

ФЕНОМЕН ВІГО

За всю недовгу (трохи більше століття) історію кінематографу не так багато можна назвати кіномитців, які б, творчо засвоївши здобутки попередників, змогли розкрити нові горизонти, піти ще незнаними шляхами пошуків і звершень. До них, безперечно, належить Жан Віго, автор лише чотирьох фільмів, три з яких залишились в історії кіно в якості беззаперечних шедеврів.

Творчість Віго можна назвати свого роду «рубіжною». Його фільми, виходячи з кіноімпресіонізму та сюрреалістичної естетики, сягали в майбутнє французького кіно, в епоху «поетичного реалізму». Митець продемонстрував блискуче володіння арсеналом засобів виразності Великого Німого, і разом з тим вступив у тоді ще незвідану царину звукового кінематографа, знайшовши шляхи поєднання екранного зображення і звуку.

І хоч термін «інтертекстуальність» був актуалізований в епоху постмодернізму, погодимось з тими дослідниками, які вважають, що теорія інтертекстуальності у повній мірі «працює» також стосовно творчості митців різних епох. Це переконливо продемонстрував М. Ямпольський, аналізуючи, скажімо, творчість Л. Бунюеля і Ф. Леже [8].

Так само і кінематографічний спадок Ж. Віго асоціюється з широким колом найрізноманітніших кінематографічних явищ, які або органічно увійшли в «тканину» його фільмів, або проявились у творах митців наступних поколінь в якості цитат з картин самого Віго.

Світлий геній — так назвав у своїх спогадах Віго його постійний оператор Борис Кауфман. Брат Дзиги Вертова розгадав у молодому режисері-початківці бездоганний смак, його цілісність, глибину і легкість, відсутність будь-якої «рутини»... [5, с. 215].

З повагою і любов'ю згадував Віго Луїс Бунюель. Їх пов'язувала щира дружба і захоплення кінематографом. Вони залюбки переглядали старі американські комедії, надаючи перевагу Бастеру Кітону перед Чапліном. Спільним у молодих кінематографістів була і орієнтація на естетику сюрреалізму.

В радянському кінознавстві воліли не згадувати про сюрреалістичну «орієнтацію» творчості Віго. Проте автори Словника французького кіно (під редакцією Жан-Лу Пасека) послідовно акцентують сюрреалістичні принципи його творчості, звертаючи увагу на наступні принципові моменти: «Ці схоплення зверхреальності («чи не правда, потойбічний світ, взагалі все потойбічне, присутнє і в цьому житті?»); злиття реальності і мрій («така духовна зосередженість, коли реальність і уява припиняють протиріччати одна одній, протиставлятися»), подолання смерті («є життя і подолання життя, яке відбувається в субстанції уяви»); перманентний бунт проти буржуазного суспільства; нерозривне злиття принципів кохання і революції; любовний екстаз («найвищий обов'язок, що перевищує всі зобов'язання» — пише А. Бретон). Віго був якщо не єдиним, то найбільш автентичним кінематографістом сюрреалізму» — до такого висновку приходять автори присвяченої йому статті [7, с. 96].

Цікаво, що фільм Жана Кокто «Кров поета», що, на думку деяких дослідників, належав до завершального етапу французького авангарду 1920-х, провідні сюрреалісти рішуче заперечували і відкидали, вбачаючи в цій стрічці зайву продуманість і вибудованість. Андре Бретон, не знайшовши в фільмі «автописьма», «диктату підсвідомого», назвав його фальшивим, підробним.

З першої ж стрічки «З приводу Ніцци» Віго вразив своєю надзвичайною безпосередністю світосприйняття, точністю бачення, вмінням знайти і виявити свою оригінальну точку зору. Разом з тим він не нав'язує її, не вибудовує штучних, умовних конструкцій. Образи народжуються завдяки точно знайденому у потоці дійсності

людським обличчям, постатям, предметам, пейзажам. Цей фільм мав чітко окреслений контекст. Він належав до третьої хвилі авангарду, пов'язаної з документальним зображенням великого міста. Такі режисери, як Альберто Кавальканті, Вальтер Руттман, Дзига Вертов та інші у своїй творчості широко користувались здобутками як першого авангарду (імпресіонізму), так і другого — дадаїзму і сюрреалізму. Створюючи у своїх стрічках неповторний і ліричний настрій, вони, разом з тим, вдавалися до новаторських формальних прийомів, притаманних другій хвилі авангарду: це карколомні монтажні ритми, неочікувано сміливі ракурси, використання міфологічної символіки. Це були своєрідні міські симфонії, сповнені і відвертого захоплення, і, у значній мірі, певної критичності.

