

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-  
Карого  
Інститут екранних мистецтв  
Кафедра кінознавства

## **КУРСОВА РОБОТА**

з дисципліни «Історія світового кіно»

на тему:

«Від водевілю до генія німого кіно. Життя та творчість Бастера Кітона»

Виконав студент 2 курсу  
КЗН (денної форми навчання)  
Коломієць Кирило Олегович

**Київ-2026**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВОДЕВІЛЬ БАСТЕРА КІТОНА.....	5
РОЗДІЛ 2. ВЗЛЕТИ ТА ПАДІННЯ КІНОКАР'ЄРИ БАСТЕРА КІТОНА... 10	
ВИСНОВКИ.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	31

## ВСТУП

Бастер

Кітон.

Варто визнати, що він — унікальна постать. Він пройшов шлях, якого, мабуть, не знав більше жоден актор в історії Голлівуду. Від стрімкого злету на зірковий Олімп — до не менш стрімкого забуття. Здавалось би, стандартна історія. Та на схилі літ, він знову (неочікувано для нього самого) став популярним. Втім, не тому, що хотів цього. Просто його не можна було не помітити.

Кітон був актором, режисером, продюсером, монтажером, каскадером — справжньою "людиною-оркестром". Його не назвати класичним героєм своєї епохи. Він випередив свій час. Він її пережив. І пережив так, як ніхто інший.

У німому кіно він досяг таких вершин, які навіть Чапліну, можу припустити, могли б здаватися недосяжними. Не тому, що був кращим — а тому, що був інакшим. Він не боявся експериментувати. Він не шукав суцільних аплодисментів, він ішов своєю дорогою.

Для мене, як історика кіно, що вчиться — Бастер Кітон є фігурою епохальною. Людиною-міфом. «Маленькою залізною людиною», як іменував його Олівер Ліндсей Скотт (новозеландський дослідник творчості Кітона) у книзі «Little Iron Man». І я з цим абсолютно згоден.

У чому секрет Бастера? Як йому вдалося стати кимось більшим за самого себе? Відповісти точно вже не зможемо. Він помер у 1966-му, і відтоді багато часу сплило. Ті, хто знав його особисто, пішли. Документи, записи, свідчення — усе це залишилось, але повна картина залишається розмитою.

І все ж він не просто існував. Він був. І був неймовірним. Не епатажним, не зухвалим, не галасливим. Та попри це — видатним. Хтось намагався зробити з нього ідола — і, скажу відверто, це має під собою підстави. Бо фільми, які він знімав уособлювали інтелектуальну комедію. Ту, що не задовольняється тим, щоб бути "просто смішною". Ту, що працює з ідеєю, з контекстом, з простором, з часом.

Наразі Голлівуд переживає не найкращі часи. Комедія — не виняток. Та коли Бастер тільки починав, коли кінематограф робив перші кроки, він вже розумів, що кіно — це не лише розвага. Це філософія. Це інструмент мислення. Можливість.

Саме тому я вважаю його важливішим за багатьох. Без Кітона не було б Джекі Чана чи Тома Круза — ідейних послідовників каскадерського ремесла. Бастер був першим. І він робив усе сам — без CGI чи підстраховки. І це не для того, щоб вразити. А для того, щоб створити справжнє кіномистецтво.

Бастер жив задовго до того, як з'явилися сучасні герої. Його не варто недооцінювати чи переоцінювати — але точно не слід ігнорувати. У цій роботі я спробую розповісти про нього максимально чесно. Через фільми, контекст, спогади. З усіма перевагами й недоліками. Без ідеалізації. Але з повагою.

Моя мета: зруйнувати ключові міфи і там, де це можливо — зібрати повну картину. Бо життя Кітона було складним. Той контракт, що він підписав із MGM, фактично забрав у нього творчу свободу. Його слово більше не мало ваги — як у 1920-х. Сам факт, що про нього забули майже на тридцять років, змушує зробити висновок про те, наскільки Голлівуд легко позбувся такого таланту.

Він був "королем крутизни" — справжнім. Задовго до того, як це стало модним. Без самовихваляння.

Бастер Кітон знімав фільми, що були універсальними. В яких поєднувалися жанри, ідеї, стилі. Візьміть хоча б «Шерлока-Молодшого» — стрічку, яку вважають деякі історики однією із перших у жанрі «фільм про фільм». Там усе: геніальна простота, безмежна фантазія, точність кадру.

Для мене це прозріння. Откровення. І саме тому такий в мене вступ — щирий, трохи емоційний, але вельми необхідний.

Бо Бастер — це більше, ніж актор. Це явище.

## РОЗДІЛ 1. ВОДЕВІЛЬ БАСТЕРА КІТОНА (1895-1917)

Джозеф Френк Кітон народився 4 жовтня 1895 року в маленькому містечку Піква, штат Канзас, у родині мандрівних артистів Джозефа (Джо) Хейлі Кітона та Майри Едіт Катлер. На момент його народження батьки гастролювали з наметовим "медичним шоу" — популярним у докінематографічну епоху видовищем, де розваги поєднувалися з продажем сумнівних "індіанських" ліків від усіх хвороб. [1]

Батько майбутньої зірки, Джо Кітон, мав ірландське та шотландське коріння і провів дитинство в Індіані. У 1892 році він познайомився з шістнадцятирічною Майрою Катлер, дівчиною англо-німецького походження. Її батько, Френк Катлер, був антрепренером, що керував власною трупю "Cutler-Bryant" на Середньому Заході США. Майра була талановитою музиканткою: за спогадами сина, вона стала однією з перших жінок у США, що грали на саксофоні. Водночас її улюбленою розвагою на все життя залишалася гра в пінокль (карткова гра).

Джо та Майра одружилися у 1894 році, і доля майже одразу звела їх зі знаменитим ілюзіоністом Гаррі Гудіні, який згодом стане важливою фігурою в сімейній міфології Кітонів.

Біографія Бастера Кітона сповнена загадок та суперечливих фактів, що ускладнює об'єктивне сприйняття його особистості. Навіть його ім'я довгий час було предметом плутанини: у багатьох джерелах вказувалося друге ім'я "Френсіс", хоча насправді його назвали Френком на честь родича. Ключовим міфом ранніх років є історія походження прізвиська «Бастер». Класична легенда, яку частково поширював сам Кітон, приписує його авторство Гаррі Гудіні. Історія свідчить, що коли шестимісячний Джозеф Френк впав зі сходового прольоту, Гудіні, який став свідком цього, вигукнув: "That's quite a buster your kid took!" (що можна перекласти як "Оце так гепнувся ваш малюк!"). Тож слово "buster", що означало сильне падіння, нібито миттєво прижилося як прізвисько.

