

Олег СИДОР-ГІБЕЛІНДА

КІНЕМАТОГРАФ І ФРУСТРАЦІЯ

Кінематограф і фрустрація. Одна з самого початку супроводжує іншого, йде поряд, не спускаючи з повідку — тільки вкорочуючи чи видовжуючи його. «З початку» — не риторична метафора. Натопи перших глядачів, який сахався потягу Ла Сіоти, ознаменував зародження процесу. Щоб прояснити картину, одразу ж назву й один із сучасних рецидивів — сумнозвісну історію, що трапилася у 1990-х в одному з українських кінотеатрів (Чернівці, 30 листопада 1998 р.) під час показу американської стрічки «Армагедон», коли в результаті тисняви, що виникла раптово й незрозуміло, постраждали десятки присутніх. Свідки розповідали, що «гора з дитячих тіл сягала півтора метра... тим, хто опинявся внизу, доводилося утримувати на собі 5–10 чоловік», жертвами безладу стали четверо глядачів, півтора десятки інших було скалічено [1]. Зручно було б усе списати на титульно-профанічну апокаліптику досить посереднього фільму, й на тому «закрити справу». Та, знову таки, повернемось до нашого «з початку», де постає ще жахливіша історія, обялівка якої достоту шляхетна.

Як не дивно, часова дистанція між цими подіями — майже століття: 22 квітня 1897 р. І коїлося це не на провінції, а в самому серці Європи: в Парижі, на благодійній ярмарці на вулиці Гужона. Число жертв неспівставне з новочасним: понад 200 душ, крім того, біля десятка вмерло від опіків, серед них — цвіт французької аристократії, як герцогиня Аласонська, рідна сестра австрійського імператора або донька банкіра Госьє (цікаво, чи інакше б мала ця новина шанс утратити на перші шпальти газет?). Отже, причиною цього — армагедону, апокаліпсису? — стала пожежа, яка виникла у «балагані», який загалом уміщував біля 1500 душ. «Кажуть, що загорілося від керосинової

лампи кінематографу, що раптом луснула... За десять хвилин усе було охоплено полум'ям... утворилася неймовірна тиснява... Від нестерпного болю люди з криком продовжували бігти, поки не падали в знемозі» [2]. Катастрофа, яку водночас нарекли «на свій копил Ходинкою» (не відчувши ризикованої паралелі, російський цар прислав співчутливу телеграму) та «національною спокутою гріхів Франції», тим не менш, вразила не лише рівнем людських втрат — і на тоді неймовірним, заведне не безпрецедентним.

«На кінематограф стали дивитися як на небезпечну розвагу», — резюмує історик — утім, подібного висновку західна спільнота сягне не одразу. Сучасників події лякатимуть її безпосередньо-жахливі, буквально — тактильні подробиці, з яких мимоволі випливало: «нове мистецтво» пробуджувало в своїх адептах винятково «низькі інстинкти», а жертвами ставали... такі ж адепти, лише слабші фізично. Дружина відомого живописця «пані Рафаеллі, ще зовсім молоденька, була перекинута і до сих пір зберегла кривавий слід чоловічого каблука» [3, 4]. З одного боку — злочинне нехлюйство служителів кінематографу, з іншого — агресивна домінанта мужчинсько-аристократичної спільноти, яка в критичний момент не панькалася з присутніми, особливо, якщо на кін було поставлене їхнє «дорогоцінне життя». Вражав розмах цинізму: «...Кавалери пробивалися до виходу, наносячи жінкам удари палицями, з усієї сили відкидаючи їх кулаками, штовхаючи в груди, в боки, в спину... звалювали жінок з ніг і по їхніх тілах продовжували свій шлях. Одна дама розповідала... що коли вона дісталася до вікна і влізла на стілець, аби стрибнути, її стягнув ззаду якийсь фешенебельний пан, тож вона і впала навзніж, і те саме вчинили над нею кілька чоловік, поки їй не вдалося нарешті вилізти на вікно. Наречений однієї великосвітської панночки, одразу, як спалахнув вогонь, кинув наречену і не подав їй анінайменшої допомоги... Одна дама, збита з ніг у натовпі, протягувала руки до всіх представників вищого світу, які були поряд, і просила їх допомогти піднятися... але отримала страшний удар, від якого не оклигала й дотепер» [5]. І це прустівська знать!