По той бік океану, в американському кіно теж почали уважно вдивлятися в місто, перетворюючи скупчення хмарочосів на примхливі композиції («Симфонія хмарочосів» Р. Флорі, 1929), поєднуючи урбаністичні пейзажі зі вкрапленнями живої природи («Острів за 24 долари» Р. Флаерті, 1927). Віго охоче наслідував прийоми, характерні для дадаїстських і сюрреалістичних стрічок, вводючи з перших кадрів як рух по колу, так і ритми припливу-відпливу, що задаються на початку фільму пейзажем морського узбережжя. Згадаймо: коло — один з найважливіших авангардистських символів, що походить з міфологічних, архетипових уявлень. Таким колом, що невпинно крутиться, стає рулетка в казино, яка і визначає модус існування райського міста серед пляжів і пальм. Рухи круп'є, що лопаткою згрібає гроші, ринуться з припливом-відпливом на пляжі.

Тут виникає мотив гри, досить важливий для авангардистів: варто згадати хоча б «Таємницю замку гральних костей» М. Рея або «Кров поета» Ж. Кокто, де гра символізує всевладність долі, котра керує людиною через випадковість.

Гра у Віго з'явиться у найрізноманітніших своїх іпостасях: це і автомобільні перегони, і гра в теніс в аристократичних кварталах, і петанк (гра кулями), якою розважаються робітники. В напівтемному провулку, затисненому з усіх боків будівлями, грають в карти діти бідняків.

Віго і Б. Кауфман (оператор фільму) вдаються до улюбленого прийому кіноків — камера відтворює точки зору неживих предметів (тенісного м'яча, кулі у грі в петанк).

Та головне, мабуть, не кінематографічний прийом, а той неповторний настрій, колосальна внутрішня енергетика, притаманна стрічкам Віго.

Чи мав дебютний фільм Віго гостре соціальне спрямування? Радше так.

Син знаменитого анархіста Мігеля Альмерейди все своє коротке життя був налаштований проти суспільства, що вкоротило віку його батькові. Його оператором був Борис Кауфман, молодший брат Дзиги Вертова, який, безперечно, привніс до картини революційну естетику кіноків. Леон Муссінак на сторінках «Юманіте» зауважував, що картина «волею автора виходить за рамки типово документальної стрічки і прагне набути соціального характеру» [6, с. 52]. Деякі критики в грізних рядах заводських труб у фіналі фільму бачили натяк на гармати бунтівного панцирника із знаменитої стрічки Ейзенштейна. Проте інші, серед яких був і Жорж Садуль, прочитували ці кадри як фалічні символи.

Сам Віго, виступаючи в Парижі перед прем'єрою свого фільму, говорив, що прагнув зняти соціально-документальний фільм, який би змусив глядача прозріти, що прозвучав би засудженням певного способу життя: «...фільм стає узагальненням брутальних розваг, що проходять під знаком гротеску, плоті і смерті і є останніми конвульсіями суспільства, котре забувається настільки, що викликає почуття нудоти і приводить до переконання в необхідності перетворень» [3, с. 205].

Рішуче засудження в радянському мистецтві «розкладу панівних класів» було для нас явищем досить звичним. До цього нас привчили і радянські фільми на закордонні теми, і політичні памфлети В. Маяковського з його європейських та океанських подорожей. Проте зводить до поверхової соціальної критики дебютний фільм Віго було б, безперечно, помилкою. Сам автор, готуючи коротку інформацію для преси, мабуть, найточніше сформулював глибинний зміст цієї стрічки: «Блакитне небо, білі будинки, чудове море, сонце, райдуга кольорів, радість у серці — такою може здаватися атмосфера міста. Та це лише ефемерна, скороминуща видимість. Смерть завжди чатує на людину в місті розваг» [6, с. 46].

Сам візуальний ряд стрічки дає можливість переконатися в тому, що заявлена соціальна проблематика невмолимо переходить в екзистенціальну, де смертна людина лишається сам на сам не лише з соціальними проблемами, але й із довічними законами буття.

Можна, звісно, трактувати погляд камери Бориса Кауфмана, що блукає знаменитою Променад дез Англе, в якості спроби побачити в обличчях підстаркуватих дам і панів вияви виродження і деградації тих, хто насолоджується всіма благами життя. Але, уважно вдивляючись у цей «променад», не можна не помітити, що Віго подає нам трагічну картину приреченості людського буття на невмолиме згасання. В майже документальні кадри людських постатей і облич раптом вплітається якась іронічна, сюрреалістична фантазмагорія — як-от стара пані, прикута ланцюжком до страуса, чи поява крокодила.

