

Тетяна Дениско, Петро Дениско

Символізм дзеркала у фільмах Дагласа Сірка

ст. 30:

Вирвався з нацистських лежач – і потрапив до голлівудської золотої клітки...

Німецький і американський режисер Даглас Сірк (Douglas Sirk; 26.04.1897 – 14.01.1987) – видатний майстер голлівудської мелодрами, чиєю творчістю відверто захоплюються, і навіть не цураються наслідувати Сіркову естетику й техніку, такі знані кіномитці, як Фассбіндер, Альмодовар, Тарантіно та чимало інших по всьому кінематографічному світі. Ганс Детлеф Сірк (таким від появи на світ було ім'я майбутнього митця) народився в Гамбурзі, його батьки були данцями (батько працював журналістом). У підлітковому віці він захопився театром, зокрема, відкрив для себе історичні п'єси Шекспіра, а також кіно (тоді улюбленицею глядачів була народжена в Данії актриса Аста Нільсен). 1919 року почав вивчати право в Мюнхенському університеті, та згодом перейшов до Гамбурзького, де зосередився на вивченні філософії та історії мистецтв. Мине чимало літ, а він усе ще пам'ятатиме лекції, що їх читали Альберт Айнштайн і Ервін Панофські. Щоб платити за навчання, Сірк писав для газет і взявся за роботу в театрі. 1922 року він поставив у Гамбурзі свою першу виставу «Смерть начальника станції», розпочавши кар'єру театрального режисера у Ваймарській Німеччині. До тогочасних Сіркових мистецьких здобутків належить одна з перших постановок «Тригрошової опери» Бертольда Брехта, також він керував прем'єрою «Срібного озера» Курта Вайля. Роботу в кіно почав на студії «Ufa» 1934 року. Спершу зняв три короткометражки, а в 1935-му – перший повнометражний фільм «Квітень, квітень». У той же період Сірк інтенсивно цікавиться живописом і навіть сам малює у вільний час.

До того, як покинути Німеччину в 1937 році, він зніме ще сім чорно-білих фільмів, до яких більше ніж через півстоліття кінокритики, характеризуючи німецькі стрічки Сірка, причеплять пряmolінійну налічку зі знаком мінус: «екзотичні, ескапістські сюжети». А якими ще вони могли бути в країні, де розправляв крила гітлерівський тоталітарний режим? Перша дружина митця Лідія Брінкен стала нацисткою. Їхній спільний син Клаус (єдина дитина Сірка) загинув у Другій світовій у травні 1944 року на території України (поблизу Новоолександрівки Кіровоградської області). Друга дружина – єврейська театральна актриса Гільда Ярі – змушена була втікати з країни від антисемітських переслідувань до Риму, а в 1941 році подружжя перебралося до США.

У Голлівуді Сірк ніколи не почувався комфортно. Американську культуру він вважав одномірною, порядки на студії – такими, що тиранічно сковують його творчі задуми: *«Мені потрібно було більше свободи»*¹. На голлівудській студії «Universal International» із Сірком працювали переважно ті самі люди: актор Рок Гадсон, сценарист Джордж Зукермен, оператор Рассел Метті (про нього Сірк сказав: *«чоловік із неймовірним баченням деталі й таким розумінням, якого я хотів»*), художник-постановник Александер Голіцен. Людина високої європейської культури, істинний естет, Сірк був надзвичайно вимогливим до самого себе і водночас неймовірно скромним (аж ніяк не рідкісне поєднання чеснот у творчій природі геніїв). Майстер

ст. 31:

ставився до своїх фільмів вельми критично, його майже ніколи не задовольняв кінцевий результат, і він ніколи не ходив на ретроспективні покази власних фільмів, зізнаючися: *«вони мені не подобаються. Пригнічують мене»*². Утім, хоча нечувані прибутки кіностудії принесли саме його американські кольорові мелодрами пізнього періоду (серед яких режисер особливо вирізняв «Слова, написані на вітрі»), свої чорно-білі кінороботи, зняті на початку голлівудської кінокар'єри, він вважав далеко не найгіршими. Так, скажімо, про «Скандал у Парижі» (1946) він

¹ Harvey J. Sirkumstantial evidence // Film Comment. – 1978. – Vol. 14, no. 4 (July/August). – P. 52–59. – <https://www.filmcomment.com/article/sirkumstantial-evidence/>

² Ibid.