Однак ця версія не є єдиною. Газетні статті того часу, наприклад, від 20 липня 1901 року, стверджують: "Бастер отримав своє ім'я від членів трупи, разом з якою гастролювали його батьки". Інші джерела називають ймовірними "хрещеними" інших водевільних артистів. Керівництво музею Гудіні у Вісконсині не має жодних даних,

що підтверджують чи спростовують цю історію, оскільки архіви саме за той період неповні. Безперечно, Кітони та Гудіні дружили й виступали разом, і знаменитий ілюзіоніст, ймовірно, не заперечував проти приписування йому цієї заслуги. Таким чином, питання залишається відкритим, але цей епізод чудово ілюструє, наскільки біографія Кітона з ранніх років була переплетена з шоу-бізнесом та створенням легенд.

Джо Кітон якось іронічно сказав, що його син "народився у скрині для реквізиту", і ця метафора виявилася пророчою. Бастер був надзвичайно активною дитиною, що рано навчилася ходити. Через постійні виступи батьків доглядати за ним було нікому.

Це призвело до трагічного випадку: у трирічному віці хлопчик, граючись, засунув руку в сушарку для білизни і втратив фалангу на вказівному пальці правої руки. Після цього батько вирішив тримати сина біля себе — на сцені. Так вимушено, та водночас цілком природно для нього Бастер став частиною сценічного життя. Майра пошила йому костюм — точну копію батькового, з величезними черевиками, мішкуватими штанами та перукою з рудими бакенбардами. Вже у три роки він з великим успіхом розважав публіку танцями та фокусами з монетками.

Проте шлях до слави маленькому вундеркінду перегороджувало «Товариство Джеррі» (створена у 1874 р.) — організація, що боролася з експлуатацією дитячої праці на сцені. Тут і криється драма: без участі маленького Бастера номер Джо та Майри не мав особливого попиту. Кітони безуспішно намагалися пробитися у світ великого водевілю, аж доки в жовтні 1900 року їм не посміхнулася удача. Власник театру "Країна чудес" у Вілмінгтоні, усвідомлюючи ризики, випустив п'ятирічного Бастера на сцену. Успіх був грандіозним. Гонорар у 10 доларів (близько 300 доларів на сучасні гроші) став офіційним початком його професійної кар'єри. Незабаром вистава "Три Кітони" прославилася як "найжорстокіший номер в історії водевілю", а п'ятирічний хлопчик став його центральною фігурою, зіркою та головним годувальником сім'ї. Щоб обійти закони, батьки завищували його вік, а Джо Кітон писав листи до "Товариства Джеррі", запевняючи, що син лише бере участь у "комічних діалогах". Насправді ж за цими діалогами ховалася небезпечна акробатика:

батько кидав Бастера по сцені, в декорації та навіть у бік публіки. Для зручності в його костюм була вшита спеціальна ручка.

Бастер, який пишався своїм умінням терпіти біль, отримав прізвисько «хлопчик, якого неможливо травмувати».

До середини 1900-х років Бастер став справжнім "принцом водевілю". На афішах замість "Трьох Кітонів" вже писали "Бастер та його асистенти, Джо і Майра". Преса називала його "Великим Бастером", "Його маленькою високістю" та "найкращим дитячим артистом у світі". Він брав активну участь у постановці номерів і сам вигадував для себе матеріал.

Його фотографії публікували провідні театральні видання, у нього брали інтерв'ю, а його костюми продавалися для карнавалів. В одному зі списків «12 найвидатніших дітей» він конкурував із сином президента Рузвельта та китайським імператором Пу І. Газета "The Owensboro Messenger" 26 серпня 1899 року писала: "Містер і місіс Джо Кітон — талановиті артисти... Бертан [так в оригіналі], їхній маленький син, користується величезним успіхом зі своїми танцями і трюками з монетками".

А ось що писало провідне нью-йоркське видання "New York Dramatic Mirror" 13 липня 1901 року:

*"Бастер Кітон — маленький син Джозефа і Майри Кітон... Крихітний комік виступає легко і абсолютно невимушено. Його робота природна, досконало артистична. Його вміння виявилось привабливим доповненням до улюбленої вистави Кітонів..."*

Бастера можна вважати першою дитиною-мільйонером. У 10 років він володів власним поні з візком, а в 13 на зароблені гроші купив свій перший автомобіль "Browniecar" за 250 доларів (близько 8 тисяч доларів з врахуванням інфляції).

Водночас із професійним зростанням приходила й особиста ціна. Через постійні гастролі Бастер не отримав шкільної освіти. Єдина спроба відвести його до школи в Нью-Джерсі закінчилася провалом: він почав виступати з дотепами перед однокласниками прямо під час уроку, після чого батьків попросили сина більше не приводити. Читати, писати й рахувати його вчила мама, а пізніше — найняті

репетитори.

Бастер рідко спілкувався з однолітками. Місцева дітвора сприймала його як дивного, а не як рівного. Промовистими є спогади мешканки Нью-Джерсі, яка пам'ятала

маленького

Кітона:

*"Бастер був особливо щасливий, коли сусідські діти його не впізнавали. Тоді він міг бути просто собою, шестирічною дитиною... Одного разу він кілька годин грав з компанією дітей... 'Я чудово провів час, — казав він, повернувшись, — ніхто мене не впізнав».*

[1]

Відповідальність Бастера з кожним роком зростала. З 12 років він став менеджером сімейного шоу, бронюючи готелі та купуючи квитки. А після народження брата Гаррі (1904) та сестри Луїзи (1906) він став для них ще й нянькою.

Саме в цей період почав формуватися фірмовий елемент його образу — відсутність посмішки. Навколо цього виник другий ключовий міф: нібито Кітон ніколи не сміявся ні на сцені, ні на екрані, що, у свою чергу, породило образ "сумного клоуна", нещасної людини, яка страждала від жорстокого поводження батька.