Саме неосмислений, порожній погляд гігантського птаха стає останньою крапкою в тому «параді» уайєризму, що його камера спостерігає на «Променаді». Всі «фланери» тут позбавлені можливості діяти: вони лише дивляться, лише спостерігають. Активність — утім, якась хвороблива і неприродна — спалахне лише в епізоді карнавалу.

Одне з перших «ню» в кінематографі ми бачимо саме у фільмі Віго. Молода, чарівна жінка сидить у кріслі на набережній. На її постаті зупиняються масні погляди чоловіків. І раптом вона виникає в кадрі оголеною. Можна читати це зображення як засудження хтивих буржуа, що очима «роздягають» молоду красуню. Та в контексті епізоду ці кадри звучать радше в якості сумного нагадування про те, що це прекрасне тіло теж перетвориться на руїни і завершить свій шлях там, високо над містом, куди прямує жалобна процесія.

До речі, епізод церемонії похорону явно знято під впливом «Антракту» Клера. Веселий танок переходить у жалобну процесію; пам'ятники на цвинтарі нагадують карнавальні маски.

І все ж саме карнавал, «бій квітів» зі своєю несамовитою видовищністю стають «центром тяжіння» в картині. Прекрасні і монструозні, комічні і відразливі маски, опудала, велетні на ходулях, прикрашені квітами, використовують їх як «зброю»: кидають один в одного, лишаячи їх пелюстки під ногами та під колесами завітчаних екіпажів. Так квіти перетворюються на брудне місиво, і вже ніщо не нагадує про їх красу і життєву силу.

Недарма у своїй передмові до фільму «3 приводе Ніцци» Віго так багато уваги приділив також дебютній стрічці свого друга Бунюеля: в ній ми теж спостерігаємо відвертий, часом демонстративний антиестетизм, притаманний сюрреалістичним творам. Проте у Віго він, безперечно, нейтралізується поетичністю та захопленням красою світу, хай і напрочуд швидкоплинною. Ця краса, що належить перш за все всемогутній природі, перемагає смерть і тлін. Сама «карнавальність» в якості відзеркалення одвічного протистояння народження і вмирання, зміщення «верха» і «низу», перетворення, перетікання одне в одне прекрасного та огидного, блазнювання як прояву мудрості перетвориться на характерні риси подальших двох стрічок режисера, які назавжди впишуться в контекст світового кіно і стануть своєрідним містком, що зв'яже Великого Німого зі звуковим майбутнім кіно. Тим не менше, фільми Віго, що, безперечно, випередили свій час, стали жертвою не тільки цензури, як це сталося з «Нулем за поведінку», але й комерційних інтересів, які спотворили його останній шедевр — «Атланту».

Стрічки Віго сповнені посилань і цитат; разом з тим вони продовжили своє життя завдяки цитуванню видатних майстрів кіно наступних десятиліть. Тут знову варто акцентувати продуктивність інтертекстуального підходу до творчості цього майстра. Так сталося, мабуть, тому, що Віго зумів поєднати у своєму творчому доробку високу поетичність із майже документальною достовірністю, патетику з іронічністю, точні соціальні характеристики з виявленням сутності людини як такої, імпресіонізм і сюрреалістичну естетику.

Вдивляючись у глибинну сутність людського ества, Віго ставить фільм, що став для нього спогадом про гірку і разом з тим щасливу пору дитинства, а також маніфестом його творчих уподобань. На думку Франсуа Трюффо, такі шедеври, присвя-

чені дитинству в літературі та в кінематографі, можна перелічити на пальцях однієї руки. Знаменитий автор фільму «400 ударів» пригадував те колосальне враження, яке справив на нього, ще підлітка, шедевр Віго. Пізніше Трюффо надавав перевагу «Аталанти», але у повоєнні роки він був уражений сумною, сповненою ліризму і гротеску повістю про дитину у жорстокому і холодному світі дорослих [9].

В картині Віго без зайвої сентиментальності, проте з надзвичайною достовірністю і співчуттям розкривається процес входження дитини в ті сфери життя, де втрачаються щирість, безпосередність, можливість відверто виявляти свої почуття. Пансіон, де «перемелюється» натури підлітків, надовго стане символом жорстокої системи тиску, що нею суспільство впливає на кожен непересічну індивідуальність.