ув одному з інтерв'ю висловився доволі однозначно: *«мабуть найблисучіші діалоги, з якими мені довелося працювати, були в сценарії, що його написав Елліс С. Джозеф для “Скандалу в Парижі”. По суті, якщо говорити про мистецтво, я вважаю “Скандал у Парижі” моїм найкращим кінофільмом, навіть кращим за мою екранізацію Чехова. <...> Це справді європейський фільм, знятий у цілком європейському стилі»³.*



Даглас Сірк, 1959 рік

1959 року Сірк із дружиною покинув США (однією з причин була хвороба вже немолодого митця, однак чималу роль відіграло й те, що він не почувався в Новому Світі вдома) і більше туди ніколи не повертався. До смерті режисера в 1987-му подружжя мешкало в Лугано (Швейцарія) на березі озера. Наприкінці 1970-х Сірк навіть трохи викладав у кіношколі в Мюнхені (за протекцією Фассбіндера), де зняв зі своїми студентами три короткометражки.

На той час, коли Сірк попрощався з голлівудським кіно, над ним тяжів імідж другорядного режисера, який знімає комерційно успішні мильні опери для домогосподарок. Першим атмосферу ігнорування чималого мистецького доробку Дагласа Сірка порушив Жан-Люк Годар у статті, опублікованій у квітні 1959 року, – захопленому відгукові про фільм «Час любити і час помирати» – Сіркову екранізацію антивоєнного роману Еріха Марії Ремарка «Час жити і час помирати». (Відомо, що представники французької «нової хвилі», декларуючи нові погляди на режисуру, вельми схвально поцінювали американський кінематограф; той же Годар, скажімо, давав високу оцінку фільмам Гічкока, Джона Форда, Ніколаса Рея, а Трюффо видав книжку своїх діалогів із Гічкоком.) Через вісім років «Кайє дю сінема» опублікував розлоге інтерв'ю з Сірком та його біо- та фільмографію. Однак головною працею, що утвердила репутацію Сірка як одного з найшанованіших американських режисерів, стала книга Джона Голлідея «Sirk on Sirk» (1971). Невдовзі після її появи, 1972 року, відбулася ретроспектива 20-ти фільмів режисера на Единбурзькому кінофестивалі, а 1974-го кінотовариство Університету Коннектикута організувало повну ретроспективу його американських фільмів.

Утім, найбільше вражає факт, що Сіркова творчість, – попри те, що вже минуло майже 60 років відтоді, як він попрощався з кінематографом, і три десятиліття від дати смерті, – рішуче не піддається тиранії часу: не блякне під натиском технічних новинок, не застаріває внаслідок наступу новомодних тем, породжуючи численну армію кінематографістів, готових творчо засвоювати, переосмислювати (чи й просто мавпувати) майстрові класичні сюжети, його творчі методи. Одне слово, знімати «під Сірка».

Візуальний стиль, що приховує послання

Один з улюблених творчих прийомів кіномайстра – дзеркало в мізансцені кадру. Що зашифрує режисер у цьому повторюваному образі? Так, саме «зашифрує». Бо, як вдало завважив хтось із дослідників, кінороботи Сірка замало просто дивитися, їх слід навчитися

³ Ibid.

розшифровувати, адже візуальний стиль Сірка, продуманий до найдрібніших деталей, часто густо приховує певне послання.