Цю теорію легко спростувати. По-перше, на зорі своєї кінокар'єри, у фільмах зі своїм другом і наставником Роско Арбаклом ("Коні-Айленд", «Добраніч, сестричко!"), Кітон часто і широко посміхався. По-друге, що найважливіше, він сам пояснював походження "кам'яного обличчя" суто професійними причинами:

*"Одна з перших речей, які я помітив, полягала в тому, що варто було мені посміхнутися або дозволити публіці запідозрити мою веселість, як вона сміялася менше, ніж зазвичай... Велике кам'яне обличчя — це сценічний винахід, ні більше, ні менше. Воно працювало на мене, і я продовжував працювати з ним".*

Близькі люди казали, що в житті Бастер був веселою людиною. Його третя дружина, Еленор, згадувала, що коли під час виступу щось викликало у нього сміх, він завжди відвертався від камери чи публіки, щоб не зруйнувати образ. Таким чином, біографи, що намагалися пов'язати його сценічний образ з особистим нещастям, є міфом. "Кам'яне обличчя" було не відображенням внутрішнього стану, а свідомим художнім прийомом, який він сам створив і ретельно оберігав.

До 1913 року "Три Кітони" були настільки успішними, що газетний магнат

Вільям Рендольф Герст запропонував їм зніматися в екранізації популярних коміксів.

Проте Джо Кітон, який зневажав кінематограф як «низькопробну розвагу», категорично відмовився.

Незабаром у сімейному акті почався спад. Джо, який і раніше вирізнявся непростим характером, переживав кризу середнього віку і все частіше схилився до алкоголю. Сценічні бійки батька з підрослим сином з жартівливих перетворювалися на реальні. Публіка почала це помічати. У квітні 1916 року Джо посварився з керівництвом одного з театрів Нью-Йорка, і Кітонів "заслали" з центру в провінцію.

Крапку в історії "Трьох Кітонів" було поставлено 8 січня 1917 року. За ініціативи Майри вони з Бастером таємно втекли від батька прямо перед початком виступів і поїхали до Детройта. Звідти 21-річний Бастер вирушив до Нью-Йорка на пошуки нової роботи. З водевілем було покінчено.

До 1917 року Кітон сформувався як зріла особистість та унікальний артист. Його кар'єра у водевілі, що тривала майже два десятиліття, дала йому безцінний досвід, славу, гроші та, найголовніше, неперевершену фізичну майстерність. Водночас кінематограф на той час вже "подорослішав": після виходу епічних стрічок Девіда Ворка Гріффіта, як "Народження нації" (1915) та «Нетерпимість» (1916), стало зрозуміло, що це вже самодостатній вид мистецтва.

## РОЗДІЛ 2. ВЗЛЕТИ ТА ПАДІННЯ КІНОКАР'ЄРИ БАСТЕРА КІТОНА (1917-1966)

1917 рік став переломним не лише для світу, що був охоплений Першою світовою війною, але й для героя розповіді. Залишивши водевіль, він був змушений шукати нову нішу в шоу-бізнесі. У лютому він прибув до Нью-Йорка і, не гаючи часу, уклав вигідний контракт на сольні виступи в престижному бродвейському ревю "The Passing Show of 1917". Це було одне з найбільших шоу того часу, яке за масштабом не поступалося знаменитим "Ziegfeld Follies". Контракт передбачав зарплатню у 250 доларів на тиждень у Нью-Йорку та 300 доларів під час гастролей.

Кітон так згадував про цей епізод:

*"Приїхавши до Нью-Йорка в лютому 1917 року, я одразу пішов до офісу Макса Харта, найвпливовішого театрального агента.*

— *«Що ти хочеш, щоб я з тобою зробив? Де Джо і Майра?»*

— *«Я хочу працювати сам».*

— *«Що не так?».*

— *«Ми розпустили труп».*

— *«Ти повнолітній?»*

— *«З минулого жовтня».*

— *Гаразд, ходи зі мною... Я влаштую тебе в "Passing Show"."*

*Харт одразу надів капелюха і повів мене до офісу братів Шуберт... Джей Джей Шуберт оглянув мене і запитав: «Ти вмієш співати?». Звісно, я вмів, хоча це було досить дивне питання. Якщо містер Шуберт найме мене, то за мою комедію. І він справді найняв мене, підписавши контракт... не прохаючи мене співати і не поставивши жодного іншого питання».*

Здавалося, майбутнє було визначене: на нього чекала успішна кар'єра на Бродвеї. Проте вже в березні, за місяць після підписання контракту, одна випадкова зустріч на вулиці докорінно змінила його життя і, як виявилось, історію світового кіно.

Проголюючись вулицею, Бастер зустрів старого друга сім'ї, водевільного коміка Лу Енгера. Той саме прямував до кіностудії "Colony Studio", де працював менеджером у кіноімперії Джозефа Шенка (у майбутньому шурин), і запросив Кітона з собою.

Джозеф Шенк продюсував фільми для знаменитих сестер Талмедж, а також щойно переманив від Мака Сеннета головну зірку комедії — Роско Арбакла.

Кітон, вихований на зневазі батька до кінематографа як до «низькопробної розваги», спочатку був налаштований скептично. Йому фільми здавалися "несправжніми і вторинними" порівняно з живим виступом на сцені. Однак його думка почала змінюватися після перегляду таких стрічок, як "Народження нації" та "Нетерпимість" Девіда Гріффіта. Він визнавав: "З того часу я був проданий, я став кіноманом".

На студії Енгер познайомив Бастера з Роско Арбаклом. Ця зустріч стала вирішальною.

Кітон

згадував:

«Я бачив деякі роботи Арбакла в комедіях Сеннета і дуже ним захоплювався... Коли ми зустрілися, Роско запитав: "Ти коли-небудь знімався в кіно, Бастере?". Я відповів: "Я навіть ніколи не був у студії". Роско сказав: "Ну, я саме починаю тут... Чому б тобі не прийти завтра і не зіграти сцену зі мною? Подивишся, як тобі сподобається"».

Наступного дня Кітон прийшов на знімальний майданчик фільму, який пізніше отримав назву "Хлопчик-м'ясник" ("The Butcher Boy", 1917). Його одразу захопила творча атмосфера. На відміну від театру, тут не було жорсткого сценарію — ідеї народжувалися в процесі, а імпровізація була ключовим елементом. Бастер, який займався цим усе життя, миттєво влився в роботу.

