

УДК 1(091):791.43

Л 58

Віра ЛІМОНЧЕНКО

ФІЛЬМ «БАЛ» ЯК АЛЬТЕРНАТИВНИЙ ПІДРУЧНИК ІСТОРІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті засобами культурологічного та філософсько-антропологічного осмислення розглядається екзистенційний вимір історії ХХ ст., спираючись на фільм Е. Сколи «Бал». Альтернативність не в тому, що подається інший, ніж зазвичай зміст, а у способі говоріння, що породжує новий зміст: історія людини в її повсякденному перебігу життя. Цим самим долається як надмірна раціоналістичність, так і надмірна вербальність, і вводяться додаткові виміри входження у предмет.

***Ключові слова:** приватизація історії, повсякденність, філософія кіномистецтва, філософія музики.*

Постановка проблеми. Сучасна система освіти перебуває у стані постійних трансформацій, і пошуки альтернативних шляхів вибудовування начального процесу є досить своєчасними. Альтернативність, про яку йде мова, не в тому, що подається інший, ніж зазвичай зміст, а у способі говоріння і у новому змісті, що виростає з цього способу: історія людини в її повсякденному перебігу життя з радісними і сумними переживаннями, жестами, рухами, залученістю до суспільних подій і відстороненістю від них. Цим самим долається як надмірна раціоналістичність, так і надмірна вербальність, і вводяться додаткові виміри входження у предмет.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підхід до осмислення проблеми є реалізацією таких установок, що передбачають звернення до екзистенційних та повсякденних вимірів людського буття, які стосовно історії запропоновані «школою Анналів»

(М. Блок, Ж. Ле Гофф). У філософсько-антропологічному та культурологічному аспекті важливими є праці С. Хоружого, який зазначає приватизацію історії на противагу політизації приватності, та філософсько-історичні праці М.О. Бердяєва та М. Гайдеггера, для яких події життя «маленької» людини є первинним ви-током історичних подій.

Мета статті – засобами культурологічного та філософсько-антропологічного осмислення розглянути екзистенційний вимір історії ХХ ст., спираючись на фільм Е. Сколи «Бал».

Вклад основного матеріалу дослідження. Фільм заснований на виставі «Театру дю Кампаньоло», очолюваного Жан-Клодом Пеншена. У фільмі Сколи окремі інтермедії та музично-танцювальні номери, в яких використані різні соціально-кінематографічні міфи, свідчать про різні періоди в європейській історії упродовж майже п'ятидесяти років: від 1934 до 1983 р. Жодної репліки у фільмі немає (що не завадило його висунути на премію «Оскар» в номінації «Краща картина іноземною мовою»). У фільмі шість епізодів з минулого, які прийнято позначати так: 1936 – перемога «Народного фронту», 1940 – війна, 1944 – окупація і звільнення, 1946 – колоніальні війни 1950-х рр., Jaz de Paris, 1956 – батьки і діти, 1968 – Сорбонна на барикадах. Епізоди обрамлені прологом і епілогом, що належать до 1983 р.

У Пролозі надана точка сучасності і простір дії – дискотечна зала, невеличка кав'ярня у підвальному приміщенні. Цей факт може не мати ніякого значення, але усі герої спускаються сходами вниз, і вікна закриті – природне світло усунуте, а включене штучне. Цим відразу дія перенесена у приватний, прихований від зовнішнього відкритого простору вимір. Перше, що ми бачимо, – дискотечна дзеркальна куля, яка знов-таки може сприйматись як побутова деталь, але це можна розуміти і як нагадування про завдання мистецтва: бути певним дзеркалом усього, що відбувається. Це дзеркало незвичної форми, воно розбите на десятки шматочків. Форма дзеркала задає форму фільму: велика історія країни, розбита на мозаїку міні-історій, коротких блискучих штрихів. І це цілком відповідає розумінню історії у ХХ ст. С.С. Хоружий говорить про приватизацію історії на противагу попередньому періоду [3, с. 67].