Натомість високу самовідданість виявили робітники... і прислуга. Камердинер графині Греффель «виніс графиню з попелу і врятував її від смерті... Робітник Піке... врятував з небезпекою для життя 20 чоловік і зник потім з пожежі, не сказавши свого імені» [6]. А, однак, в іншій напівєвропейській країні, політичній союзниці Французької республіки — між іншим, того само-

го року! — простолюди (можливо, також і крамарі, дрібні буржуа) сам провокує кримінальну піротехніку. Люм'єрів оператор Фелікс Месгіш свідчить після відвідин Нижнього Новгороду: «Поширилися чутки, що ми показуємо з'яви нечистої сили, і зо дня на день ми чекали звинувачень у чаклунстві. Врешті-решт залучена поліція грубо розігнала натовп, лише під її охороною ми змогли повернутися до готелю. У повітрі ширяло: «У вогонь чаклунську отруту!»... І справді, якось уночі спалахнула пожежа. Вона не була випадковою... перш ніж барак загорівся, його облили гасом» [7]. І це вік прагматизму — в одному з найбільш залюднених (більше Петербургу і Києва) міст Імперії відкрита навмисність зловісної події виводить її зі зручного ряду квазі-«природних катаклізмів» — преса того і наступного часів кишить заголовками на зразок: «епідемія пожеж». Палають палаци і кафешантани, дохідні будинки та благодійні установи — тож чому кінематографи мали бути винятком з цього недоброго правила? Та лише в останньому випадку катастрофа набуває якогось сатанічного полиску, а поведінка присутніх стає воістину непередбачуваною — зазвичай, в гіршому сенсі слова. Кінематограф «розв'язує руки» і, як бачимо на паризькому прикладі, ноги... хоч і не всім те допомагає. «Десята муза» приходить у світ не під урочистий дзвін литавр, а під бемкання фюнебрального дзвону. І якщо невігойна цікавість змушує забути небезпечні прецеденти, то нервозність і далі буде супутником кінематографічних тілорухів. А рецедиви катастроф виникатимуть і в передпокоях Міленіуму.

«Злам століть» (той, передостанній) аж ніяк не скидався на рожеву іділію — навіть у царині арту. Особливо арту новонародженого, який, певно, і внутрішньо вимагав гекатомб, аби бути поміченим широким загалом. Надалі ж його самоствердження відбувалося у діаметрально протилежному напрямку: ушляхетнення оптимальної легітимізації та «залишковості» демонстраційного процесу. Так, на територіях Російської імперії встановлюється жорсткий пожежно-поліцейський контроль — хоча «подібне вже не повториться» (принаймні, в найближчий час). А приводом до стягнень може стати незначна, на перший погляд, деталь інтер'єру — дізнаємося про це з коротенької замітки в київській щоденній газеті: «П. Губернатор запропонував установити суворий контроль над кінематографічними театрами і, в разі установаження приставних стільців в проходах, закривати такі кінематографи...» [8] Чому саме вчепилися за оті бідолашні стільці, зрозуміти нескладно: аби не перешкождали вони нормальній

евакуації глядацтва при можливій пожежі; навіть найменша перешкода могла стати фатальною. Та небезпека вигулькувала як не з одного, так з іншого боку: у тому ж, 1912 р. обвалився «Театр-кінематограф» Антона Шанцера, розміщений на Хрещатику: «Встановлено, що причиною катастрофи стало неправильне облаштування залізних ферм та загалом залізної конструкції... Звісно, усе це відбулося, як трапляється зазвичай, від надмірних заощаджень» [9]. Знову-таки, явище це не є унікальним для цього міста — та й середньо-великих міст країни: будівельна лихоманка вряди-годи вилазить боком, спричиняючи руйнування навіть на головній вулиці міста! Кінотеатр — лише одна з ланок розлогого ланцюга, принаймні навколо неї вже не клубочаться містичні випари зловісних пророкувань та негативних узагальнень. Недоліки дбайливо аналізуються, на кожен випадок виникає своя запізнена реакція, зазвичай — дрібно-прагматичного стибу. І свято місце не пустує... (Не вгамувавшись — але й врахувавши негативний досвід, 11 грудня того ж року Шанцер відкриває в Києві найбільший в Україні кінотеатр на 1100 місць, архітектор будови — Валеріян Риков ... майбутній автор Київської кінофабрики 1927–1930 рр.) [10, 11]. Але повсякденна дійсність од того не стає безпечнішою.

Не набагато безпечніше стане в цьому сенсі в наступному десятиріччі, де на перше місце виходить не техніка, а горезвісний «людський фактор». Учораšní рятівники перекваліфікуються на люмпенів. Інші, не такі проворні, втрапляють до контингенту їхніх потенційних жертв — як шахтарський син і майбутній класик українського письменства, а тоді — 23-літній студент Володимир Сосюра, котрого 1922 р. нелегка доля з дружиною потягнула до артемівського кінотеатру, де саме демонструвалася американська стрічка «Сінабар». Подальше він описує в книзі мемуарів «Третя рота» — епізод розлогий, тому цитуємо його вибірково: «...Місця не нумерувалися, і хто захопив яке місце, той на тому і сидів. Віра була вагітна, і юрба так стиснулася, що придавила нас із Вірою до одвірка. Я закрит Віру собою і схопився за ріг дверей рукою, стримуючи юрбу, щоб вона не роздавила живіт Вірі. Юрба так надала на мою напружену руку та ще проти її згину, що я думав — рука зламається, але вона тільки туго угнулася і витримала натиск юрби» [12]. Проте побутова заковика виявилася найменшим із ганжів тодішніх кіновідвідин. Як і чверть століття тому, загрозу несе не техніка і обладнання, а персонажі, які, втрапляючи до цього «зачарованого кола», навісніють і втрачають глузд.