Перший досвід перед камерою настільки вразив Кітона, що він, не вагаючись, розірвав вигідний бродвейський контракт. Коли він пізніше побачив себе на екрані в кінотеатрі, то від хвилювання буквально впав зі стільця в прохід. «Мій перший день у кіно, — підсумовував він, — і саме для цього я відмовився від 250 доларів на тиждень".

Кітона зачарувала не лише акторська гра, а й технічна сторона кіновиробництва. Він миттєво усвідомив, що камера дає безмежні можливості, недосяжні на театральній сцені.

*«Перше, що я зробив у студії, — це подружився з оператором і поставив тисячу питань про камеру. Я мав дізнатися, як робити трюкову зйомку... Потім я пішов у*

*проекційну кімнату, щоб подивитися, як монтують фільми... Механіка камери захоплювала мене найбільше. Я розібрав кінокамеру, щоб зрозуміти, як вона працює... Роско показав мені, як плівку проявляли, різали, а потім склеювали. Я навчився всьому від нього».*

Кітон зрозумів головну перевагу кіно — його здатність долати фізичні обмеження.

*«У театрі ти мав створювати ілюзію перебування на кораблі, поїзді чи літаку... Камера не мала таких обмежень. Якщо тобі потрібні були міста, пустелі, Атлантичний океан... ти просто віз свою камеру до них. Камера дозволяла показати аудиторії справжні речі: справжні поїзди, коней, снігові бурі, повені. Весь світ був її сценою. Ця допитливість і глибоке занурення в технічні аспекти заклали фундамент його майбутньої режисерської візії. Він не просто грав у кіно — він вивчав його мову зсередини».*

Робота з Арбаклом стала для Кітона доленосною. Роско, на той момент другий за популярністю комік після Чапліна, був не лише зіркою, а й режисером своїх фільмів. Він був щедрою і доброзичливою людиною, яка не боялася конкуренції і давала простір для таланту інших.

Бастер казав:

*«Чим довше я працював з Роско — тим більше він мені подобався... Він падав так, як ніхто інший, і мав чудовий розум для комедійних гегів... У нього не було ані підлості, злоби чи заздрощів... Я не міг би знайти кращу людину, щоб навчитися кінобізнесу».*

Арбакл швидко оцінив талант молодого актора і вже після трьох спільних фільмів зробив його своїм асистентом режисера. Він цінував внесок Кітона і непереймався тим, "хто отримає сміх" у його фільмах. Ця творча свобода дозволила Бастеру швидко розвиватися.

На студії Кітон зустрів і своє перше кохання — Наталі Толмадж, молодшу сестру кінозірок Норми та Констанс. Вона працювала секретаркою в Арбакла. За словами Бастера, він був зачарований її "тихою жіночністю" з першого погляду. Проте його

статус коміка-початківця не дозволяв претендувати на руку дівчини з прославленої кінематографічної родини.

Перехід Кітона в кіно і його швидкий успіх знову актуалізували міфи, що оточували його дитинство. Найстійкішим з них був міф про жорстоке поводження з боку батька. Безумовно, сімейне шоу було справою не з легких, а Бастера називали "людиною-шваброю". Але чи доводить це факт систематичного насильства?

Розглянемо факти. За понад 17 років виступів (це щонайменше 10000 виступів) в інтерв'ю Кітона та друзів сім'ї згадується лише два нещасні випадки на сцені. Це дає відсоток травматизму близько 0,02%.

Критики цього погляду, як-от психолог Еліс Міллер, вказують на арешти Джо Кітона. Проте вони ігнорують важливу деталь: "Товариство Джеррі" жодного разу не виявило на тілі Бастера свідчень поганого поводження — ні зламаних кісток, ні навіть синців. Джо Кітона заарештовували за використання дитячої праці, що є адміністративним порушенням, а не за жорстоке поводження, що є кримінальним злочином.

Сам Бастер згадував:

*«Раз на два тижні нас заарештовували... Одного разу мене привели в офіс мера Нью-Йорка. Лікарі мене роздягли, щоб перевірити, чи є у мене зламані кістки і синці. Не знайшовши нічогосінько, мер дав мені дозвіл на роботу».*

Джо Кітон був недурною людиною. Добробут сім'ї повністю залежав від здатності Бастера виступати. Він ніколи б не ризикнув сімейним заробітком, завдаючи шкоди головній зірці. Ситуація змінилася лише тоді, коли Бастер став юнаком, а алкоголізм Джо почав руйнувати його професіоналізм, що й призвело до розпаду труп.

Прихильники теорії насильства стверджують, що теплі слова Кітона про батька є прикладом психологічної репресії. Однак Бастер ніколи не соромився обговорювати неприємні сторони свого життя: алкоголізм, проблеми в шлюбі. Чому ж ми не можемо повірити його словам про любов до сім'ї? Можливо, тому що міф про "сумного клоуна" занадто глибоко вкорінився у масовій свідомості. Проте цей міф, як і багато інших, не витримує перевірки фактами.

Співпраця Бастера Кітона та Роско Арбакла в Нью-Йорку тривала до жовтня 1917 року, за цей час вони створили шість короткометражних комедій. Робота в мегаполісі мала свої обмеження, які все більше заважали творчому процесу. Кітон згадував, що хоча вони намагалися знімати натурні сцени, робити це в густонаселеному Нью-Йорку було надзвичайно важко.

"Ми були занадто обмежені, — казав Бастер, — щоб намагатися зняти масштабні погоні та трюкові сцени". Арбакл зумів переконати продюсера Джо Шенка, що Східне узбережжя — не найкраще місце для їхнього кіно. Таким чином, до кінця 1917 року їхній творчий підрозділ переїхав до сонячної Каліфорнії, в Голлівуд, який стрімко перетворювався на світову столицю кінематографів[1].

Здавалося, що тепер, маючи простір і сприятливий клімат, можна було повноцінно розгорнути виробництво. Проте у 1918 році в їхні плани втрутилася Перша світова війна, що не закінчувалась. У липні, попри дефіцит зросту (165 см) та відсутність фаланги пальця, його призвали на військову службу. Його стрімка кар'єра в кіно була раптово перервана.

Наступні одинадцять місяців, сім з яких він провів у Франції, Кітон служив рядовим у піхоті з платнею 30 доларів на місяць. Джо Шенк проявив щедрість, продовжуючи виплачувати його батькам 25 доларів на тиждень протягом усього терміну служби сина. Навіть в армійських умовах Кітон залишався вірним собі, поєднуючи солдатський обов'язок з артистизмом та гумором.

