переважно у виконанні Глорії Свенсон) вільно обирають консервативний шлях (розумник та шоумен Де Міль таким чином замиряв “прогресистів” та традиціоналістів, догодивши всім). Переконливі характери самостійних та впевнених жінок створила Глорія Свенсон

у показаних у ретроспективі фільмах Сесіля Де Мілля «Навіщо міняти свою дружину?» (1919/1920) та «Афери Анатоля» (1921). Після 1924 року Де Мілля переключається на історичні бойовики, а звільнену “нішу” зайняв запрошений з Німеччини Ернст Любіч, який стає наступником Де Мілля в жанрі салонної мелодрами. Ернста Любіча вирізняли уміння вправно працювати з ритмом, деталлю, яскравий гумор, легка іронія та вишуканий естетизм. Його герої не тільки багаті, а й більш виховані, витончені. Показаний в ретроспективній програмі фільм 1925 року «Віяло леді Уіндермієр» (за Оскаром Уайльдом), де Любіч уміло іронізує над святенництвом, глупотою та марнославством “світського” середовища, переконливо характеризує його як віртуоза гострої інтриги, елегантних костюмів та “великосвітських” декорацій.

Більш наближеними до реалізму виглядають картини Еріха фон Штрогайма, хоча і в них присутні всі складники шоу: костюми, любов до фокусів і трюків. Реалістична та іронічна нота проривається через суміш романтичного з побутовим, смішного зі страшним та огидним, оскільки Штрогайма насамперед цікавить жорстокість та нищість людської натури.

На противагу вишуканому ескапізму Де Мілля та Любіча, Еріх фон Штрогайм, зосередившись у своєму режисерському дебюті «Сліпі чоловіки» (1919 р., США) на дуже модній тематиці подружньої невірності, проявив себе як майстер соціальної сатири, зазирнувши за лаштунки “пристойних” подружніх стосунків. Трійко основних персонажів — професор Армстронг, його дружина (сексапільна Франселія Біллінгтон) та прусський офіцер (його роль виконує сам Штрогайм) — опиняються в пансонаті у романтичній гірській Швейцарії. Досить швидко утворюється “трикутник”: джигун офіцерик є ловеласом, який не обминає нагоди “поволочитися” за спідницею, настирно намагається догодити молодій професоровій дружині, а та нерозумним кокетуванням прагне хоч якось компенсувати байдужість власного чоловіка — егоїстично-

го себелюба. “Інший мужчина”, якого грає Штрогайм — елегантний військовий зі шрамом на чолі — франтуватий спокусник зничев’я, — характерний персонаж, справжня підступна личина та нища сутність якого розкривається на альпійській вершині. Природа карає самовдоволеного зазіхача на принади чужих дружин — офіцер падає зі скелі. Натомість покинутого кепським воякою напризволяще професора Армстронга рятує від лютої смерті гірський провідник, неговіркий велетень. Схоже, професор зробив висновки: він дарує очікувані знаки шани й закоханості своїй дружині. По усьому, цій стрічці далеко до скандальності другої частини умовної діалогії — «Дурні дружини», де автор остаточно піддає критичному осмисленню та саркастичному розвінчуванню інститут сім’ї. Тож не випадково навіть у назвах картин спостерігається дзеркальна симетрія — сказати б, і чоловіки, і дружини виглядають однаково непривабливо в прихованому протистоянні.

Немовби вторить такому “вироку” Еріха фон Штрогайма щодо шлюбних стосунків, хоча і з інших позицій, Карл Теодор Дреєр, не без іронії показуючи у фільмі «Господар квартири», або «Хазяїн дому», (1925) життя ординарної сім’ї. Чоловік, дружина і трійко їхніх дітей живуть досить бідно, хоча прекрасна домашня господиня Дженні як заведена займається домівною, намагаючись звести кінці з кінцями при вбогих статках. Та понад усе заважає сімейному щастю норовиста і капризна вдача голови сімейства, він — справжній тиран родинного вогнища. Засіб приборкання хатнього деспота виявляється доволі простим: жінка їде поліпшити здоров’я до матері, залишивши трійко дітей та будинок на чоловіка. Зрештою все завершується добре: господиня-мати повертається додому, де панує вже цілковита ідилія — Джон став лагідним та приязним, усвідомивши, хто є справжнім господарем хати.