Скажете, вони вже його втратили на той час? Очевидно, так — але ж Сосюра вважає за потрібне сповістити саме про цей — навколо кінематографічний — епізод. Щось подібне, станься в шинку, так би не вразило його. Зрештою, до шинку із вагітною дружиною й не ходять...

Наступне — короткий детектив, арена якого — наголошуємо: кінотеатр, а не шинок: «Він розмахнувся із-за спинки стільця, але я уважно стежив за ним і вчасно одсахнувся од удару, що сплющив би мене у млинець, і страшний удар якось скося, згори вниз, пролетів повз мого носа. Хуліган по інерції перегнувся і повис животом на спинці мого стільця головою вниз. Тоді я ударом середньої сили лівою рукою зацідив цьому ребром долоні під ложечку. Він кілька разів тіпнувся і залишився висіти на стільці як порожній мішок. Майже вся публіка стала ногами на стільці і мовчки дивилася» [13].

А фільм ще й не почався — та коли почнеться, герой, почувши ззаду: «Всунь ему перышко», заспокоює себе: «в кінотеатрі вони мені нічого не зроблять, а от на вулиці...» [14]. Та з кінотеатру доведеться йому накивати п'ятами через запасний вихід — гарний приклад культурного дозвілля, чи не так? — а поєдинок з «парубчаком... з нахабним обличчям, у матроській смугастій тільняшці» закінчиться перемогою Сосюри, котрий, сам про те не здогадуючись, застосує для свого рятунку суто кунематографічний трюк — потім до нього вдасться герой Філіпа Нуаре в одному з «полярів» 1980-х: «Я... швидко пішов назустріч... випнувши великі пальці рук в кишнях.... За мною вони не погналися, бо... думали, що в мене є зброя. А в мене її не було» [15].

Біля-артівська містифікація продовжується за межами власне артівської зони. А кримінальна стихія змінює низку побутових незручностей... наслідки яких, виявляється, були більш руйнівними, ніж прямі жертви першої — принаймні, в кінотеатрах. Хоча в останньому випадку статистичні обрахування ніхто не влаштовував. Письмові ж свідчення нечасті, а з усних дізнаємося, наприклад, що й наприкінці 1940-х знахабнілі блатарі вбивали у лєнінградському кінотеатрі жертв, попередньо розіграних за номером свого місця. (Прогрес, одначе: стільця вже пронумеровано... але ж це і не Артемівськ!) Що для блатаря-виконавця сумно скінчилося: гурт фронтників улаштував йому «суд Лінча» — знову-таки, за межами кінотеатру. Подібні історії гуляли й Україною, хоча хепі-енд у них геть відсутній.

Чи вдасться коли-небудь кінематографу відшкребтися од тавра фрустра-

цій? Питання, як то кажуть, лишається відкритим. Навряд чи можна втішати себе тим, що в ХХ ст. своєрідними «зонами ризику» стають не лише сцена рок-концерту, що само собою зрозуміло, але й територія класичного музикування... якщо вірити на слово парадоксалісту Хуліо Кортасару, автору новели «Менади». Про кінотеатр і мови немає: його теперішній репертуар та специфічна аудиторія не лишають нам завеликої надії на «другу хвилю» власного ошляхетнення.

1. Уліцький В., Згоранець О. П'ять років після Армагеддону // Волинь. — 2003. — 6 листоп. — див.: www.volyn.com.ua/index/php?rub=59article.

2. Пожар в Париже // Отголоски. — 1897. — № 69. — С. 1941–1942.

3. Садуль Ж. История киноискусства: От его зарождения до наших дней. — М., 1957. — С. 41.

4. Барон Ondit. Нечто о рыцарстве // Новое время. — 1897. — № 7621. — С. 3.

5. Корреспонденция «Нового времени» // Новое время. — 1897. — № 7607. — С. 1.

6. Новое время. — 1897. — № 7606. — С. 1.

7. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Т. 1. — М., 1958. — С. 260.

8. Надзор за кинематографами // Южная копейка. — 1912. — № 563. — С. 3.

9. Южная копейка. — 1912. — № 573. — С. 3.

10. Миславский В. Кино в Украине: Факты. Фильмы. Имена. — Харьков, 2005. — С. 533.

11. Рыков В. В. // Украинская Советская Энциклопедия. — Т. 9. — К., 1983. — С. 407.

12. Сосюра В. Третья рота. — К., 1988. — С. 237.

13. Там само. С. 238.

14. Там само. С. 239.

15. Там само. С. 240.