*«Я провів 11 місяців в армії, 7 місяців у Франції, де я був більш корисним, боюся, в таборах розваг, ніж у звичайній солдатській службі... Життя, проведене у водевілі, зробило мене інтернаціоналістом. Я зустрічав багато доброзичливих німецьких артистів — співаків, акробатів, музикантів. Повірити, що вони можуть бути такими лиходіями, яких зображували в наших газетах, було непросто.*

*Одного разу офіцер наказав мені виконати "змійний танець" на обіді на честь бригадного генерала... Повертаючись, я позичив у генерала його казенну машину. Американський прапор гордо майорів над нею. Це подало мені ідею... Я розмістився на задньому сидінні й наказав водієві їхати до міської площі, де зібралися мої товариші. Ніхто з них не бачив генерала шість місяців. Коли машина зупинилася,*

водій відчинив для мене дверцята. На площі пролунав стукіт пляшок, що падали, коли рядові та офіцери підхопилися і виструнчилися. Водій теж став струнко. Але з машини вийшов я у своїй пом'ятій формі. Я спокійно пройшов близько 15 футів, потім вся банда впізнала мене і вибухнула прокльонами. Полетіли пляшки, помідори, яблука... "Сучий син!" — лилося із сотні пересохлих горлянок. Я кинувся в найближчий провулок і, завдяки важким сценічним тренуванням, розвинув таку швидкість, якої вистачило б, щоб вибігти з міста»[5].

Хоча Бастер не отримав поранень, війна не минула для нього безслідно. Через постійне перебування в холодних, сирих приміщеннях, де солдати спали на підлозі, у нього розвинувся гострий отит. Хвороба перейшла в хронічну форму, і через ускладнення він майже повністю втратив слух на одне вухо. Частково відновити його вдалося в госпіталях, але проблема залишалася з ним на все життя, а будь-яка застуда викликала тимчасову глухоту.

У квітні 1919 року Кітон повернувся до Каліфорнії і знявся з Роско ще в трьох комедіях. Та поки Бастер був у Франції, Арбакл підписав безпрецедентний контракт зі студією "Paramount Pictures" на створення повнометражних фільмів. Його місце на студії Шенка мало залишитися порожнім.

Шенк прийняв доленосне рішення: він запропонував Кітону зайняти місце Арбакла, створивши для нього власну студію "Buster Keaton Productions". Наприкінці 1919 року Бастер розпочав роботу над своєю першою самостійною короткометражною "Таємний знак" ("The High Sign"). Через місяць він підписав контракт, за яким ставав зіркою, режисером, провідним сценаристом, монтажером і каскадером у власних фільмах.

Але справжнім триумфом стала його перша авторська короткометражка, випущена на екрани, — "Один тиждень" ("One Week", 1920). Фільм був названий "комедійною сенсацією року", а дебют Кітона як самостійного творця — "феноменальним і таким, що не має аналогів". Так розпочалися для нього золоті часи.

З січня 1920 по вересень 1922 року Кітон зі своєю командою створив 19 короткометражних шедеврів, які назавжди змінили жанр комедії. На початках кар'єри, що важливо зазначити, Шенк влаштував свою нову зірку на головну роль у

повнометражному фільмі «Телепень» (1920), екранізації популярної бродвейської постановки. Надзвичайно лаконічна, стримана акторська манера Кітона відразу отримала високі оцінки критиків.

Паралельно вищезазначеним подіям, 31 травня 1921 року Бастер (після майже трьох-річної розлуки) таки одружується на Наталі Толмадж. На момент одруження, Кітон вже був висхідною зіркою світового кіно, власником студії, із зарплатнею в 1000\$/тиждень. Він довів свою спроможність, і, незважаючи на те, що почуття Наталі за роки розлуки дещо охололи, він отримав згоду на шлюб від її матері, Пег Толмадж, яка залізною рукою керувала долями дочок.

А вже вересень 1921 року увійшов в історію своїм, ймовірно, найбільш раннім скандалом із застосуванням (те, що назвали б сьогоднішні митці) «культурою відміни». 5 вересня Роско Арбакл влаштував вечірку в готельному номері у Сан-Франциско. Одна з гостей, молода акторка Вірджинія Раппе, знепритомніла. Її відвезли до лікарні, де вона через кілька днів померла. Причиною смерті став розрив сечового міхура, спричинений перитонітом.

Супутниця Раппе, Бамбіна Мод Делмонт, звинуватила Арбакла у зґвалтуванні, стверджуючи, що він використовував своє тіло або навіть пляшку для нападу. Хоча медики не знайшли доказів зґвалтування, Арбакла заарештували за підозрою у вбивстві, а пізніше звинуватили у ненавмисному вбивстві.

Ця справа перетворилася на грандіозний медіаскандал, підживлений "жовтою пресою" газетного магната Вільяма Герста. Газети зобразили Арбакла як розпусного збоченця, хоча в Голлівуді він був відомий як сором'язливий та добродушний чоловік. Навіть його друзі, як Бастер Кітон і Чарлі Чаплін, що публічно висловили свою підтримку, зазнавали тиску з боку студій.

Врешті, за сприяння прокурора Метью Брейді що марив кар'єрою губернатора і хотів цю ситуацію використати на свою користь справу було передано в суд. Відбулося взагалом три судових засідання (з листопада 1921 по березень 1922), на останньому з яких Роско визнали невинним, і суд написав офіційного листа-вибачення до Арбакла, де зазначили, що відчувають, "що йому було завдано великої несправедливості", і бажають, щоб "американський народ прийняв вирок

чотирнадцяти чоловіків і жінок", які визнали його повністю невинним. Та репутація підірвана безповоротно. Від нього пішла дружина Мінта Дарфі, а роботи годі було чекати. Єдиною людиною хто подав руку помочі — був Бастер. Вони й надалі зберігали зв'язок до 1933 року, коли Роско помер від серцевого нападу.