Фільм розпочинається епізодом повернення дітей з канікул до пансіону, поверненням з «царства свободи» до «царства жорстокої необхідності». Дослідники, аналізуючи характер зображення у стрічці Віго, акцентували увагу на його жорстокості, на різкій контрастності, на певному антиестетизмі. Так виглядає той реальний світ, де живуть герої фільму. Але в них ще лишається світ їх фантазій, який ніхто не може ні заборонити, ні відібрати. Сидячи в купе потягу, вони навипередки діляться один з одним своїми канікулярними враженнями і домашніми «трофеями». Тут і пташине пір'я, і труба, і більбоке, і повітряні кульки, які хлопчикам нагадують ту частину жіночого тіла, на яку суворо заборонено дивитись. Веселе змагання завершується тим, що хлопчики дістають сигари. Поступово купе занурюється в дим, який надає всім предметам фантастичного, нереального вигляду. Тут знову маємо примхливе, довільне злиття та реальності, дитячих фантазій і прозаїчної дійсності. Подорож у фантастичний світ можлива лише в щасливу пору дитинства, бо ця «країна мрій» назавжди втрачена для більшості дорослих. Така властивість притаманна дітям і тим митцям, що здатні, як вважав теоретик сюрреалізму Андре Бретон, не втрачати дитячої щирості і безпосередності. Разом з тим Віго знаходить похмури і темні барви, зображаючи дортуари і класи пансіону, місця, де діти повинні забути про щасливе літо в рідних домівках і жити згідно суворому і непорушному розкладу. Це царство пласких поверхонь і прямих кутів: в обстановці класів немає жодної гнучкої лінії; здається, повсюдно чатує небезпека поранитися об кут стола чи дошки. Сумний і одноманітний квадрат двору пансіону, відгороджений, неначе у в'язниці, з усіх боків від зовнішнього світу. Камера зазирає навіть у брудні туалети, що викличе особливе обурення у критиків фільму.

Світ стрічки рішуче поділено на дорослих і дітей; на їх протистоянні і побудовано основний конфлікт. Та ось серед вихователів з'являється нестандартна постать: це вчитель Юге (актор Жан Дасте) — людина, наділена щасливою властивістю пам'ятати, що і він колись був дитиною. Він знаходить спільну мову з дітьми у грі, починаючи разом з ними ходити на руках або зображаючи тореадора в імпровізованому бою биків. Так, граючи з дітьми у м'яча, Юге несподівано піде ходом Чапліна, а потім розіграє зі школярами своєрідну імпровізацію на тему епізоду з Чаплінської стрічки «Чарлі — поліцейський».

Наслідкування Чапліна невивадкове. Адже Чарлі, так само, як і персонаж стрічки Віго, зберіг у собі дитячу безпосередність. Не дарма ж Сергій Ейзенштейн назвав свою статтю, присвячену великому коміку «Чарлі, the Kid».

Це послання на фільми улюблених митців режисера не поодинокі. В його стрічці згадується і Макс Ліндер. Суворий і жорстокий директор пансіону — насправді маленький смішний карлик з довгою, неначе приклеєною бородою. Коли він велично сидить за письмовим столом у кабінеті, його коротенькі ніжки не дістають підлоги. Це пряма цитата з ліндерівської стрічки «Тендітний мушкетер». Саме так виглядає мужній капітан де Тревіль, коли до нього з'являється д'Артаньян. Кремезний капітан мушкетерів теж сидить за столом, з-під якого можна бачити його величезні ботфорти. Та ось, обурений розповіддю д'Артаньяна, він зіскакує зі стільця, а його ботфорти залишаються на місці. Замість грізного вояка кімнатою нервово бігає карлик. До речі, ці обидві ролі зіграв один і той самий актор на прізвище Дельфен.

Одним з найяскравіших епізодів стане прогулянка Юге з вихованцями містом. Діти, що починають свій похід, неначе маленькі дисципліновані солдатиків, посту-

пово перетворюються на веселий натовп, що мчить вулицями, то гублячи з поля зору вихователя, то пустотливо переслідуючи його, коли він кидається навздогін за симпатичною жіночкою. Схвильована дама прискорює крок, але Юге все-таки надзганяє її і робить церемонний уклін, теж у чаплівському стилі. За вчителем його вчинок весело повторюють учні. Далі Віго вдається вже до відвертого «гега» з жанру комедії: дама зникає за рогом, а Юге, продовжуючи переслідування, бачить, як неподалік майнув край чорної спідниці. Він кидається навздогін — і виявляє, що це сутана пастора.

Минуть десятиліття, і Трюффо прочитує епізод вуличної прогулянки у картині «400 ударів», демонструючи таким чином своє захоплення творчістю попередника.