Загалом дзеркало (а також віконна шибка, інше скло, водна та меблева поверхні як аналоги дзеркала) не єдиний улюблений елемент Сіркової іконографії. Ще частіше в його фільмах помічаємо фігури людей за ґратами, перехрестям віконних рам, сходишковими загорожами – символ людської ув'язненості, глибокої залежності від речей, багатства, звичай, соціального прошарку, суспільної оцінки. Сам Сірк, характеризуючи власний візуальний стиль, говорив Джейн і Майклу Стернам: *«Я вважав, що домівки, в яких мешкають люди, точно характеризують їхнє життя. Люди постійно перебувають за віконними хрестовинами, решітками чи сходишковими загородженнями. Їхні домівки – це їхні в'язниці. Їх навіть ув'язнено смаками того суспільства, в якому вони живуть»*⁴. Крім того, режисер незрідка поміщає в кадр скульптуру великої і малої форми, іноді – в іронічному контексті. А ще у вишуканих інтер'єрах помешкань (ледь не до стелі захарашчених меблями – теж свого роду певний знак!) часто бачимо цілі оберемки зрізаних квітів. *«Тому що будинки – це могили, мавзолеї, наповнені мертвими рослинами. Квіти зрізали, і вони мертві, тому вони наповнюють будинки атмосферою похоронів»*⁵, – пояснював режисер Стернам. Який висновок напрашується з наведених ст. 32:

тут прикладів емоційного, психологічного наповнення Сіркових візуальних образів? Очевидно той, що Сірк, володіючи бездоганним хистом наратора і художника, досконало опанував мистецтво мізансцени. Навантаження конотативними значеннями певних предметів у композиції кадру – його фірмовий прийом. Глядача це інтригує, змушує шукати причини, розгадку таємниці, вгадувати натяки, передбачати (іншими словами: він опиняється на «мінному полі» власних асоціацій). А що Сірк у житті був ще й великим песимістом, то згадана властивість його природного й відшліфованого дару вкупі зі складним песимізмом не могли не позначитися на дивній атмосфері головних фільмів голлівудського періоду: начебто щасливі фінали насправді такими не є; інтер'єри домінують над персонажами; пейзажі виглядають штучними, кольори – надто яскравими і плакатними, освітлення неприродне; від розкішних помешкань і їхніх гламурних господарів віє жаским холодом, картинка американського наддобробуту перетворюється на наших очах у свою протилежність...



«Скандал у Парижі» (1946)



«Що дозволяють небеса» (1955)



«Час любити і час помирати» (1958)



«Імітація життя» (1959)

⁴ Stern J. and Stern M. Two weeks in another town: interview with Douglas Sirk // Bright Lights Film Journal. – 1977. – No. 6. – P. 28–34.

⁵ Ibid.



«Імітація життя» (1959)



«Імітація життя» (1959)

Однаке загляньмо в дзеркало. У Дагласа Сірка воно переважно тьмяне і несе тривогу, фатальне попередження. Його дзеркала – це не тільки «рамка в рамці» (*frame within a frame*), чудовий спосіб естетичної ізоляції важливого об'єкта чи його фрагмента в композиції кадру, прийом поєднання простору кадру із закадровим простором, а й нерідко ознака найвищого драматичного моменту у фільмі. Звісно, Сірк не є піонером у використанні дзеркальної поверхні у візуальних мистецтвах. Дзеркало, як відомо, посіло міцні позиції в культурі від найдавніших часів. Воно зачаровувало ще первісних людей, у фольклорі різних народів його наділяли магічними властивостями як-от: здатність утримувати в собі душу людини, її життєву силу, відкривати шлях в інший світ, оживляти мертвих, показувати відсутніх. Кінематографові, який і сам є чимось на взірєць дзеркала, саме провидіння веліло звернути на дзеркало особливу увагу. Відображення у дзеркалі в мізансцені кадру можна сприймати як певний вид «тексту». Сіркові близьке саме таке, не спрощене, сприйняття цього артефакту, що його він використовує як культурний символ. «Дзеркало – це імітація життя. Що цікаве в дзеркалі, то це те, що воно не показує тебе таким, яким ти є, – воно показує тобі твою власну протилежність»⁶. Цей парадоксальний вислів належить Сіркові, і він піднімає завісу над режисеровим розумінням ролі свічада в кадрі: дзеркало подвоює людину чи предмет, демонструє людині її пустопорожнього двійника, знаменує втрату цілісності, а тому може слугувати символом фальшивості, обману, ілюзії, внутрішнього конфлікту, невдачі й загалом *vanitas*. Хай що творить митець, йому доводиться обирати елементи мистецького полотна. Сірк одним із повторюваних елементів мізансцени обрав дзеркало.

