

Іван КАНІВЕЦЬ

ВИКОРИСТАННЯ ВАРІАТИВНИХ СЮЖЕТІВ У КІНЕМАТОГРАФІ Причини та наслідки

Для пересічного глядача картина, яку він бачить у кіно, є єдиним неподільним закономірним результатом роботи знімальної групи. І, з точки зору такого глядача, процес роботи над фільмом є прямим шляхом для досягнення такого результату. Люди, які бачили кінопроцес із середини, знають, що насправді не все так прямолінійно, і шлях від задуму до втілення його на екрані часто буває вкрай непередбачуваним, з багатьма поворотами, відступами та стрибками. Часто буває, що навіть сценарій переробляється вже в ході зйомок, а то і монтажу фільму. Проте всі деталі процесу, так чи інакше, ведуть до єдиного правильного результату — готової стрічки.

Але у практиці кінематографу трапляються і інші випадки. За кілька років після виходу деяких фільмів на полицях магазинів з'являється диски з режисерськими версіями цих фільмів, що доволі часто суттєво відрізняються від оригінальних, або театральних, як їх називають на Заході, версій. Іноді серед відмінностей можна знайти різні повороти сюжету, тобто його варіативність. Такі фільми і є об'єктом цього розгляду.

Прообразом подібних варіативностей можна вважати фільм «Чапаєв» Георгія та Сергія Васильєвих, що вийшов в СРСР у 1934 році. Фільм став дуже популярним в СРСР. В кінці фільму головний герой гине, намагаючись поранити переплисту річку [1].

Але 31 липня 1941 року в прокат вийшов короткий агітаційний фільм «Чапаєв з нами», в якому головний герой доплив до іншого берега. Там його зустріли червоноармійці зразка кінця 30-х років, і далі Чапаєв, виступаючи на параді, надихає громадян СРСР на війну з німцями. Існують свідчення,

що для підсилення драматичного ефекту в частинах Червоної армії оригінальному фільму відрізали кінцівку і домонтували нову з агітаційного фільму.

Таким чином, в авторську структуру фільму внесли кардинальну зміну — «оживили» головного героя. Як це вплинуло на стрічку? Оригінальна стрічка, зроблена з гумором, елементами іронії, в той же час показує Червону армію в дещо «епічному» орелі борців за народне щастя. Такий підхід авторів ускладнив жанрове визначення стрічки. В різних довідниках можна зустріти такі визначення: пригодницький фільм, історичний фільм, драма. Відносно «легка» хода фільму жорстко контрастує зі сценою загибелі головного героя, що і надає цьому фільму потужності драми. Адже увесь розвиток подій несе глядачеві надію на перемогу Червоної армії, глядач СРСР знає, що ця армія дійсно перемогла, і майбутнє щасливе мирне життя, про яке мріють герої, має бути їх нагородою за пережиті випробування. І ось короткий, але трагічний кінець стрічки руйнує цю ідилію «мрії про щастя». І саме поєднання усього ходу дії з трагічним фіналом перетворює пригодницький фільм (яких тоді немало було на екранах) на драму, яка залишає глибокий вплив на радянського глядача 30-х років.

Під час роботи над фільмом було відзнято три різних фінали. В двох із них закадровим текстом чути слова Чапаєва. Проте після перегляду відзнятого матеріалу режисери вирішили, що загибель Чапаєва є єдино можливим завершенням стрічки, після якого казати вже немає чого.