Якщо для шекспірових часів увесь світ – театр, то Європа ХХ ст. дещо «понижує планку» і весь світ починає танцювати: в цьому можна побачити і характерну для ХХ ст. зростаючу увагу до тілесної пластичності, відновлення язичницьких елементів світосприйняття, і усунення відстороненої штучності сцени, коли сценою стає саме життя людини, яку найчастіше ми називаємо маленькою, тобто її ім'я не входить до літописів і підручників історії. Можна побачити і наступ масової культури, усунення аристократичної елітарності – аристократи самі приходять сюди, виразна парочка з епізоду 1936 р. з'являється тут не випадково, і не вони задають правила гри, їхні слабкість і несамодостатність, навіть комічність, очевидні. Можна би услід за М. Гайдеггером говорити про *das Man*, тим більше В. Бібіхін перекладає це поняття як «Люди», викликаючи докори, хоча саме такий переклад зберігає смисловий стрижень. Правда, ці Люди при своїй повсякденності мають кожен своє лице, тобто не просто обличчя, а власний пластичний образ, що складається з осанки, рухів, одягу, поглядів і який ніколи не можна цілісно описати, можна сказати: «Подивись».

Їх можна спробувати схопити у деякій типології ролей-масок – робітники, дрібні буржуа, професор, ділова жінка, аристократи, сутенери і фашисти, хіпі та старі діви, німецький офіцер, колабораціоніст, інвалід, солдат, можна говорити про психологічні типи – сором'язлива короткозора жінка, з якою ніхто не танцює, кокетки-бабетти, прогресивна дама, яка надіне червоні обтягуючі штанці, колір яких перегукується з прапором епізоду «1936», у наступному епізоді з'являється червона пряжа, яку розпускають на нитки – соціалістичні симпатії замінюються піднесенням французького духу.

Особлива об'ємність виникає при зверненні до музичного строю фільму. Мелодії, які звучать в Пролозі, задають загальний тон. Слова з пісень, що звучать, можуть сприйматися як епіграфи до подій. Причому виникає характерна двозначність – любовний ліричний текст явно прочитується і як спогад та осмислення всього попереднього життя. Слова можуть бути віднесені не тільки до коханих, але і до життя як такого.

Отже, особливий вимір фільму – музично-звукова історія ХХ ст. Зрозуміло, що ХХ ст. не представлено у всій музичній

повноті: задіяні популярні музичні ритми, починаючи з 30-х рр. Але інтонаційна історія ХХ ст. явлена досить виразно, що надає історичному та культурологічному сприйманню той вимір, що не передається розмовно у слові, але вводить у специфічний стан вольової та ритмічної напруги. Час відображено за рахунок зміни музичних стилів. Музика грає одну з головних ролей у фільмі – не «відіграє», а саме грає. З її допомогою яскраво засвідчені демократично-соціалістичні симпатії, показано витіснення французів зовсім іншими націями і расами. Початок витіснення режисер показав дуже наочно: французькі пісні змінюються спочатку німецькими, потім англійськими (жорстка німецька окупація змінюється м'якою американською), живий оркестр витіснений транзистором, на авансцені історії (спочатку дуже боязко, в пасивному стані) з'являються вихідці з колоній. Хореографічна мова кожного персонажа виразна і відмінна від інших. Музика, ритми, танець грають у цій кінострічці і сюжетну, і інформативну роль – історія Франції, і ширше – Європи – протанцьовується, чим і засвідчена приватизація історії.

Принцип використання музики можна прослідкувати на прикладі першої музичної композиції «J'attendrai» – «Я буду чекати», яка сприймається багатьма як одна з характерних представників *французького* шансону, але є адаптацією *італійської* пісні «Toppegai» – «Ти повернешся», написаної Діно Олів'єрі під враженням арії Мадам Баттерфляй з опери Пуччіні. За 70 років мелодія побувала у репертуарі багатьох виконавців, згадування яких відтворює тяглість ХХ ст. – Тіно Россі, Жан Саблон, Жозефіна Бейкер, Люсьєн Деліль, Шарль Азнавур, Амелі Бент, Даліда, Рафаела Карра, оркестри Поля Морія та Франса Пурселя. Пісню 30-х рр. у 1976 році Даліда виконала на новий манер – у стилі диско, який входив у моду саме в той період. Тобто можна побачити, що у фільмі звучать ті музичні композиції, які стали наскрізними для ХХ ст., ув'язуючи окремі події у взаємозв'язаний потік.