Його напрочуд винахідливі експерименти із цим предметом культури почалися ще в чорно-білих мелодрамах 30-х років, як-от «Хабанера» (1937) та «До нових берегів» (1937), де зійшла зірка шведської актриси Зари Леандер. Дзеркало тут у одних випадках виконує свою пряму функцію в кіно – естетично ізолює персонажів, привертаючи до них увагу глядача, інтегрує закадровий простір у простір кадру, а в інших – є носієм символічних значень. Так, у «Хабанері», останньому німецькому фільмі Сірка, людські силуети на поверхні води віддзеркалюються у перевернутому вигляді. Дон Педро де Авіла (Фердинанд Маріан), найвпливовіша людина острова Пуерто-Рико (на якому «кожен думає так, як дон Педро», – чи не режим націонал-соціалістів мав на увазі режисер?), помирає від лихоманки, перед тим необачно наказавши своїм лакизам знищити щойно винайдену лікарями-чужинцями вакцину, – і на екрані в мить смерті дона Педро постає водна гладінь фонтана, хвилі на якій розмивають віддзеркалені й перевернуті фігури гостей. На цій же дзеркальній поверхні фонтана в перевернутому вигляді відіб'ється й постать вірної служниці дона Педро Росіти, яка вся в чорному хреститься, покидаючи осиротілий масток із портретом небіжчика у валізі: життя для неї скінчилося, їй важко залишати дім, до якого вона приросла. Перевернуті віддзеркалення людських силуетів у воді тут можуть прочитуватися як символ краху і *vanitas*.

ст. 33:

⁶ Halliday J. Sirk on Sirk. – London: Secker & Warburg, 1971. – P. 47.



«Хабанера» (1937)



«Хабанера» (1937)

У фільмі «До нових берегів» також є промовисті кадри з предметом нашої розвідки. Фанні, дружина лікаря (Гільде фон Штольц), захопившись капітаном, обманює чоловіка. Під час розмови з ним вона дивиться в дзеркало на стіні й тут же переводить мову на інше. Тобто її власне відображення немовби сказало їй, що вона обманщиця. Фермер Генрі (Віктор Штааль), закохавшись у Глорію (Зара Леандер) і витягнувши її з тюрми, придбає для неї старовинне дзеркало – дає їй можливість стати іншою, почати життя без Альберта.

«Літню бурю» (1944) режисер зняв за мотивами повісті Чехова «Драма на полюванні». І тут дзеркало відіграє помітну роль у драматичних епізодах фільму. Коли просто на весіллі графа й Оленьки Федір (Джордж Сендерс) усамітнюється з нареченою, несподівано в кімнату заходить Федорова наречена Надін. Оленька першою бачить її в дзеркалі й навмисне цілує Федора. В рамках кадру – всі троє: двоє в обіймах і третя – в дзеркалі. Трикутник оприявнюється завдяки свічадові. Приховуване стає явним. Другий епізод із дзеркалом не менш драматичний: Федір, набравшись оковитої, – так він топить свої страждання, спричинені Ольжиною невірністю, – співає з циганами. І раптом бачить себе у великому дзеркалі. Гнівно кидає скрипку прямо у своє віддзеркалення – дзеркало лунко розбивається на друзки.



«Літня буря» (1944)



«Літня буря» (1944)