На тлі такого контексту, Кітон був готовий на черговий крок вперед. Стрічка «Три епохи», що вийшла на екрани 1923 року стала для Кітона першою повнометражною роботою. Бастер, вже маючи за плечима головну роль в повнометражному фільмі «Балда» (1920), хотів перейти до формату повного метра навіть раніше за Чапліна і [Гарольда] Ллойда - ще у 1921 року, після випуску перших 8 короткометражок за контрактом з «Метро». Вже тоді він міркував в інтерв'ю, що глядачі «хочуть бачити сюжет, який природно розгортається на тлі жартів», і що, як він сподівається, «недалекий той день, коли він почне робити п'ятикотушкові фільми», і, звичайно, «вони будуть кращі, ніж все, що він робив до цього». Однак, продюсер Джозеф Шенк не поділяв його ентузіазму, тому Кітону довелося зняти ще 11 короткометражок, перш ніж у вересні 1922 року йому все-таки дали зелене світло на повний метр.

Для першої великої роботи Кітон повернувся до дуже улюбленої ним ще в водевілі пародії. Об'єктом пародії (хоча і непрямой) послужив епік Девіда У. Гріффіта, «Нетерпимість», де Гріффіт паралельно в чотирьох часах - стародавній Юдеї, Вавилоні, Франції 1572 року і сучасності, повчально показував, як ворожнеча і нетерпимість однаково отруювали людині існування в усі часи. Кітон взяв замість чотирьох часів три - Кам'яний вік, Стародавній Рим і сучасність, і саркастично показав, як у всі часи не менше отруювала людині існування любові.

Така структура одночасно служила страховкою - якби весь фільм погано прийняли на тестових переглядах, його можна було випустити на екрани у вигляді трьох окремих короткометражок. На щастя, обійшлося лише незначною критикою на кшталт «Бастеру краще було б продовжувати робити двочастинні фільми», а саму роботу зустріли тепло, хвалячи за винахідливість, трюки і шикарні декорації.

Цікавий факт. На головну роль у по-справжньому першому фільмі Бастер хотів взяти сестру дружини Наталі, Констанс - не тільки тому, що вважав її найкращою

комедійною актрисою свого часу (і до того, як Кітон познайомився з родиною Толмадж), але й тому, що свою першу зіркову роль (подвійна роль: дикарки на ім'я Гірська дівчина та принцеси Маргарити Валуа) вона зіграла саме в «Нетерпимості», яку Бастер пародіював. Не виключено, що саме можливість взяти на головну роль актрису зі справжньої «Нетерпимості» Кітона на думку про пародію і навела.

Та продюсер Джо Шенк вважав, що використовувати відразу двох великих зірок в одному фільмі не варто - фінансово вигідніше зняти з кожною окремий фільм. До того ж, якраз коли Кітон почав працювати над «Трьома епохами», Шенк вляпався в неприємну ситуацію - під його опікою опинилася переможниця англійського конкурсу краси, колишня помічниця модистки Маргарет Ліхі. За умовами цього конкурсу він повинен був зняти її в кіно, але дівчина раптово виявилася повністю позбавленою акторських здібностей. Вирішивши, що в комедії вони не дуже-то й потрібні, Шенк передоручив проблемну лондонську красуню турботам Бастера, чим неабияк зіпсував йому роботу над дебютом.

Руді Блешу (одному з найближчих друзів Кітона; автор останньої біографії, яку Бастер встигне прочитати) той казав:

*«Ми стільки сцен викинули в смітник! Простих сцен! Ми зробили хорошу картину — але могли зробити відмінну. Боже мій, ми влаштовували попередні покази вісім разів! Потім поверталися і перезнімали сцени як божевільні».*

Наступною роботою Кітона був фільм «Наша гостинність», що вийшла на екрани того ж 1923 року. Події розгортаються у 1831 році, де надходить звістка про те, що в віддаленому південному містечку, де Віллі МакКей (грає Бастер) народився, йому заповіли будинок. І Віллі вирушає туди з Нью-Йорка на новітньому транспортному засобі - поїзді. По дорозі він знайомиться з дівчиною, яка запрошує його на обід, ось тільки ніхто з них не знає, що між їхніми родинами споконвіку триває кровна ворожнеча.

Хоча основа історії фільму є реальною (ворожнеча між родинами Хатфілдами та Маккоями відбувалася в період з 1878-1890 рр.), Кітон переніс дію свого фільму в 1830-ті роки. Він вже тоді був захоплений залізницями і хотів, щоб історія збігалася з їхньою появою. Він доручив Фреду Грабурну побудувати повністю функціональні

репліки поїздів, приділяючи увагу кожній деталі їх автентичності. Однак Кітон вирішив не використовувати ранній американський локомотив DeWitt Clinton, а замість цього доручив побудувати репліку Stephenson's Rocket, оскільки вважав, що вона виглядає смішніше. Він також використовував данд-хорс, який у 1830-х вже вийшов з моди. Кадри з поїздкою локомотива є явною основою його пізнішої роботи «Потяг «Генерал»» (1926).

Кітон запросив свою дружину Наталі Талмадж на головну роль Вірджинії, давши їй вказівку зіграти свою роль як старомодну південну красуню, а також невинну школярку. Він також запросив свого батька Джо Кітона на роль буркотливого машиніста поїзда, а Джо Робертса — на роль батька Вірджинії. Фільм знімався в Трукі, приблизно за 600 км на північ від Лос-Анджелеса, і був оформлений так, щоб відтворити долину Шенандоа 1830-х років. Актори та знімальна група прибули до Трукі в липні 1923 року разом із повністю функціональним локомотивом, трьома пасажирськими вагонами, 30 декораціями та будівельним матеріалом, достатнім для будівництва декількох миль залізничної колії. Як це було звично для продюсерських робіт Кітона, актори та знімальна група часто припиняли зйомки, щоб пограти в бейсбол або половити лосося та форель у Трукі, коли траплялася така нагода.

Актор Джо Робертс переніс інсульт на знімальному майданчику під час зйомок. Після короткого перебування в лікарні в Ріно він повернувся, щоб закінчити свою роль, але через кілька місяців помер від чергового інсульту. Кітон, який ніколи не користувався послугами дублера, ледь не потонув у річці Трукі під час зйомок одного зі своїх трюків: У сцені на річкових порогах його утримуючий трос обірвався, і він впав у кам'янисту річку. Знімальній групі знадобилося десять хвилин, щоб знайти його лежачим обличчям вниз і нерухомим на березі річки. Він оговтався, але вирішив знімати решту річкової сцени на знімальному майданчику в Лос-Анджелесі. Сцену з водоспадом зняв вже на знімальному майданчику, використовуючи мініатюрні декорації. Однак він все ж виконав небезпечний трюк, де його персонаж гойдається на мотузці до водоспаду.