В кінці тридцятих років існував жарт: «Навіщо ви десятий раз ідете дивитись фільм «Чапаєв»? — Чекаю, раптом все-таки допливе!». То що змінилося у фільмі, коли Чапаєв нарешті доплив? Змінилася драматична напруга стрічки. Увесь хід дії фільму змушував глядача співпереживати герою, бажати втілення його мрії, і раптом виявляється, що ця мрія буде здійснена без нього. Ось момент, що провокує катарсис. З новим фіналом його нема. Із фільму зникає драма. Свідомий експеримент режисерів з іншими фіналами практично показав їм єдино можливий варіант. Звичайно, новий фінал готувався в розрахунок на глядача, який вже знає справжню кінцівку і вже перебуває під дією оригінальної драми. Розрахунок був на моральний ефект від несподіваного повороту дії в позитивному ключі, тобто свідомому використанні варіативності. Але використання стрічки з новим фіналом для глядача, що бачить її вперше, призводить не просто до сюжетної зміни, а і до руйну-

вання драматичної складової, тобто певної жанрової флуктуації фільму [2].

Що стосується причин цієї історії, то в СРСР ідеологічна складова завжди займала позицію вищу за мистецьку, і усі дилеми між ідеологією і творчими прийомами вирішувались на користь ідеології. В кінці 30-х в радянському кіно настала нова епоха. Вже потроху починала розкручуватись пропаганда «визвольного походу до Європи», що була чітко відображена у фільмах «Якщо завтра війна» (1938), «Моряки» (1938), «Танкісти» (1938). Кадри з переможним наступом радянських військ із завершення фільму «Чапаєв з нами» нагадують подібні кадри з цих фільмів. Там війна була показана легко і весело. Радянські війська завжди перемагали. Головною задачею таких фільмів було привчити людей до того, що війна — це звичайна справа.

У закритих військових документах, як у книжці радянського військового теоретика В. К. Тріандафілова «Теорія глибоких операцій», вперше виданій у 1928 році, період після 1920-го називався «передешкою». Проте населення СРСР не дуже прагнуло нової війни. Як показав 1941 рік, багатьом хотілося мирного життя.

Плавним переходом із атмосфери громадянської війни до атмосфери Другої світової ніби нівелюється мирний період, що був між ними. Підкреслюється його нікчемність і минуність. «Передешка» набуває ідеологічного наповнення. Створюється враження, що війна — це нормальний шлях існування для Радянського Союзу, котрий в такий спосіб викреслює мирну альтернативу і досягає підвищення «мобілізаційної готовності».

Але фільм «Чапаєв» випадав з цього ряду. Людьми він сприймався більше як епічний фільм про легендарну постать. Атмосфера громадянської війни була передана дуже вдало, проте війна давно закінчилася, і фільм не сприймався як заклик на майбутнє.

Разом з новим фіналом фільм отримував нове звучання. Головний герой без будь-яких запитань продовжує свою діяльність. В результаті, дознявши невеличкий епізод, морально застарілий, проте дуже якісний фільм, приводиться у відповідність до нової державної ідеології.

Розглянемо наступний приклад. В 1954 р. Річард Метісон написав науково-фантастичний роман «Я — легенда» [3]. Він мав величезний вплив на сценаристів та режисерів фільмів про зомбі та вампірів. За його мотивами в 1964 році було знято фільм «Остання людина на Землі». У 1971-му — ще один

фільм — «Людина Омега». Обидва автору не сподобались. В 90-х планувався фільм «Я — легенда» з Арнольдом Шварценегером у головній ролі. Проте через проблеми зі сценарієм проект відклали. І ось нарешті у 2007 р. вийшла стрічка «Я — легенда» Френсіса Лоуренса з Уіллом Смітом у головній ролі [4].

Після успішного світового прокату фільму (витрати — 150 млн доларів, касові збори — 585 млн доларів), в інтернеті з'явився альтернативний фінал стрічки. Проте жоден з фіналів не співпадав з фіналом книги.

Знаючи сюжети усіх трьох фільмів, а також зміст книги, спробуємо постфактум проаналізувати причини проблем зі сценарієм і розбіжностей між автором книги та авторами фільмів.