Чорно-білий, «знятий у цілком європейському стилі» «Скандал у Парижі» (1946) наскрізь пронизують іронія і гумор, які допомагають режисерові дистанціюватися від однозначності. На екрані розгортається смішна історія пригод авантюриста і злодія Ежена Франсуа Відока (Джордж Сендерс) та його приятеля, «найгіршого з людей» Еміля (Акім Тамірофф), у якій не останнє місце належить влучному слову. Цей фільм просто-таки проситься, аби його розібрали на цитати: «У кожному з нас живуть Святий Георгій і змії», «У нас завжди вистачить терпіння знести чужі муки», «Часом шлюбні узи бувають такими тяжкими, що їх легше нести втрюх» і т. д. Та не це в ньому головне, а висока візуальна культура, численні алюзії на мистецькі явища, мотив двійника. Дзеркало в цій стрічці з'являється нечасто, чого не скажеш про композиційний прийом «рамка в рамці», що його творці фільму варіюють напрочуд вигадливо, згадати хоч би той епізод, де сестри Мімі й Тереза підглядають за вечерею маркізи з гостем у замкову щілину, а ми як глядачі теж дивимося у цю щілину разом із сестрами завдяки прийому суб'єктивної

камери. У кількох випадках режисер із оператором використовують дзеркало, щоби просто показати простір за кадром або підкреслити нарцисичні нахили персонажа, однак не завжди так. Ось головний герой (тепер він зветься лейтенант Руссо) прийшов до перевдягальні танцівниці Лоретти (Керол Лендіс). Вони розуміють одне одного з півслова, він її цілує, начебто виникає взаємне притягання, угім, порожнє дзеркало на стіні, в якому відбивається тільки штора, підказує нам, що це почуття не має майбутнього: вони занадто схожі.



«Скандал у Парижі» (1946)



«Скандал у Парижі» (1946)

Лореттине захоплення капелюшками і її бажання «розділити важкий шлюб на трьох» завершаться для неї трагічно. Ревнивий чоловік (Юджин Локгарт), перебравшись продавцем канарок, вистежуватиме її в магазині-ательє. Вона сидить перед дзеркалом, приміряючи новий химерний капелюх в очікуванні побачення з Відоком (тепер він уже шеф поліції Парижа). «Цей капелюх сподобався б навіть вашому чоловікові», – кепкує з неї господиня ательє. А за віконною шибкою на правду стоїть із перекошеним обличчям сердешний Ріше. Ненароком застреливши дружину, він сахається свого двійника в дзеркалі. Здається, це один із найемоційніших моментів фільму.



«Скандал у Парижі» (1946)



«Скандал у Парижі» (1946)

У роботах цього періоду, класичних голлівудських мелодрамах («**Що дозволяють небеса**», 1955; «**Слова, написані на вітрі**», 1956; «**Інтерлюдія**», 1957; «**Імітація життя**», 1959), Сіркові вдалося досягнути досконалого залучення дзеркала в композицію кадру і структуру фільму. В «Інтерлюдії» є кілька дивовижних кадрів із дзеркалом. Диригент Баварського симфонічного оркестру Тоніо Фішер (Россано Брацці) одягається перед двоскладним дзеркалом, глядач бачить його спину і двох Тоніо у свічаді – провіщення: незабаром одружений Фішер закохається в молоду американку Гелен Беннінг (Джун Еллісон). А перед цим Гелен приходить до будинку Фішерів у справі, в цей час диригент грає на роялі спиною до глядача, на піднятій кришці музичного інструмента відбивається нахилене на 90° погруддя красивої жінки в зеленій сукні, однак її самої не видно за пишним букетом квітів у вазі. Тоніо виходить до гості, за мить повертається, і знову нашому поглядові відкривається те саме загадкове відбиття жіночого силуету на лакованій кришці. Монтажний кадр із Тоніо за роялем, знятий планом між середнім і близьким, змінює монтажний кадр віддзеркалення жіночого обличчя і плечей, яке захоплює

більшу частину простору кадру (теж використано план між середнім і близьким). А потім камера шляхом діагонального панорамування знаходить і його власницю: це Рені, дружина диригента (Маріанне Кох). Віддзеркалення на кришці рояля тримає інтригу, і тільки пізніше Гелен і глядач здогадаються, що Рені психічнохвора. Демонструючи віддзеркалений силует Рені у всіх монтажних кадрах нахиленим набік на 90°, паралельно нижній лінії кадру (що не можна вважати голландським кутом, бо лінія горизонту в площині кадру не нахиляється), Даглас Сірк і оператор Вільям Деніелс у такий спосіб непрямо вказують на психічну хворобу жінки. Цій же знаковій функції, мабуть, може слугувати й те, що віддзеркалення обличчя тьмяне й розмите. Винахідливо побудована мізансцена!