Сам Віго охоче цитував веселі комічні епізоди часів Мак-Сеннета, де частогусто зброєю супротивників були подушки, з яких під час бійки летіло пір'я. Вже перші безіменні оператори, що знімали наївні картини тих часів, помітили: кадр, заповнений плаваючим у повітрі пір'ям, набував глибини і виразності. Саме «битва» подушками стає кульмінацією знаменитого епізоду «бунт у дортуарі». «Кімната у білому пір'ї, що нагадує сніг... У дверях з'являється головний наглядач і, побачивши хмару пір'я, ховається... Зображення за допомогою прискореної зйомки все більше набуває характеру феєрії. Музика стає дивною і незвичайною... (нагадаймо, що автором її був Моріс Жобер, згодом — композитор фільмів Карне, режисера, чие ім'я пов'язане з «поетичним реалізмом» у французькому кіно). Всі діти, неначе в екстазі, занурені у пір'я, що плаває в повітрі». Так, влаштувавши бійку подушками, вихованці провінційного пансіону захищають свою автономну, незалежну країну дитинства. І коли повітря заповнюється білим пухом, похмурі стіни дортуару неначе розсуваються, перетворюючись на чарівний простір, де вільно почуває себе дитяча фантазія. Разом з тим «офіційний» світ дорослих в очах дітей повстає макабричним маскарадом, де обличчя перетворюються на страшні, але й разом з тим смішні «маскари».

Репресивна влада дорослих здатна спотворити всі добрі й світлі якості, властиві світу дитини. Так дружба двох хлопчаків, Брюеля та тендітного, мрійливого Табара (є думка, що він у певній мірі виступає в якості alter ego автора) викликає брудні підозри у педагогів. В той же час явні спроби огидного бридкого вчителя залишитися до хлопчика нікого не хвилюють, аж доки той не вибухне відчайдушним протестом, вигукнувши прямо в обличчя товстуна образливі слова.

Апогеєм стрічки стане бунт школярів під час урочистостей з приводу ювілею коледжу. Четверо сміливців видираються на дах і на очах у почесних гостей, серед яких присутній сам префект, а також усіх педагогів та учнів піднімають чорний прапор з черепом — символ анархії. А потім починають бомбардувати гостей старими підручниками і зошитами.

Тікаючи від переслідування, маленькі бунтарі піднімаються все вище і вище на дах. Здається, вони ось-ось розтануть у небесній височині. Саме цими кадрами Віго і завершив свій фільм.

Майже через тридцять років аналогічний епізод побачимо у фільмі Ліндселя Андерсона «Якщо...». Там теж буде зображений коледж, в котрому охоплені ненавистю до своїх педагогів — «гнобителів» учні теж під час урочистостей піднімуться на дах, щоб полити своїх мучителів автоматними чергами... На щастя, лише в уяві. Так, це буде інша епоха, епоха студентських бунтів, «зеленої революції» — але образи, створені Віго, виявляться надзвичайно актуальними.

Втеча у дитинство як повернення людини до самої себе — тема, до якої не раз, услід за Віго, звертатимуться митці, що не бачать інших шляхів протистояння жорстокій машині суспільного тиску.

Дитина не втрагала ще повністю якостей природної людини; не забула про «втрачений рай», як це сталося з більшістю дорослих. І тільки та людина, що зберегла у собі дитячу безпосередність, здатність мріяти і фантазувати, може знайти той острівець щастя і взаєморозуміння, який загубився десь у світі сучасної цивілізації. Саме цьому присвячено наступний і останній фільм Віго. На думку Франсуа Трюффо в «Атланті», де автор продовжив і розвинув усі стилістичні знахідки попередньої стрічки, можна впізнати і риси «На останньому подиху» Годара, і «Білих

ночей» Вісконті — картин-антиподів, що, здається, не піддаються порівнянню, але разом з тим представляють кращі риси, властиві цьому жанру.

Віго, твердить Трюффо, поєднував у своїх фільмах високий реалізм Росселліні з естетизмом Ейзенштейна [9, с. 39].

Спершу здається, що автор «Аталанти» хоче протиставити чисте і безхитре існування на лоні природи спокусам великого міста. Проте Віго був далекий від такого прямолінійного рішення, хоча здається, що фабула «працює» саме на це прочитання. Проте сам екранний матеріал сповнений таких неочікуваних зворотів, таких нюансів і деталей, що образна система стрічки набирає надзвичайної багатовимірності та неоднозначності.

Здається, герої Віго керувалися гаслом, яке стане популярним років через тридцять з гаком: «Вся влада уяві!». Людина прекрасна, якщо вона вміє мріяти та йти за своєю мрією, і хай та виявиться міражем, такою собі «фата-морганною», все одно вона варта того, щоб заради неї забути повсякденність. Та привабливість картини полягає також і в тому, що мрія і повсякдення, поезія і проза примхливо і несподівано переливаються одна в одну, міняючись місцями.

Чимало написано про романтичне і дивне весілля Жюльетти (Діта Парло) і Жана (Жан Дасте), яке ми бачимо в пролозі картини. Молоді неначе тікають, прагнучі відірватися від традиційного весільного почту, перетинаючи навпростець чорне поле, поспішаючи до річки, де на хвилях погойдуються шаланда Жана — «Аталанта».