За сюжетом книги головний герой Роберт Невіль — єдина людина, що має імунітет проти хвороби, яка вразила усе людство. Симптоми хвороби нагадують вампіризм. Вдень Невіль полює на вампірів, вночі — ховається у своєму домі, відбиваючи атаки вампірів. Він також намагається створити ліки від хвороби, щоб врятувати людство. Врешті він потрапляє у полон до вампірів. З'ясовується, що вони мають певну соціальну організацію, не пам'ятають свого життя до зараження вірусом і сприймають Невіля як монстра, який незрозуміло чому вбиває їх сотнями. Для них він — страшна легенда. Усвідомивши, що він — остання людина, а планета тепер належить цим новим істотами, які мають своє життя, свої почуття, але іншу біологічну основу, головний герой кінчає життя самогубством.

Для 1950-х книга має відверто постмодерністське наповнення. Сила образу головного героя та основна сюжетна лінія одразу приваблюють кінематографістів. Проте для 1960-х та 1970-х головний герой, який врешті стає головним злом, сам усвідомлює це і сам виносить собі вирок, зневірившись у перемозі, — це занадто.

Тому кінематографісти постаралися взяти антураж з книги, «викинувши» з неї увесь постмодернізм. «Остання людина на Землі» — звичайний фільм жахів, де героя вбивають вампіри, але він бореться до останнього. У фільмі «Людина Омега» — існують інші колективи незаражених, і герой загинув, але передав їм ліки від хвороби.

В театральній версії «Я — легенда» головний герой винайшов ліки від хвороби. Він зустрічає нормальну жінку з дитиною, і вампіри атакують їх у будинку головного героя. Він віддає ліки жінці і підриває себе гранатою

разом з вампірами. Жінка дістається форту, який охороняє армія, і передає людям ліки. Таким чином, Невіль стає легендою для людства, яке він врятував від хвороби.

Альтернативна версія завершується так: в будинку героя він, жінка та дитина сховалися в лабораторії, за броньованим скляними дверима. Вампіри штурмують ці двері. В лабораторії також захоплена Невілем вампірка, яку він використовував для перевірки дії ліків. Несподівано стає зрозуміло, що вампіри підкоряються одному лідеру, тобто у них присутня соціальна організація. З дій лідера вампірів Невіль усвідомлює, що той прийшов врятувати полонянку. Віддавши її вампірам, Невіль купує життя собі і друзям. З поведінки лідера стає зрозуміло, що він із полонянкою кохають одне одного. Невіль з друзями їде з міста шукати інших нормальних людей.

Хронометраж цих фіналів — усього кілька хвилин, проте він принципово змінює образ негативних героїв фільму. В театральній версії вони — тупі істоти, що хочуть тільки вбивати і достойні лише смерті. В альтернативній — вони мають високу соціальну організацію, моральні принципи, кохання, дотримуються угоди. Хоча термін «Я — легенда» не прояснюється в альтернативній версії, проте тут він найближчий до трактування книги.

Альтернативний фінал був відзнятий першим, після чого виробники фільму вирішили його змінити. Це рішення не було волонтаристським. В альтернативному фіналі протягом кількох хвилин автори намагались викликати співчуття до вампірів (прояв кохання, порятунок своїх, дотримання слова), адже тоді дія героя виглядає не слабкістю, а благородством, а знайдене їм рішення — мудрістю. Проте тут спрацювала пропагандистська пастка, добре знайома політичним консультантам. Це демонізація опонента, щоб виставити свого героя в позитивному ракурсі, і врешті несприйняття публікою будь-яких домовленостей з опонентом.

Характер Невіля у фільмі проявляється у відчайдушній боротьбі з вампірами, боротьбі безкомпромісній та смертельно небезпечній. Для того щоб максимально рельєфно проявити цей характер, його вороги мають бути потворами, підступними, огидними та смертельно небезпечними. Тільки змалювання їх в такому ключі змусить глядача оцінити героїчний характер Невіля — людини, якій безмежно важко, самотньо, але вона не дозволяє собі розслабитися. Одним з прийомів формування відповідного образу монстрів

є естетика їхньої зовнішності. Вони навіть фізіологічно огидні — з брудним волоссям, сірою шкірою, з проступаючими крізь шкіру судинами... Врешті перша частина — створення ворога — авторами виконана відмінно. Тому спроби за дві хвилини переграти усе, додати їм людяності — приречені на поразку. Навіть любовні пестощі між лідером вампірів та звільненою полонянкою виглядають огидно. На фоні цього дії головного героя не виглядають правильними та вмотивованими, а, відповідно, псують його образ. З точки зору продюсерів, таким фільм не можна випускати на екрани. Тому був створений фінал театральної версії, де монстри отримують те, що заслужили, — смерть, а вдячне людство запам'ятає самопожертву Роберта Невіля.