«Інтерлюдія» (1957)



«Інтерлюдія» (1957)



«Інтерлюдія» (1957)



«Інтерлюдія» (1957)

У «Словах...» запам'ятовується дзеркало в готельному номері: воно складається з шести частин і композиційно об'єднує всіх трьох головних героїв – сина нафтового магната Кайла Гедлі (Роберт Стек), секретарку Люсі (Лорен Беколл) і Кайлового друга Міча (Рок Гадсон) – у візуальний трикутник, а також репрезентує та обрамлює фігуру Міча, який перебуває в закадровому просторі. Це провіщення складного любовного трикутника, що розпадеться тільки внаслідок трагічної смерті одного з трьох. Однак трикутник у цій екранізації роману Роберта Вайдлера зост. 34:

всім не головне: стрічка переконливо показує розтлінну силу великих грошей. У ній використано ще один цікавий прийом у епізоді, коли розбещена і нещасна донька нафтового магната Мерилі (Дороті Мелоун) приходиться на берег річки, де купалися в дитинстві троє друзів: її брат, вона та Міч, якого вона кохає без взаємності, і водне «дзеркало» немовби пробуджує її пам'ять про ту щасливу пору. Лунають дитячі голоси, але картини дитинства немає: це звуковий флешбек.



«Слова, написані на вітрі» (1956)



«Слова, написані на вітрі» (1956)

Головна героїня фільму «Що дозволяють небеса» – вже немолода вдова Керрі Скотт (Джейн Ваймен) відмовляється від особистого щастя через егоїзм власних дітей, осуд приятельок, власний страх. На Різдво син і донька, які збираються покинути матір саму, дарують їй телевізор. Керрі збентежена. Камера здійснює наїзд на екран невивімкнутого телевізора, що віддзеркалює постать Керрі, яка сидить на дивані. Очевидно, від майбутньої самотності цей презент жінку не позбавить.



«Що дозволяють небеса» (1955)



«Що дозволяють небеса» (1955)

В «Імітації життя» Лора Мередіт, знаменита театральна актриса (Лана Тернер), не може зрозуміти, що відбувається з її донькою Сьюзі (Сандра Ді). Чому в неї раптом так змінився настрій після того, як мати повідомила їй, що збирається взяти шлюб із фотографом і другом сім'ї Стівом Арчером (Джон Гевін). Дівчина повертається до дзеркала і, дивлячись у нього, каже, що просто втомилася. Її двійник у дзеркалі знає правду, якої вона не може сказати Лорі, щоб не поранити її. Прикметно, що на початку фільму мала місце дзеркальна ситуація: безробітна Лора, прийшовши від агента, який зробив їй цинічну пропозицію, на запитання доньки й чорної служниці Хуаніти (Енні Джонсон) дає неправдиву відповідь, однак при цьому не може дивитися на своє відображення в дзеркалі й швидко повертається до нього спиною.

Ще драматичнішою є друга сюжетна лінія цього фільму – складні стосунки темношкірої Хуаніти та її білої доньки Сари Джейн (Сьюзен Конер): мати безмежно любить своє чадо, а та з усіх сил намагається приховати своє походження. Коли брехня впливля на поверхню, Сарин залицяльник Френкі жорстоко б'є дівчину. Сірк разом із оператором Расселом Метті вибудовують цю сцену насильства вельми вигадливо: стусанам передує віддзеркалення Сари і Френкі у скляній вітрині бару (Френкі роздвоєний у площині кадру, а Сара перебуває у закадровому просторі), і частину побиття ми бачимо у цій же скляній вітрині з табличкою «for rent» (здається в оренду), розташованій точнісінько під обома людськими посталями. Цим самим Сірк і Метті натякають на повсюдність расистських настроїв у тогочасному американському суспільстві. Не обійшлося без свічада і в сцені останньої зустрічі матері й доньки. Так у Сірка майже завжди: дзеркало постає в моменти драматичного та емоційного напруження і таїть у собі негативну символіку.