Темне, в'язке поле сприймається в якості простору, що в часі поділяє життя молодят між минулим і майбутнім. Саме вільна водна стихія сприймається обіцянкою нового прекрасного життя, на яке чекає Жюльетта. Віго в цьому епізоді дає візуальне протиставлення землі, як косного, нерухомого начала, та мінливої, загадкової поверхні ріки, що і притягує Жюльетту і, разом з тим, лякає її. Почет гостей, дещо розгублений, залишається на березі. А Жюльетті, щоб потрапити на борт шаланди, в інший, таємничий світ, потрібно ще здолати повітряну стихію, злетівши над водою за допомогою величезного весла.

Один з відомих французьких філософів, Гастон Башляр твердив, що людська уява повинна «знайти свою матерію, щоб яка-небудь з матеріальних стихій віддала йому притаманну їй субстанцію, притаманні їй закони, характерну для неї поетику» [1, с. 19]. Цю думку певним чином наслідує Жіль Дельоз, автор фундаментального дослідження «Кіно», вводячи для тлумачення кінообразів поняття стихій — точніше, їх якостей, а саме твердого, рідини і газоподібного. З ними він пов'язує рівні перцептивної свободи. Перехід від твердого до рідини характеризується пластичністю і гнучкістю сприйняття руху.

Віго, як і багато хто з французьких кіномитців, від імпресіоністів і до «поетичних реалістів» включно, був буквально закоханий у водну стихію. Цю прихильність і відзначив у своїй праці «Кіно» Жіль Делез. Спокійна течія ріки або бурхлива поверхня моря перетворювались на екрані в «конкретне середовище мешкання конкретного людського типу, певної людської раси, представники якої живуть зовсім не так, як мешканці суходолу, інакше сприймають події, інакше відчують» [4, с. 132]. Тут інший характер руху. У водному середовищі можна «виявити рух рухомого предмету, або ж рухомість самого руху: звідси оптична і звукова важливість води в дослідженні ритму» [4, с. 132].

Серед митців, у вторах яких драматична напруга та поетична тональність створювались на протиставленні «перцепції, переживання та дії мешканців суходолу з одного боку і перцепції, переживання та дії людей води з іншої сторони» [4, с. 133].

Дельоз називає Ж. Ренуара і М. Л'Ербье, Ж. Епштейна і Ж. Гремійона. І все ж, вважає дослідник, «вища точка подібної опозиції досягається в «Аталанти» Віго». Він знову звергає увагу на різні режими руху на землі і на воді, їх різну «грацію»: рух по суходолу пов'язаний з постійним порушенням рівноваги <...>, а ось аквaticний рух збігається з переміщенням центру тяжіння» [4, с.133].

Віго залишається вірним собі, коли кадри з поетичними постатями закоханих (він — у чорному костюмі, вона — у білому весільному вбранні) перемежовується комедійними епізодами підготовки до зустрічі хазяїна і його молоді дружини старим матросом (Мішель Сімон) і юнгою. Вони, як типові блазні, роблять все незграбно

і недоладно, і розігрують цілу клоунаду, намагаючись вручити квіти молодій хазяйці. Шаланда відпливає, і закохані розпочинають свою романтичну весільну подорож. Пейзаж, спокійна поверхня ріки, в якій віддзеркалюються порослі деревами береги, хмаринки на небі, неначе акомпанує їх почуттям, спершу стриманим і цютливим. Чуттєвість Жюльетти пробуджується, коли корабельна кицька випадково подряпала обличчя Жана. Це як поклик самої природи: хижа, граціозна тваринка, нічний туман, що огортає все навколо, і кров на обличчі коханого.

На ранок все обертається звичайнісінькою прозою життя. І подорож втрачає свій романтичний ореол. Та мрійливість Жюльетти знаходить нову поживу в каюті старого матроса, батечка Жюля, в постаті якого, на думку Дельоза, відбувається примирення води і землі — бо старий вміє нав'язати землі закони води. Це своєрідний «сюрреалістичний» музей, експонати якого розповідають про романтику далеких подорожей його хазяїна. Але чи насправді відбулися ці подорожі, чи лише у фантазіях — можна лише здогадуватись. Про кожну з речей батечко Жюль може розповісти дивні і чудернацькі історії. Тут і вяло з далекої Японії, і музична шкатулка, і смішна і трохи страшна, гротескова лялька-диригент. Якись експонати викликають замилювання і захоплення Жюльетти, якісь — відразу і переляк (як-от відрубані руки в банці із спиртом). Та батечко Жюль спокійно пояснює, показуючи на фото якогось чоловіка: це його друг, а руки друга — то єдине, що йому залишилось від нього. Така собі «сюрреалістична» матеріалізація звичайної метафори. Тут Віго не тільки вдався до візуального мотиву руки, що так багато акумулював у собі у творах Бунюеля і Кокто, але і досить дотепно пародіював його.