Проте така зміна сюжету призводить до певних вад. Адже зараз фільмів з таким прямолінійним сюжетом та відвертою героїзацією головного персонажа, на межі з епічністю, практично не знімають. Ця стилістика характерна для кіно авторитарної Європи 1930–1940-х. Альтернативна версія, наповнена постмодерністською філософією, буде сприйнята значно краще багатьма естетиками і, відповідно, має значно більше подобатись режисеру. З іншого боку, постмодернізм — це певною мірою цитатність. Зазвичай вона виражається у візуальних прийомах або переосмисленні класичних сцен світового кіно. Проте чому б не використати як кіноцитату принцип побудови стрічки? Нехай це зовсім не постмодернізм автора книги, проте все ж таки постмодернізм. Тож визначити однозначно правильний фінал в цьому випадку складно. Для широкої аудиторії це, безперечно, театральна версія, що підтверджується касовими зборами, для вузького кола естетів — альтернативна версія. Отже, як і в попередньому прикладі, відчутна помітна жанрова флуктуація.

В наступному прикладі характер змін значно радикальніший. У 1999 р. вийшов фільм «Розплата» режисера Брайяна Хельгеланда. Головний герой, злочинець Портер (Мел Гібсон), одужує після поранення і повертається у місто, де все сталося. Його колишній партнер та дружина зрадили його і залишили помирати після пограбування. Партнер використав вкрадені гроші, щоб стати членом злочинного угруповання. І Портер, за допомоги своєї старої подружиповії, йде проти цього угруповання до кінця, щоб повернути свою частку. Він викрадає сина голови угруповання, потрапляє в полон до бандитів і наводить їх на квартиру, де на них чекає бомба. Повернувши гроші, Портер з подругою виїжджають до Канади, щоб розпочати нове життя.

У 2006 році вийшла режисерська версія фільму. В режисерській версії брутальніші сцени насилля, композиційно брудніші певні кадри, відсутній закадровий текст головного героя. І головне, у режисерській версії зовсім інший негативний герой. Це не чоловік, а жінка. І розв'язка в режисерській версії значно прозаїчніша. Без карколомних пригод, без викрадення сина, а у ході простої перестрілки [5].

Для Брайяна Хельгеланда цей фільм був режисерським дебютом. Коли він був готовий, студія запросила іншого режисера, і він перезняв близько 30% фільму, перемонтував його, а також додав дикторський закадровий текст. Згодом Хельгеланд випустив своє кіно.

Студія вимагала від нового режисера покращити імідж головного героя, Портера. Адже фільм — це брутальна кримінальна історія. Знятий в манері класичного гангстерського реалізму, він показує неприглядний світ злочинців та збоченців, продажних поліцейських. І поведінка головного героя, його жорстокість по відношенню до оточуючих та до власної дружини роблять його таким самим, як ті, проти кого він бореться.