«Імітація життя» (1959)



«Імітація життя» (1959)



«Імітація життя» (1959)



«Імітація життя» (1959)

У фільмі **«Час любити і час помирати»** (1958), яким захоплювався Годар, дзеркало вперше з'являється в епізоді, коли головний герой Ернст Гребер (Джон Гевін), прибувши в рідне місто у відпустку з фронту, знаходить на місці свого будинку страшні руїни. У залишках розбитого дзеркала на стіні він бачить сивого літнього чоловіка, який стоїть у нього за спиною (дзеркало тут відкриває закадровий простір, «поза полем зору»). Незнайомець із гіркотою повідомляє солдатіві, що протягом десяти днів їх бомбардували шість разів і в нього загинули дружина й онук. Розбите дзеркало в цьому епізоді можна інтерпретувати як безповоротно зруйновані (розбиті) долі німецької людності, втягнутої нацистами в кровопролитну війну.

Удруге ми бачимо дзеркало – ціле, але порожнє, абсолютно темне – під час першої зустрічі Ернста й Елізабет (Лізелотте Пульвер) на стіні в маленькій кімнатці, де змушена тулитися дівчина. Діалог. «Що з моїм батьком? Що ти про нього чув?» – з тривогою запитує Елізабет, батька якої, лікаря, гестапівці забрали ще чотири місяці тому через одну його необережну фразу і чийсь донос. Ернст нічого не знає про лікаря Крузе. А дзеркало – знає. І воно натякає глядачеві про те, що донька, можливо, вже не побачить батька.

Фінальні кадри надовго карбуються в пам'яті. Ернста вбиває той, кого він щойно врятував від смерті. Лист, у якому Елізабет повідомляє чоловікові про те, що вона чекає дитину, падає у воду. Водна гладінь відбиває обличчя мертвого Ернста. І це вже не вертикальна блискуча поверхня на стіні, вона горизонтальна, наділена «глибиною», отже, в ній тоне небо, височінь, у яку відлетіла душа героя.



«Час любити і час помирати» (1958)



«Час любити і час помирати» (1958)



«Час любити і час помирати» (1958)



«Час любити і час помирати» (1958)

Сірк, як уже зазначалося, був песимістом та іроніком. А ще скептиком. *«Є такий чудовий вираз: дивитися у тьмяне дзеркало (seeing through a glass darkly). Усе, навіть життя, неминуче віддалене від вас. Ви не можете досягти, чи торкнутися, реального. Ви бачите лише одні віддзеркалення. Якщо ви спробуєте схопити щастя як таке, то ваші пальці тільки*

зустрінуться зі склом. Це безнадійно»⁷. Це режисерове кредо кінокритики пояснюють так: «Щастя – це те, що, по суті, ніколи не демонструється в Сірка, не може бути показаним, оскільки щастя, як він його розуміє, передбачає певну реальність досвіду, що її риси Сіркових візуальних образів заперечують. <...> У певному сенсі всі персонажі в Сірка цілком сліпі, оточені не реальними речами, а лише фальшивістю. Питання про бачення “реальності” на будь-якому рівні чи про досягнення якогось справжнього розуміння не постає...»⁸.

Сам кіномайстер не вважав свої фільми такими, щоб ними сильно пишатися, «за винятком того, що вони є ремеслом, стилем»⁹. У чому ж їхній секрет? Мабуть, пояснення тут може бути одне: режисерська манера Сірка така унікальна, така естетично бездоганна, що їй закономірно судилося стати чимось на зразок магніту, чия притягальна сила, долаючи відстані й час, кидає виклик новим талантам та іноді покликає до життя вельми гідні взірці сучасного кінематографа.

⁷ Ibid. – P. 130.

⁸ Camper F. The films of Douglas Sirk // Screen. – 1971. – Vol. 12, Issue 2. – P. 48.

⁹ Stern J. and Stern M. Two weeks in another town: interview with Douglas Sirk // Bright Lights Film Journal. – 1977. – No. 6. – P. 28–34.