Ще одна риса – лірично-інтимні мотиви наповнені додатковим змістом повернення часу, пам'яті життя, що невпинно відходить, але повертається. Це виразно помітно у другому музичному номері «Et maintenant» – «А тепер». Французька пісня 1964 року, написана й виконана Жільбером Беко, у якій ліричний текст

звучить як спогад про час людського життя: *Час проходить і тікає сумно стукаючи В моєму серці, якому так важко ... А тепер що я буду робити З усім цим часом мого життя ...* Особливо об'ємно збіг руху часу й інтимних переживань проглядаються у пісні «Les plaisirs demodes», яку виконує Шарль Азнавур, у якій надана основна інтонація фільму – ввести до виміру сучасної дискотеки з її психоделічним світлом та варварськими ритмами «застарілі радощі» людської відкритості.

Так, у пролозі фільму задана програма: давай відкриємо радості, що застаріли, згадаємо історію у ритмі музики, протанцюємо події нашого життя, повернемося у своє життя з мандрів загальної історії. Пристрасті історії й пристрасті окремої людини узгоджені між собою не так, що людина включена в історію і є виконавцем, але у дусі неоісторизму М. Гайдеггера, як це подає Е. Соловйов «Гегель уявляв собі одиничного індивіда як персонажа у всесвітньо-історичній драмі (ще точніше, у романі-епопеї, що оповідає про героїчно-переможне життя абсолютного духу). Для Гайдеггера ж драмою (трагіко-драматичною структурою) є життя кожного одиничного індивіда, незалежно від того, чи вносить він якусь лепту у всесвітньо-історичний рух» [1, с. 361]. Словами Гайдеггера це Так: «Dasein – історичне і не вичерпується констатацією того факту, що людина являє собою більш-менш важливий “атом” у передавальному механізмі світової історії. Dasein – стверджуємо ми – є первинно історичним. <...> Можна сказати, що вульгарне поняття “всесвітньої історії” виникає саме з орієнтації на вторинну історію і з нерозуміння її похідного характеру» [1, с. 357]. У перекладі В. Бібіхіна це звучить трохи по-іншому [2, с. 381].

Справжня реальність переживання звучить у ритмах циганського танго «Jalousie» – «Ревнощі» Якоба Гаде. Данець зміг передати у цій мелодії південну пристрасть, і не випадково, що танго «Ревнощі» слухають у всіх країнах світу як автентичну циганську музику. Первинно-справжню реальність переживання й присутності часу, який відійшов, повертає музика і кожний з епізодів містить свою «живу воду». Епізод «1936» наповнений попуррі з народних танцювальних мелодій – польок, вальсів-мюзет, танцю «ява». У епізоді «1940» звучить знаменита «Lili Marleen» у виконанні Лале Андерсен, яка була першим виконавцем цієї пісні,

пізніше її співали й інші, найбільш відомим є виконання Марлен Дітріх. Слова пісні з'явилися у роки Першої світової війни і мали назву «Пісня молодого солдата на варті», пізніше вже у вигляді пісні назва змінилася на «Дівчина під ліхтарем», але у пам'ять вона увійшла як «Lili Marleen». Пісня була популярна серед солдат з обох боків, що також є дуже показовим – музика об'єднує, створюючи спільний простір переживання. Пісня, що стала майже символом гітлерівської навали, мала непросту історію. Зазвучала вона як маршева у 1939 р. 18 серпня 1941 р. запис передала окупаційна німецька радіостанція «Солдатське радіо Белграда». Радіо використовувало платівку, яку його співробітники розшукали у віденському магазині. Пісня згодом була знята з ефіру на вимогу відомства Геббельса як «занепадницька і депресивна». Лалі Андерсен за «ненімецьку поведінку» отримала направлення в концтабір, і лише повідомлення ВВС про це врятувало її. Співачка була оголошена національним надбанням Німеччини, її приймав Гітлер, але раптом стали відомими її зв'язки з єврейськими антифашистами у Швейцарії, і пісня знову була заборонена. Проте на радіо почали приходити безліч листів від солдат з усіх фронтів з проханням повернути пісню; до цих прохань приєднався і генерал Ервін Роммель, який просив передавати пісню регулярно. Це було виконано, і відтоді «Солдатське радіо Белграда» передавало пісню щодня о 21:55, перед відбоєм. Пісня стала неймовірно популярною у німецькій армії. Після війни виконання «Lili Marleen» було офіційно заборонено в Німеччині, а Андерсен намагалася накласти на себе руки. Так саме лірична пісня стала виразником солдатських настроїв, і цікаво, що з боку Радянського Союзу можна згадати відповідно «Синенький платочек», який написаний як відповідь на «Lili Marleen» (фільм «Под грохот канонад: “Синій платочек” против “Лили Марлен”»). Уже в 1941 р. пісня стала популярною серед англійських солдат у Африці, що викликало незадоволення командування. У відповідь на закиди, що солдати співають пісню німецькою мовою, останні запропонували перекласти її англійською, що і було зроблено в травні 1943 р. Пісня була перекладена на 48 мов, включаючи іврит та латину. У художньому фільмі «Нюрнберзький процес» (1961 р., реж. Стенлі Крамер) в одному з епізодів в барі звучить пісня «Lili Marleen», показово, що в цьому фільмі актриса Марлен