Закадровий авторський текст одразу змінює сприйняття історії. Адже Портер на екрані — самовпевнений, зарозумілий і безкомпромісний. Портер за кадром розповідає свою історію з іронією, часто — з самоіронією. А це міняє сприйняття глядачем не тільки самої історії, а ще й персонажа. Портер своїм закадровим текстом ніби каже глядачеві: «Подивіться, яким дурним я був, скільки помилок наробив, та я людина імпульсивна, завжди слідую своїм емоціям!». Таким чином, жанр фільму з жорсткої кримінальної драми потроху перетворюється на кримінальну комедію. «Пом'якшення» фільму видно і завдяки перемонтажу. Сцени насильства скорочено. Серед дублів та планів образно композиційно і естетичного більш приємні, більш чисті плани. Таким чином Портер стає людянішим. Людиною, яка випадково, волею долі, опинилася серед злочинців, але є зовсім чужою в цьому світі. За такого підходу інше звучання отримують згадки Портера в діалогах зі своєю подругою про його колишнє кримінальне минуле. В режисерській версії фільму вони звучать лише як розмовний прийом. В іншій версії складається враження, що Портер жалкує про те, що життя штовхнуло його на шлях криміналу, і це гармонічно доповнює його відмінність від інших злочинців у фільмі.

Тут зміна жанру фільму штовхнула нового режисера на створення ново-

го фіналу. В режисерській версії фінал — це перестрілка, в якій Портер перемагає, хоч і отримує поранення. За вимогами реалізму сама дія не занадто амбітна та широкомасштабна. Усього кілька учасників, усього кілька пострілів. Дрібниці порівняно з такими фільмами, як «Міцний горішок – 4» чи «Нестримні-2». Але через деталі подолання Портером перешкод під час перестрілки створюється реалістичне враження небезпеки і неймовірної складності виходу переможцем із цього конфлікту. Це хороший фінал для кримінальної драми, проте більш легкий фільм, що за жанром ближчий до комедії, вимагав би не стільки реалізму, скільки інших перепитій, де карколомні пригоди дають можливість негативним героям самим загнати себе у пастку, тим самим додаючи комізму історії. Тому з'являється інший голова кримінального синдикату: його син, його охорона, яка полює на Портера [6].

Ці перипетії також додають ще один вимір до образу Портера. Адже тепер він не тільки рішучий та самовпевнений, а ще і вкрай розумний та хитрий, і пастка, яку він підготував злочинцям, через яку він і сам наражається на смертельну небезпеку, вимагає не тільки розуму, а і фантазії. Це знов таки додає образу людяності, а відповідно — співпереживання від глядачів.

Тож у випадку «Розплати» ми маємо практично два різних фільми, створені на одному матеріалі. Один — кримінальна драма, другий — кримінальна комедія.

Завершимо розгляд фільмом Олівера Стоуна «Олександр», що вийшов у 2004 році. Театральна версія йшла трохи більше двох годин. Згодом з'явилася режисерська версія, що йшла 175 хвилин. Ще пізніше з'явилася нова версія, що мала назву «Олександр. Ревізія. Останній монтаж». Її хронометраж — 214 хвилин. В чому причина появи аж трьох версій одного фільму?

Мабуть, немає більш складної долі для режисера, ніж екранізація життя історичного персонажу. Як не крути, а не вкладається життя реальних людей у вимоги драматургії. Обов'язково треба щось пропустити, щось додумати. А іноді своє слово говорить політика. Треба буває десь збрехати. А якщо доля людини невідомо достеменно? Як показати її? Усе це — відповідальність режисера.

Якщо взяти найкасовіші історичні фільми останніх десятиріч, наприклад «U-571» (2000), «Перл-Харбор» (2001), «300» (2006), ми побачимо, що усі вони створені за схемою підгонки історії під цікавий сюжет. І хоча це якісні фільми, при перегляді часто виникає відчуття відрази, коли бачиш відверто

безглузді речі, починаючи від технічних промахів і закінчуючи невірним висвітленням характерів. Можна запитати: хто це помітить? Можливо, і так, але тоді який сенс у створенні історичного кіно, якщо історія не важлива?