Попри весь сарказм, із яким режисер демонструє нікчемну прискіпливість чоловіка-невдахи, фільму далеко до ґрунтового аналізу реальних проблем інституту сім’ї.



«Віяло леді Ундерміер». Режисер — Ернст Любіч. 1925
Еріх фон Штрогейм у своєму фільмі «Сліпі чоловіки». 1919 р.

«Господар квартири» виглядає практично іронічною інсценізацією ідей популярного в перше десятиліття ХХ ст. дослідника Джона Стюарта Мілля, який до сучасного йому шлюбу ставився досить скептично, вважаючи шлюб “єдиним чинним кріпосницьким правом, що його визнає закон”¹.

Часом дієвим способом виказати опір існуючому становищу для жінки був унутрішній ескапізм — жіноцтво рятувалося від гнітючої реальності, вимріявши собі *інше* життя, як героїня найзначнішого фільму представниці французького “кіноавангарду” Жермени Дюлак «Усміхнена мадам Бодє». Картина насамперед є лабораторним досвідом, керунком для розуміння якого може стати ідея духовного натхненника французького “авангарду” Луї Деллюка, а саме його концепція “*перетворення кінематографа подій та фактів на кінематограф думок та настроїв*” (визначення Єжи Тепліца). Жермена Дюлак запроваджує спробу візуалізації феноменів “унутрішнього” життя провінційної дами: зіткнення реальності з вигаданими образами мовчазної пані, котрій вкрай обрид її обмежений, прагматичний та недостатньо витончений законний чоловік — торговець із Шартра. Мадам Бодє, на протигагу назві

фільму, виявляється дуже сумною. Насправді є чого зажуритися, бо вони з чоловіком надто різні: коли її руки грають на роялі, ледь торкаючись клавіш, його — лічать гроші, сластолюбно перекладаючи монети на долоні, коли вона вивчає партитуру Дебюссі, він випробує сукно в лавці, з розумінням перетираючи його між товстими пальцями. Жермена Дюлак, поставивши завдання зримо представити сновидіння, мрії, спогади героїні, вимагає від виконавиці стриманої пластики, зосереджує увагу на деталях. Саме дрібниці яскраво демонструють несхожість подружжя Боді: вазочку з квітами на столі дружина переставляє асиметрично на край, чоловік — у прагненні до тривіальної симетрії — по центру; пані Боді, проходячи повз столик, відновлює композиційну вишуканість, проте її чоловік раз у раз повертає вазу в центр столу з якоюсь маніакальною впертістю.

Коли брутальний мосьє люто кричить у запалі, мовчазна мадам переноситься подумки далеко: вона вигадує собі захисника — красеня з тенісною ракеткою в руках. Цією ракеткою молодик (образ якого змальовано подвійним експонуванням) наче цілиться у потилицю бридкому нелюбові в мить, коли той з особливо гідкою гримасою заходиться роздратованим вереском. Таке видіння трохи тішить мадам Боді, викликає посмішку на її сумному обличчі. Навіть уві сні жінці ввижається перекошене обличчя її чоловіка, що щириться в німотному крику... Втім, криза у стосунках минає разом із хворобливою нічною гарячкою, пані знову здатна адекватно сприймати реальність — стосунки з чоловіком у неї налагоджуються. Завершується історія майже ідилічно — чоловік і жінка “під ручку” цілком дружньо йдуть собі затишною вуличкою провінційного містечка.

Для Жермени Дюлак продовженням досвіду унаочнення мислених образів стала картина за поемою Бодлера «Запрошення до мандрів» (1927) — практична реалізація теорії режисера стосовно того, що фільми мають викликати у глядача таке саме відчуття, як у людини, котра слухає музику. Ось що пи-



«Господар квартири» або «Хазяїн дому»
Режисер — Карл Теодор Дрейер. 1925

«Усміхнена мадам Боді». Режисер — Жермена Дюлак

«Я не змогла би бути чоловіком»
Режисер — Ернст Любіч. 1918



ше Жермена Дюлак у передмові до картини: “Жінка, ображена байдужістю свого чоловіка, намагається знайти розраду в барі, де зустрічає привабливого морського офіцера. Проте, коли той дізнається, що жінка є матір’ю, він припиняє спілкування. Проста історія без субтитрів”.