Дітріх, яка виконує роль вдови німецького генерала, перекладає слова пісні літньому судді, який супроводжує її. Атмосферу німецької присутності у Франції доповнює пісня Лале Андерсен «Piloten», у якій перемішані маршева бадьорість й розв'язність сп'янілих чоловіків.

Іронічно звучить композиція «Nous irons pendre notre linge sur la ligne Siegfried», переклад звучить десь так: ми будемо сушити наш одяг на лінії Зигфріда. Лінія Зигфріда – це лінія укріплення, побудованих німцями у 1930 році у передній частині лінії Мажино, але не менше асоціацій пов'язано з германською міфологією. Джиммі Кеннеді й Майкл Карр створили мелодію і пісню, глузливо наслідуючи ритм німецької військової музики, яка супроводжує парад військ, що йдуть гусячим кроком. Після написання французького тексту успіх був негайним – і англійські, і французькі солдати радісно співали цю пісню на фронті.

Епізод «1944 рік» відкривається піснею Мориса Шевальє «Fleur de Paris» – «Аромат Парижа», цим усувається присутність ворога й війни, знов звучать народні побутові мелодії «Ah! Les Fraises Et Les Framboises»: на шляху до Монмартру у Парижі я зустрів трьох дівчат. Ах суниці й малина тощо. Повернення до звичайних радощів мирного життя звучить народними французькими мелодіями.

Новизна ситуації, яку подає епізод «1946», пов'язана з новими ритмами – показовою є джазова композиція Глена Міллера 1940 р. «In the mood» («У настрої»), яка разом з «Chattanooga Choo-Choo» стали першими зразками танцю, який надалі отримує назву джайву. У Радянському Союзі «Chattanooga Choo-Choo» стала своєрідним гімном стиляг, у ній відчувався аромат свободи й відкритості. Пізніше, вже у 70 рр. у спектаклі А. Васильєва «Дорога на Чаттанугу» за п'єсою В. Славкіна звучить вираз, що пряму відсилає до фільму «Бал»: «Мене б зараз запитали, чого я хочу. Ну, таке саме фантастичне, якщо б можна було ... Ось так примоститися десь між двох нот, ну, наприклад, в композиції Дюка Еллінгтона “Настрій індиго”. Прилаштуватися так, пригрітися – і нічого не треба. До кінця життя – нічого не треба». Не могла не прозвучати Едіт Піаф – пісня «La Vie en rose» («Життя у рожевому кольорі»). Крім Піаф, пісню виконували Марлен Дітріх, Мірей Матьє, Патрісія Каас, Іггі Поп, Мадонна і багато ін-

ших популярних вокалістів. Пам'ять про минуле життя завжди постає крізь рожеві окуляри.

Повернення з відстороненої загальності політичної історії до повноти власного життя чулося як джаз, блюз, які озвучують 50-ті рр. У фільмі з мелодіями «Harlem Nocturne», «Shuffle blues», «Top Hat», «Boogie blues» приходить американська домінанта, у якій до європейського музичного ладу міцно примішується і латиноамериканська музика, і негритянська. Європа стає іншою. Це продовжено і у епізоді «1956», наповненому іспанськими, латиноамериканськими та негритянськими ритмами. Це композиції «Si tu vas a Rio» (Повернення у Ріо) Даріо Морено, «Hernando's hideway» (відома як Кумпарсита), «El Negro Zumbon» (відому по фільму «Анна», де її виконує Сільвія Маньяні, пізніше Дж. Торнаторе вводить ці кадри у фільм ностальгічного характеру «Кіно-театр Парадізо»). Прихід нових музичних ритмів, до яких деякою мірою можна віднести слова з пісні Шарля Азнавура – «варварські ритми», не був би відчутним без «Tutti Frutti» – класики рок-н-ролла у виконанні Елвіса Преслі – та «Only you», пісні групи «The Platters».