Фактично перед режисером та сценаристом стоїть дилема: або чітко відтворювати події, якими вони були, або придумати драматичний сюжет та шукати історичні обставини та історичних персонажів, до яких цей сюжет можна «притулити». Прикладом першого підходу може служити фільм «Мідуей» 1976 року. Історичні події в ньому відображені доволі правильно. Для більшого реалізму в батальних сценах використані кадри кольорової кінохроніки Другої світової війни. Проте драматургічно фільм не витриманий. Занадто багато героїв, які з'являються лише на кілька хвилин. Дуже довго йде підготовка до бою, затягнуті сцени одноманітних атак американських літаків на японські авіаносці. Історик може сказати на це: «Але ж саме так усе і було! І у такому фільмі важливо відобразити внесок усіх, хто загинув заради перемоги, яка здавалася майже можливою». Це все дійсно так, проте режисеру треба було шукати іншу форму відображення цих подій для того, щоб поза нагромадженням фактів з'явилася історія.

Прикладом другого підходу є фільм «Клеопатра» 1963 року. Хорошу мелодраматичну історію кохання спробували втиснути в рамки історичного фільму. Історія кохання вийшла непогана, проте характери Цезаря, Октавіана Августа, Клеопатри та Антонія були свідомо перекручені на догоду драматургії. Режисери в таких випадках роблять добру міну при поганій грі, пояснюючи, що це не документальне кіно, і людина має право на вимисел. Але на жаль, багато сучасних людей вивчають історію переважно по художніх фільмах. Більшість глядачів сприймає кадри з фільму Ейзенштейна про штурм Зимового палацу як кінохроніку.

Життя Олександра Македонського стало популярним серед широкого загалу у кінці XIX ст. Адже Олександр знаходився у центрі дуже цікавих історичних подій, інтриг, що вирішили долю Європи і створили світ таким, як він є зараз. Тоді з'явилось багато публікацій, заснованих на дослідженнях німецьких істориків. Досліджувати було відносно просто, адже події того часу дійшли до нас у переказі кількох істориків того періоду. Багато з речей, виголошені Олександром більше двох тисяч років тому, відомі нам дослівно. Проте загальний імідж Олександра, створений популяризаторами, сильно

відрізнявся від історичного. Його значно прикрасили, акцентуючи героїку характеру. Таким був і фільм, відзнятий у 1968 році. Красивий, проте наскрізь антиісторичний.

У 1989 році був готовий кістяк сценарію Олівера Стоуна. Але тема, у тій формі, в якій її хотів втілити Стоун, не викликала захоплення у продюсерів. І справді, навіщо показувати історичну правду, кому потрібна історія цієї Європи, коли можна показувати «Клеопатру»?

У 90-х на головну роль планувався Том Круз. Але на час, коли вдалося зібрати гроші, у 2002 році, він вже був занадто старим. Рассел Кроу відмовився від головної ролі, і вона була запропонована Коліну Фаррелу.

Врешті фільм було створено. З усіх голлівудських блокбастерів на історичну тему він найбільш близько підійшов до відображення реальних подій. Звичайно, там теж є окремі історичні неточності. Наприклад, у битві при Гавгамелах Олександр в боротьбі з одним із персів не помітив іншого, який напав ззаду. Олександра від смерті врятував Кліт. Насправді цей епізод відбувся під час битви при Граніку, за два з половиною роки до Гавгамел. Проте цей період у фільмі не показаний, а персонаж Кліта та його стосунки з Олександром важливі для розкриття характеру останнього [7].

Олівер Стоун підійшов до екранізації, детально вивчивши історію подій і усвідомивши, які з них є ключовими для розуміння історичного процесу. Режисерська версія фільму включає кілька додаткових сцен, а також подовжений монтаж інших сцен, але ані з сюжетом, ані з жанром не відбувається метаморфоз.

Вихід третьої версії фільму супроводжувався наступним листом Олівера Стоуна до глядачів:

«Дорогий глядач,

Чому з'явилася третя версія «Олександра»? Найкраща відповідь, яку я можу дати, — фільм не полишав мене у спокої. Він мучив мене з того часу, як з'явилася прокатна версія у листопаді 2004 року, а потім режисерська версія — у липні 2005-го.