Прем'єра фільму відбулася 3 листопада 1923 року, а в прокат він вийшов 19 листопада 1923 року. Новий фільм, спочатку названий «Гостинність», став черговим

Критики того часу в цілому оцінили фільм позитивно. Журнал Variety писав:

*«Це незвичайна комедія, новаторське поєднання драматизму, низької комедії, сміху та гострих відчуттів. Жан Аvez [один зі сценаристів фільму] створив комедійний шедевр на таку серйозну тему, як ворожнеча... Фільм має чудовий акторський склад, бездоганну режисуру та інтелектуальну операторську роботу».*

[3]

Якраз в цей же час, Наталі народила Бастеру двоє синів — Джозеф (якого Наталі майже одразу перейменувала на Джима) і Роберт, та попри це їхній союз виявився нещасливим. Сім'я Толмадж, переїхавши до Каліфорнії, почала активно втручатися в життя подружжя. Сам Бастер мріяв про ранчо за містом, але Наталі та її рідня прагнули розкоші, що відповідала б їхньому зірковому статусу. Вершиною цих прагнень стала "Італійська вілла" — палац у середземноморському стилі, побудований у 1926 році за 300 000 доларів, частково за проєктом самого Кітона. Та попри це, після переїзду у віллу подружжя фактично жило по різних крилах нового будинку. На тлі сімейних негараздів у Кітона почалися проблеми з алкоголем.

Та життя, не зупинялось. Найбільш недооцінена робота у фільмографії Кітона на момент виходу можна вважати «Шерлока-молодшого», що вийшов на екрани 1924 року. Синопис: доброзичливий кіномеханік (Бастер Кітон) мріє стати детективом. Коли його наречена (роль виконала Кетрін МакГуайр) стає жертвою місцевого злодія (роль виконав Ворд Крейн), бідного кіномеханіка звинувачують у скоєнні злочину. Використовуючи свої аматорські детективні навички, кіномеханік слідує за злодієм до залізничного вокзалу, але опиняється зачиненим у вагоні поїзда. Зневірений, він повертається до свого кінотеатру, де засинає і мріє, що він — великий Шерлок Холмс.

Рання версія сюжету «Шерлока» (або «Невідповідності», як проєкт називався спочатку) мала в цілому мало спільного з готовою картиною, крім ідеї потрапляння героя всередину кіноекрану. Початок у історій, щоправда, схожий: в обох випадках головний герой - кіномеханік, який працює в невеликому провінційному кінотеатрі. І там, і тут у героя є кохана, а у неї - шкідливий кавалер, що підкидає герою крадений годинник, щоб його підставити і позбутися конкуренції, після чого того проганяють.

На цьому спільне між двома історіями закінчується. У ранній версії кіномеханік спочатку не збирається бути детективом (він купує поштовий детективний курс за \$2 тільки після випадку з годинником, щоб довести свою невинність), зате фанатіє від прекрасної Кетрін - королеви кіноекрану. Саме бажання потрапити в Голлівуд, щоб захистити Кетрін від лиходія Крейна, який постійно атакує її в фільмах, і домогтися її прихильності, затягує кіномеханіка в екран. Те, що там з ним відбувається, взагалі не має до першої половини сюжету і остаточного варіанту «Шерлока» ніякого відношення - герой дійсно потрапляє в Голлівуд, без будь-яких детективних перипетій знайомиться з Кетрін, з її допомогою майже ненавмисно стає продюсером-мільйонером і в фіналі на ній одружується.

Цікаво, що друга частина історії буквально скопійована з «Мертон з фільмів» - бродвейської постановки за мотивами роману Гаррі Леона Вілсона, яка вразила Бастера ще восени 1922 року під час візиту до Нью-Йорка. Кітон казав, що хотів би зіграти Мертон і нібито навіть намагався отримати права на екранізацію, але права купила Paramount - п'єса була екранізована в тому ж 1924 році, з подругою Бастера Віолою Дана в одній з головних ролей. Для Кітона, який завжди хотів виділитися унікальністю, випустити фільм зі схожим сюжетом майже одночасно з виходом оригінального «Мертон» на екрани було б більш ніж дивно, але, наскільки можна судити, насправді цю частину знімати ніхто навіть не намагався. Чи опинилася вона в синопсисі тому, що на момент початку зйомок справжній сюжет просто не встигли придумати до кінця, або ж це було зроблено спеціально - сказати складно. Однак, преса явно отримала саме цю частину в якості анонсу майбутньої картини, і майже до самої прем'єри повідомляла, що Кітон знімає щось у дусі «Мертон».

Хай там як, та це послужило непоганим прикриттям для головної ідеї - входу кіномеханіка в екран, яка трималася від преси в «суворому секреті». Сам Бастер під час зйомок не говорив про майбутній фільм взагалі нічого, крім того, що він і його сценаристи намагаються придумати для нього якомога більш оригінальні жарти і захоплюючі трюки. Обережність Кітона цілком зрозуміла; в інтерв'ю Джорджу Пратту у 1958 році той згадував, що тестові покази фільмів доводилося проводити по секрету в маленьких містечках, подалі від Лос-Анджелеса, щоб запобігти крадіжці

матеріалу розвідниками з інших кіностудій. Оскільки весь «Шерлок» спочатку будувався на одній абсолютно оригінальній сцені, яка явно здавалася самому Бастеру видатній, якби хтось заздалегідь про неї дізнався і встиг використати до прем'єри, то це загрожувало як унікальності фільму, так і його привабливості для публіки.

Робота над «Шерлоком» почалася з пошуку локацій для зйомки сцени потрапляння всередину екрану. Більша частина фільму знімалася на студії, вулицях Лос-Анджелеса і в його околицях, але для контрасту кадрів в монтажній склейці, де засніжені пейзажі змінювалися морським прибоєм, а міський трафік - дикими джунглями, Бастеру довелося покататися по Каліфорнії.