Та й сам старий матрос, з його байками і таємничими натяками на свої незвичайні пригоди в різних куточках світу виглядає як живий експонат цього «музею». До того ж він може прямо тут, у тісній каюті, продемонструвати кориду, використавши в якості плаща тореро недошиту спідницю Жюльетти, або французьку боротьбу, зображаючи по черзі обох спортсменів, чи станцювати «русскую», приспівуючи «Во саду ли, в огороде...», і навіть показати, наскільки гостра і небезпечна наваха в його руках, полоснувши себе по руці.

Надзвичайна пластика Мішеля Сімона вражає своєю якоюсь дивною вишуканістю, хоч це рухи блазня, незграбні і безглузді. Живе батечко Жюль у своїй каюті в оточенні численних кішок, до яких ставиться з ніжністю і любов'ю. Ці тваринки у фільмі постають як «святенні», «ритуальні», в той же час батечко Жюль сприймається в якості доброго, хай і примхливого духу. Саме він пробуджує в душі Жюльетти прагнення до дивного і небувалого; саме завдяки його розповідям і байкам їй починає задаватися затісним простір маленької шаланди, а життя на ній — сірим і одноманітним.

Проте справжнім спокусником випало стати не батечку Жюлю. Думку податися до Парижу з усмія його принадами та чудесами заронить у серце Жюльетти мандрівний торговець. На цю епізодичну роль було запрошено відомого клоуна Маргаритіса. Хоч він з'являється як цілком реальний спритний «галантерейник» на велосипеді, з величезною валізою, наповненою хусточками та іншими дрібницями, його поява сприймається як суцільна клоунада. Він, як фокусник, дістає з валізи принадли дрібнички, сипле безперестанку жартами і дотепами, рекламуючи свій товар, і з надзвичайною спритністю підхоплює Жюльетту, вводячи її в коло танцюючих.

Його зовсім не бентежать стусани і удари, що випадають на його долю з боку розлюченого Жана і хазяїна кафе. Він зносить їх, як справжній клоун, що на арені звик отримувати ляпаси і відповідати на них веселим реготом.

Тут видається справедливою думка, що сутичка Дзампано з Матто в «Дорозі» Фелліні, зіткнення похмурої сили і веселої, легкої дотепності своїм корінням сягає в картину Віго.

Останній вихід Маргаритіса з трубою і барабаном до шаланди, коли він співає жартівливу серенаду Жюльетті і закликає її обов'язково побувати в Парижі, прямо перегукується з клерівським «Антрактом».

В епізодах блукання молоді жінки вулицями омріяного Парижа, освітлених яскравими вогнями ліхтарів і вітрин, де сяючі діаманти помножують світло, звучить все та ж тема звабливості мрії і фантазій. Настане час похмурого ранку, і роз-

гублена Жюльетта буде йти якимись брудними, захаращеними передмістями, зовсім не схожими на місто її мрій. Перед нами знову співзвучність тем і образів, цього разу — з класичною експресіоністською стрічкою К. Груне «Вулиця», де нічне місто також повстає у всій звабливості і мерехтінні нічної ілюмінації, щоб на ранок стати схожим на стару кокетку, з обличчя якої змиті всі фарби.

Будуть ще епізоди, в яких тонко і разом з тим точно вималюється наскрізна лінія фільму — прекрасне кохання, взаємне тяжіння двох молодих істот, перед яким відступають фантазії і мрії про нездійснені подорожі, і спокуси найпрекраснішого у світі міста. Кадри, в яких Жан у відчаї бжить берегом океану, щоб зупинитися і відступити перед неосяжною, незабагненною стихією, а згодом повернутися на «Атланту», будуть процитовані Трюффо у фіналі фільму «400 ударів».

Фінал, який здається щасливим видінням, де закохані стоять на палубі баржі, що гоїдається на освітлених сонцем хвилях, надихне режисера «нової хвилі» Л. Каракса, що завершить свою стрічку «Коханці з Нового мосту» прямою цитатою з фільму Віго.

Так французький митець, автор лише чотирьох фільмів, став своєрідним містком між епохами не тільки французького, але й світового кіно. В його стрічках внутрішня природа людини розкрилася в усій своїй повноті і багатогранності. І, хоча Кракауер закидав Віго захоплення «магією предметів і темними інстинктами», хочеться заперечити, що пристрасті в його стрічках освітлені щирістю почуттів, як хвилі ріки — сонячним світлом.