Жодна з них не була закінченою. Питання не в тому, правильно чи хибно, добре чи погано, — це як експеримент, де намагаєшся наблизитись до результату. Я вірю, що ця версія (три з половиною години) — це моя найдосконаліша інтерпретація незвичайної долі Олександра.

Для тих, хто не оцінив оригінал, це моя остання спроба вас переконати, бо більше відзнятого матеріалу вже не залишилось. А для тих, кому сподобалось, прошу розділити зі мною моє захоплення «Олександром», кожним елементом і кадром цього фільму.

Буду радий отримати ваші коментарі. І я досі вірю: фортуна сприяє рішучим. Ваш Олівер Стоун» [8].

Остання версія є більш глибокою. Наприклад, лише в ній повністю зрозуміла роль персонажа Кліта у драматургічній структурі твору.

Олександр починав східний похід як помсту греків за столітні спроби персів відняти у них свободу, як спробу визволення грецьких міст Малої Азії, що були підкорені персами. Це був похід вільних людей з ідеалами свободи для усіх греків. Проте під час походу, стикаючись з проявами персидської культури, наочно бачачи соціальну структуру східного суспільства, Олександр починає прагнути поєднання двох культур. І йому вкрай імпонує звання царя царів, який є живим богом для східних народів. Враховуючи, що у Македонії посада царя була виборною, і він вважався лише першим серед рівних, це не могло сподобатись співвітчизникам Олександра. Проте більшість з наближених до нього були його друзями дитинства і були усім зобов'язані йому, тому заперечувати Олександрові, коли він почав вимагати до себе божеських почестей, не стали. І лише Кліт, який був помічником іще батька Олександра, дозволив собі виявити незадоволення. В останній версії фільму показано, що Кліт мав авторитет ще до того, як Олександр став царем, що він допомагав Олександрові після загибелі батька, що рятував йому життя. Тому сцена, де Олександр вбиває Кліта, стає ключовою точкою, де Олександр пориває з традиціями батьківщини та ідеалами свободи, перетворюючись на східного деспота. І саме пояснює збільшення ролі персидських солдатів в охороні Олександра, зміни в його одязі та інше.

Варто зауважити, що фабула подій усіх трьох версій є незмінною, проте перші дві змонтовані за хронологічним порядком, а третя починається з битви при Гавгамелах і далі за допомогою згадок про дитячі роки Олександра пояснює ті чи інші його рішення.

В останній сцені, яка з'явилася повністю лише у третій версії фільму, над тілом померлого Олександра його бойові друзі починають суперечки щодо того, хто буде правити країною далі. Тут і Кратер, що командував важкою

піхотою і намагався помірити усіх інших, — спроби знаходження компромісів взагалі були рисою його характеру. Тут і Птоломей, від імені якого ведеться оповідання і який, захопивши провінцію Єгипет та створивши могутню елліністичну державу, дав початок династії, що закінчилася відомою царицею Клеопатрою. Тут і Фарнак, перший із наближених Дарія, що перейшов на бік Олександра і став його опорою під час індійського походу, коли греки збунтувалися у своєму прагненні повернутися додому, який боїться, що його, як перса, уб'ють першим. Тут і Роксана, перша дружина Олександра, вагітна його дитиною, яку ненавидять як варварку усі друзі Олександра. Тут і Кассандр, командувач кавалерії, друзів якого Олександр стратив через змову проти себе, який через дванадцять років уб'є дружину і дитину Олександра. А також інші друзі Олександра, що наступні сорок років вели нескінченні війни, намагаючись розділити його імперію. Тягнучи тіло мертвого царя в різні боки, вони вихоплюють зброю, готові кинутись один на одного. Сцена суперечки коротка, проте вкрай характерна, і кожен персонаж діє згідно своєму історичному образу. Ця сцена, як маленький фільм-портрет, розкриває характер кожного із учасників [9].