На експериментах Дюлак позначилися відлуння традиційної вікторіанської моралі та обмеженості жінки у правах, законодавчо закріпленої нерівності, що зберігалася до кінця XIX ст. практично в усіх країнах Західної Європи. Щонайперше — у Франції.

На межі XIX–XX століть жінки, нарешті, дістали дозвіл навчатися в університетах та інших вищих навчальних закладах, насамперед у Сполучених Штатах Америки та в Росії — державах, що в усьому становили різкий контраст, проте у питаннях рівності жінок керувалися однаковим підходом. Можливо, тому рубрика «Дівчата, які працюють» містила переважно фільми саме цих двох країн.

У фільмі «Особистий секретар», або «Найманий секретар», (1916, Джон Емерсон, США) “красунечка” авантюрного типу (Норма Талмадж), прагнучи отримати роботу, йде на співбесіду за повідомленням у газеті про те, що поважна пані потребує секретарку для особистих доручень. Проте є певне ускладнення: в об’яві зазначено, що неодмінною умовою наймання є сексуальна непривабливість можливої претендентки (згодом з’ясується причина перестороги: господиня має легко важного та непутячого сина). Симпатична дівчина, замаскувавшись за допомогою нехитрих засобів: окулярів та глухо застібнутої чорної сукні, дістає роботу, а згодом — і чоловіка. Молодий господар, розкривши таємницю матусиній секретарки, закохується в неї “на все життя”. Чому б і ні? Деякі екранні персонажі виявляють здатність змінювати зовнішність аж до того, що успішно вдають з себе осіб протилежної статі. У бурлескній комедії Ернста Любіча «Я не змогла би бути чоловіком» (1918) запроваджено саме такі радикальні перевдягання. Молода дівчина-бешкетниця,

до якої приставлено надмірно суворого, хоча доволі молодого та привабливого вихователя, замовляє собі в модній лавці смокінг із циліндром — і мерцій на бал. Там перевдягнута дівчисько справляє враження на дам, наважується навіть “відбити” партнерку свого суворого наставника, залишаючись невпізною. Зрештою перевдягнена дівчина напивається “на брудершафт” із вихователем, якому й на думку не спадає, ким насправді є зухвалий “молодик” — його новий знайомий. Виявляється: героїня вдається до усіх цих витівок лише задля того, аби дійти висновку, що ніколи не змогла би бути чоловіком. Більше того, їй цього аж ніяк не кортить. У фіналі вихователь усвідомлює, з ким саме так добре погуляв напередодні. Все завершується любовним поцілунком, який, по усьому, має покласти початок спільному щасливому життю. Своєю численністю такі хепі-енди мали стати непрямым підтвердженням того, що метою всіх жінок та дівчат є кохання та заміжжя.

До рубрики «Дівчата, які працюють» віднесено фільм «Дещо новеньке» (Нел Ширман, Берт Ван Туї, 1919, США), оскільки героїня фільму — молода письменниця (її роль виконує сама Нел Ширман), яка захоплено клацає на друкарській машинці, вигадуючи “не затерту” історію про порятунок шляхетним ковбоєм на блискучому авті з пазурів “підступних індіанців” викраденої ними прекрасної дівчини. Надихнули молоду письменницю-сценаристку її випадкові спостереження за зустріччю старого ковбоя на коні з молодим колегою на модерновому автомобілі (залізний кінь — породження прогресу). Очевидна пародія на ранні фільми “незалежних” кінематографістів та майже тотожну продукцію їхніх конкурентів із “тресту” — гротескові, бурлескні комедії, фільми про червоношкірих індіанців та ковбоїв, найбільш запитані “народні” жанри, що згодом дістають назву вестернів. Іронічне пародіювання переслідування героєм негідників та врятування красуні дало змогу представити динаміку як національну своєрідність, помилюватися простором прерій та мальовничістю каньйонів.