«1968 рік» не сприймається без «Michelle» групи «Бітлз» та Марсельези, яка звучить у виконанні джазового скрипаля Стефана Граппеллі та гітариста Джанго Рейнхардта, які здійснюють варіант накладання історії та музики, що звучить як приватизація історії, переведення політичної історії у вимір особистісно-інтимного буденного життя.

Фінал поданий піснею Шарля Трене «Que reste-t'il de nos amours?» (Що лишається нам від нашої любові?), слова якою знов-таки слід навести: *Сегодня вечером ветер, что стучит в мою дверь, Говорит мне об умершей любви Перед угасающим огнём. Сегодняшний вечер – это осенняя песня В озябшем доме, И я думаю о далёких днях... Что остаётся от нашей любви? Что остаётся от прекрасных дней? Фотография, старая фотография Моей юности.* З поверненням у дискові 70-ті фільм закінчується і на стінах бару залишаються фотографії минулого.

Висновки. Як бачимо, звернення до музичної пам'яті глядачів, кіноспогадів про конкретних акторів, улюбленців публіки і екранних символів певної епохи (Жан Габен, «Джинджер і Фред» – танцювальний дует Фреда Астера і Джинджер Роджерс, пам'ять

про яких надихнула на оригінальний архітектурний задум танцюючого будинку у Празі, інтелігентна дама у синьому а ля Симона Синьоре, «комісар Мегре», дівчина з вогняно-рудим волоссям «Елізабет Тейлор» тощо) розгортає історію ХХ ст. у вимірі безпосереднього відчуття її. Алюзійність – художній принцип «Балу», зверненого насамперед до уявлень і вражень про ті чи ті часи. Щоб відчути епоху, слід слухати музику цього часу.

Література

1. Соловьев Э. Судьбическая историософия М. Хайдеггера / Э. Соловьев // Соловьев Э. Прошлое трактует нас / Э. Соловьев. – М. : Политиздат, 1991. – С. 346–492.
2. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В.В. Бибихин]. – СПб. : Наука, 2003. – 450 с.
3. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии / С.С. Хоружий. – М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.

References

1. Solov'ev E. Sud'bicheskaya istoriosofiya M. Khajdeggera (*Destinational philosophy of history of M. Hajdegger*), Proshloe traktuet nas (*Past treats us*), Moscow, Politizdat, 1991, pp. 346–492.
2. Khaydegger M. Bytie i vremya (*Being and Time*), St. Petersburg, Nauka, 2003, 450 p.
3. Khoruzhiy S.S. Oчерki sinergiynoy antropologii (*Essays synergetic anthropology*), Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005, 408 p.

Лимонченко Вера. Фільм «Бал» как альтернативный учебник истории ХХ столетия. В статье средствами культурологического и философско-антропологического осмысления реконструируется экзистенциальное измерение истории ХХ века, опираясь на фильм Э. Сколы «Бал». Альтернативность не в том, что подается иное, чем обычно содержание, но в способе говорения и в вырастающем из этого образа новом смысле: история человека в повседневном течении жизни. Тем самым преодолевается как чрезмерная рационалистичность, так и чрезмерная вербальность, и вводятся дополнительные измерения вхождения в предмет.

Ключевые слова: приватизация истории, повседневность, философия киноискусства, философия музыки.

Limonchenko Vira. «Le Bal» movie as an alternative school-book of the XX century history. The article, by the means of cultural and philosophical-anthropological reflection, considers an existential dimension of the history of the twentieth century, basing on the E. Scola's film «Le Bal». Alternative is brought not with other than the usual sense, but in a manner of speaking, creating new content: the history of man in his daily course of life. Thereby overcome excessive rationalism and excessive verbalism, and put extra dimensions of the entering the subject.

Key words: privatization of history, everyday life, philosophy, cinema, philosophy of music.