Вона не дарма не увійшла в прокатну версію фільму: чи багато глядачів розуміють і пам'ятають інформацію, викладену у попередньому абзаці? Для інших глядачів це просто суперечка другорядних персонажів. Вона переобтяжує хронометраж, а це погано для каси. Чи можна вимагати у кожного глядача глибоких знань епохи Олександра і історії воєн, що наслідували його правлінню? Безперечно, ні. Для таких глядачів і зроблено прокатну версію фільму, що є достатньо видовищною, проте не заглиблюється у деталі. Без неї не вдалося б повернути гроші, витрачені на виробництво. І кар'єра Олівера Стоуна як режисера була б закінчена.

Але задамо собі питання: для якого глядача Оліверу Стоуну цікавіше працювати? Для глядача, який подивився прокатну версію і вже завтра не зможе відрізнити Неарха від Кліта? Чи для того, хто серед ночі може розписати оперативну схему бою при Гавгамелах? Останній значно більшою мірою зможе, як сказано у вищенаведеному листі, «розділити захоплення» фільмом.

Але створення третьої версії було б неможливим без створення першої.

З викладеного можна зробити важливий висновок. Режисер, що «хворіє» якоюсь темою, хоче зробити максимально детальний і довершений фільм

на свою тему. Але отримати достатнє фінансування можна, лише створивши цікавий фільм для людей, що не є фахівцями з тематики, проте які прийдуть в кінотеатри.

Відповідно, не зважаючи на інший монтаж, у випадку «Олександра» не можна говорити про будь-які жанрові флуктуації стрічки, проте відмінності між версіями фільму найсильніші з усіх розглянутих.

Отже, на сьогодні варіативність в сюжетах кіно переважно викликана різним баченням картини ключовими фігурами, які задіяні у виробництві стрічок. Не в останню чергу це пов'язано з різним розумінням потреб глядацької аудиторії. Поки має право на існування лише одна «легітимна» версія фільму, конфліктів між виробниками через варіативність сюжетів не уникнути. Проте розвиток інтерактивних форм телебачення дозволяє ще на стадії виробництва планувати вихід кількох версій картини, звичайно там, де це дозволяє сюжет і де це не загрожує художній якості результату. Зауважимо, що одночасне створення кількох версій картини на одному матеріалі є серйозним творчим викликом для режисера. Але подібний підхід відкриває новий творчий вимір у створенні фільмів, і пошук форми для творчого використання цієї можливості є цікавим напрямком застосування режисерських здібностей.

1. Соколова А. Великие советские фильмы: 100 фильмов, ставших легендами. — М., 2011.

2. Юрнев Р. Н. Книга фильмов: Статьи и рецензии разных лет. — М., 1981.

3. Matheson R. I Am Legend. — N. Y., 1954.

4. Christie D., Lauro S. J. Better off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human. — N. Y., 2011.

5. Exclusive interview: Brian Helgeland (Payback Director's Cut DVD) by Devin Faraci. — Режим доступу: <http://www.webcitation.org/5wwgaK6Jb>.

6. Abel Glenn. Mel Gibson's lost kick-ass film: DVD Spin Doctor. — Режим доступу: http://dvdspindocor.typepad.com/dvd_spin_doctor/2007/04/mel_gibsons_los.html.

7. Cartledge P., Greenland F. R. Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies. — Madison, 2010.

8. Режим доступу: <http://www.movieweb.com/news/oliver-stone-explains-why-the-need-for-a-third-version-of-alexander-on-dvd>.

9. *Piccio J. J. ALEXANDER: HD DVD review.* — Режим доступу: <http://movie-met.com/review/alexander-hd-dvd-review>.

Анотація. У статті проаналізовано проблему використання режисерами варіативних сюжетів у сучасному кінематографі.

Ключові слова: сучасний кінематограф, режисерська робота, варіативні сюжети.

Аннотация. В статье проанализированна проблема использования режиссерами вариативных сюжетов в современном кинематографе.

Ключевые слова: современный кинематограф, режиссерская работа, вариативные сюжеты.

Summary. The article analyze the problem of using directors variant scenes in modern cinema.

Keywords: contemporary cinema, the director's work, divergent stories.