Єдина загадка, яка залишилася нерозгаданою після перегляду є такою: навіть при сучасному розвитку техніки не зрозуміло, яким чином удалося здійснити зйомки таких трюків, як автомобільні перегони серед гігантських валунів, з “переповзанням” машини через перешкоди.

Якщо у фільмах 1910-х років пошуки робочого місця дівчатами розглядаються на рівні водевільної ситуації — їхнє працевлаштування стає лише кроком на шляху до заміжжя — мар’яжного альянсу, то в картинах 1920-х років жіноча робота розглядається як даність, слугуючи тлом для розвитку роману, вимріяного героїнею.

Угорський режисер Паул Фейош, що працював у Голівуді, поставив 1928 року фільм «Самотність» (1928, США). Герої: Він і Вона — механік Джим (Глен Трайон) та телефоністка Мері (Барбара Кент). Вони мешкають по сусідству — у великому будинку, проте знайомляться випадково на Коні-Айленді одного уїк-енду. Зустрічаються, закохуються, гублять одне одного, знову знаходять... Кожен крок несе перешкоди. Проте фінал є передбачуваним хепі-ендом. Для досить простої історії автор знайшов несподівану форму: він оздоблює світ героїв анімацією — відверто домальовує “задники” на другому плані, розфарбовує деталі окремих кадрів (червоним — іскри та вогонь з-під коліс атракціонного візка, синім — повітряні кульки в руках людей, малює будинки-хмарочоси, світло у вікнах нічного міста. На чорному тлі дві фігури — Він і Вона (контурна лінія світла робить постаті об’ємними), наче ці двоє самі в цілому світі.

Тимчасом як всілякі ескапади американських “джаз-бєббі” завершуються “перевихованням” і родинним щастям, шляхи і долі їхніх радянських ровесниць видаються складніши-

«Дещо новеньке». Режисери — Нел Ширман, Берт Ван Туї
США, 1919

«Самотність». Режисер — Паул Фейош. США, 1928

«Третя Міщанська» (в зарубіжному прокаті — «Ліжко і софа») Режисер — Абрам Роом. 1926/1927. Героїня Людмила Семенової

ми. Саме в країні Рад, де емансипація здобула виразну перемогу, на заздрість феміністкам і суфражисткам усього світу, а жінка начебто дістала рівні з чоловіком права, декларовані свободи в реальному житті трудящого жіноцтва оберталися дещо іншим боком — виявляючись новою формою беззахисності та залежності. У фільмі Льва Кулешова «Ваша знайома» Олександра Хохлова грає роль журналістки — жінки, яка постраждала від чоловічих ганджів — сластоті та властолюбства. Поки якийсь пересічний “володар кабінету” марнував робочий час кореспондентки прихованими залицяннями, її власний начальник-самодур підписав наказ про звільнення дівчини з роботи. Навіть приятель, який намагався врятувати героїню, мимоволі лише погіршив становище. Назва фільму прозора натякає на поширеність ситуації. Симптома-

тичною видається також колізія, в яку потрапила героїня Людмила Семенової у фільмі Абрама Роома «Третя Міщанська» (в зарубіжному прокаті — «Ліжко і софа», 1926/1927). Жінка опинилася перед проблемою вибору: має обрати між власним чоловіком Колею (Микола Баталов) та його приятелем Володею (Володимир Фогель), який тимчасово оселився на софі в їхній маленький кімнаті. Зрештою, на неї лягає відповідальність за власний вибір і за чоловічу легковажність, оскільки поступово, шляхом “рокірування” між софою та ліжком, чоловіки з’ясовують, що їм цікаво проводити час узагалі без жінки — за чаєм, бесідами та грою в шахи. Вагітна героїня вимушена залишити обох своїх чоловіків, спакувати валізи та поїхати світ за очі в пошуках кращої жіночої долі.

¹ Цит. за: *Бабель А. Женщина и социализм.* — Ч. 1. — Петербург: Вестник знания, 1909. — С. 106.