Віго взяв «останній акорд» у кінематографі «Авангарду» і відкрив нові перспективи, значення яких було усвідомлене через півтора десятиліття.

Отже, Жан Віго став постаттю, що знаменувала собою, з одного боку, завершеність авангардистського «циклу», а з другого — «відкритість» авангардистської естетики, її продовження і присутність у знятому вигляді не лише у французькому кінематографі 1930-х (скажімо, «Смішна драма» М. Карне може прислужитися досить переконливим прикладом). Навіть кінематографії, що, здається, були щільно закриті для авангардистського експерименту в 1930-х — одна з ідеологічних, а інша з комерційних причин, а саме радянська і американська — не уникнули присутності авангардистських тенденцій.

Віго належав до кінематографістів, які у своїх фільмах плекали «довіру до фізичної реальності», що позначилось на перевазі внутрішньокадрового монтажу, особливій виразності глибинної мізансцени. В плані суто змістовному митців привертала поетична розповідь про владу почуттів над людиною; він надавав виразну перевагу емоційній сфері над сухою раціональністю. У творчості Віго з особливою силою звучать інвективи на адресу суспільства, що позбавляє особистість її автономності, перетворює на гвинтик жорстокого, бездушного механізму.

Говорячи про доробок цього режисера, доречно ще раз згадати про ті численні посилання, алюзії та цитати, що пов'язують його фільми як з творчістю попередників, так і з майбутніми майстрами кінематографу, що ми і послідовно простежили на прикладі його стрічок. Отже, можна говорити про плідність інтертекстуального підходу, що було продемонстровано численними дослідженнями.

Література

1. Башляр Г. Вода и грезы [Текст] / Гастон Башляр. — М. : Изд-во гуманит. л-ры, 1998. — 268 с.
2. Віго Ж. По поводу Ниццы [Текст] / Жан Віго // Жан Віго : [пер. с фр.] : [сб.] / [сост. А. В. Брагинский]. — М. : Искусство, 1979. — 296 с. : ил.
3. Делез Ж. Кино. 1. Образ — движение. 2. Образ — время [Текст] / Жиль Делез // Образ — перцепция. — М. : Ad Marginem, 2004. — 622 с.
4. Віго Ж. Ноль за поведение : [сценарий] / Жан Віго // Жан Віго : [пер. с фр.] : [сб.] / [сост. А. В. Брагинский]. — М. : Искусство, 1979. — 296 с. : ил.
5. Кауфман Б. Светлый гений : воспоминания о Віго [Текст] / Борис Кауфман // Жан Віго : [пер. с фр.] : [сб.] / [сост. А. В. Брагинский]. — М. : Искусство, 1979. — 296 с. : ил.
6. Салес Гомес П. Е. Жан Віго [Текст] / П. Е. Салес Гомес // Жан Віго : [пер. с фр.] : [сб.] / [сост. А. В. Брагинский]. — М. : Искусство, 1979. — 296 с. : ил.
7. Словарь французского кино [Текст] / [Ред. Жан-Лу Пасек]. — Мн. : Пропилеи, 1998. — 511 с.

8. Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе [Текст] / Михаил Ямпольский // Киноведческие записки. — М. : Искусство, 1991. — Вып. 12.

9. Truffaut F. Les films de ma vie [Текст] / F. Truffaut/ — P. : Flammarion, 1975.

Анотація. Оксана Мусієнко. Феномен Віго. У статті досліджується творчий шлях одного з видатних майстрів світового кіно — французького режисера Жана Віго. Його спадок розглядається в інтертекстувальному аспекті, оскільки доробок митця багатопланово пов'язаний як із здобутками попередників, так і являє собою невичерпне джерело для наслідування і цитування кінематографістами прийдешніх поколінь.

Ключові слова: інтертекстуальність, сюрреалізм, імпресіонізм, стихія води, цитування.

Аннотация. Оксана Мусиенко. Феномен Виго. В статье исследуется творческий путь одного из выдающихся мастеров мирового кино — французского режиссера Жана Виго. Его наследие рассматривается в интертекстуальном аспекте, поскольку произведения режиссера несут на себе многочисленные следы влияния предшественников, так и представляют собой неисчерпаемый источник наследования и цитирования кинематографистов будущих поколений.

Ключевые слова: интертекстуальность, сюрреализм, импрессионизм, стихия воды, цитирование.

Summary. Oxana Musienko. Phenomenon of Vigo. The article studies artistic career of a renowned French director Jean Vigo. His heritage is examined in the intertextual aspect, since Vigo's works were both heavily influenced by predecessors, but have also had a great influence on his successors. They represent an inexhaustible source of quotation for the future generations.

Key words: intertextuality, surrealism, impressionism, the element of water, quoting.