Після завершення найскладнішого етапу Кітон перейшов до роботи над обрамленням сцени переходу, намагаючись дотримуватися початкового сінюпсису. Втім, навіть його перша частина зазнала чимало змін. Бастер (за рідкісними виключенням) зазвичай знімав кіно по порядку, за хронологією розвитку сюжету; а за допомогою промо-фотографій, які дійшли до нас, які робили по ходу зйомок і нумерували теж більш-менш по порядку, можна приблизно уявити собі, як змінювався фільм. Всього до завершення першого чернетки фільму було зроблено близько 90 промо-кадрів, з яких до наших днів збереглась лише частина. Із збереженого стає зрозумілим, що спочатку знімалися трудові будні кіномеханіка в кінотеатрі (зокрема, розширені сцени біля каси; в фінальну версію не потрапили), потім - візит Бастера до коханої і історія з годинником. Зберігся кадр в кінозалі - єдиний, пов'язаний зі сценою переходу, та який водночас не розкриває його (під час роботи безпосередньо над монтажною склейкою ніяких промо-кадрів, що логічно, не знімали). Зі збереженого є кадри однієї видаленої сцени - підступний Шейх приходив до кінотеатру Бастера, фліртував з білетершею (роль виконала Розалінд Бірн, в майбутньому - гардеробниця з «Семи шансів») і провокував якийсь конфлікт; після чого знімали ранній варіант підведення до сцени переходу з заплутуванням в плівку і прольотом через вікно проекційної.

На одній промо-фотографії, що дійшла до нашого часу видно роботу над ідеєю «фільмом у фільмі», що стала новаторською. Ясна річ, що до цього моменту мертонівська історія потрапляння в Голлівуд була давно забута - на фото перед нами

явище кращого в світі детектива Шерлока-молодшого у всій красі; причому зі світлин можна припустити, що в фільмі планувався більший акцент на романтику між Шерлоком і Кетрін. Після цього команда повернулася до самого початку і перезняла появу у фільмі вже кіномеханіка, подарувавши йому мрію стати детективом з самого початку, конфлікт з начальством і культові накладні вуса, а потім - сцени в проекційній будці. Потім Кітон повернувся до пригод Шерлока-молодшого у внутрішньому фільмі - промо-кадрів з цієї частини збереглося менше, але з них зрозуміло, що детективний сюжет був іншим - там краще розкривалося викрадення Кетрін, не було сцени погоні на мотоциклі, Шерлок рятував Кетрін від бандитів в хатині врукопашну, та й бандити виглядали більш страхітливо, а погоня на машині, ймовірно мала інший контекст у фільмі.

До 8 лютого 1924 року перша версія «Шерлока-молодшого» була відзнята і змонтована. 19 лютого Кітон влаштував перший попередній перегляд «Шерлока-Молодшого» в невеликому кінотеатрі Хойта в Лонг-Біч. Разом з Кітоном на попередньому перегляді були присутні гегмени Брукман і Хейвез, менеджер студії Лу Енгер і Роско Арбакл. Навіть місцева преса після превью не втрималася від захоплення з приводу сцени переходу всередину фільму і гегу про гальма на чотирьох колесах, назвавши їх «найсмійнішими, найоригінальнішими епізодами, які коли-небудь знімали», але сам Кітон, який потім говорив, що завжди повертався на знімальний майданчик після першого перегляду, очевидно, залишився незадоволений результатом і засів за переробку. До цього часу вже було анонсовано початок зйомок «Навігатора» і навіть найнято його майбутнього співрежисера, британського актора Дональда Кріспа, проте і йому замість «Навігатора» теж довелося влитися в роботу над помилками.

Оскільки з пізніх промо-фотографій до нас мало що дійшло, важко сказати, які саме сцени додалися після першого превью. Деякий натяк дає газета Dayton Daily News з Огайо, яка 2 березня опублікувала карколомну нотатку про те, що Кітон знімає сцени тортур для нової картини, завів собі Залізну діву, засунув туди Уорда Крейна і в цілому різними способами замучив вже всю знімальну групу. Автори дещо перебільшили, але, можливо, все це має відношення до сцени, в якій злочинці

тримають попереднього детектива в клітці і в цілому до епізоду в лігві бандитів. Так чи інакше, через 2 тижні, 4 березня 1924 року Кітон вдруге показав тестовій аудиторії фільм в Глендейлі - і знову залишився незадоволений. Тут ми вже точно можемо сказати, що після другого превью він в черговий раз переробляв сцени погоні і порятунку Кетрін, зробивши акцент на екшн-сцени, причому усі перероблені епізоди потім стали класичними. Бастер додав те саме катання на кермі мотоцикла та прокат перед носом поїзда (знімався в Річфілді); потопаючу в озері машину-амфібію (пляж Бальбоа), переробив пов'язану з нею сцену пробудження кіномеханіка в будці, і навіть та безсмертна сцена із застрибуванням в живіт комівояжерки. За словами самого Кітона, заключною сценою, знятою для фільму, став трюк з водонапірною вежею з погоні за Крейном, при виконанні якого Бастер невдало впав, вдарився об рейки і отримав тріщину шийного хребця. Про цю травму він дізнається через 11 років після зйомок — у 1935-му.

Після глибоких переробок Кітон втретє змонтував фільм - цього разу виявилось, що замість необхідних 6 катушок (60 хвилин) картина укладається всього в 5 (45 хвилин). Продюсер Джо Шенк, який обіцяв дистриб'юторам повнометражний фільм, зажадав від свого підопічного дозняти щось ще, щоб привести його до нормативної довжини, та Бастер навідріз відмовився, заявивши, що фільм хороший таким, який є, і нічого переробляти він в ньому не буде. Це призвело до серйозної сварки, але Кітон був впертий, щоб не піддаватися, до того ж, давно настав час займатися наступною картиною. 30 березня 1924 року, після фінального превью, керуючий студії Лу Енгер (очолив студію Бастера у 1920-му) офіційно оголосив, що «Шерлок-молодший» повністю готовий до випуску.

«Шерлок-молодший» вийшов на екрани 21 квітня 1924 року. Кітон вважав фільм «нормальним, але не одним з найкращих», можливо, через те, що це була його перша справжня невдача за 25 років кар'єри на сцені та екрані.

«Шерлок-молодший» отримав неоднозначні відгуки критиків. Він отримав хороші відгуки від The New York Times та Photoplay. Інші позитивні відгуки надійшли від The Los Angeles Times, The Washington Post та The Atlanta Constitution. Негативні відгуки надійшли від Picture Play, яка написала, що фільм позбавлений

«винахідливості та оригінальності». Variety написав, що він був таким же смішним, як «операційна в лікарні». Едмунд Вілсон з The New Republic розкритикував гру Кітона за недостатній розвиток персонажа, а фільм — за надмірну кількість «техніки та трюків». У 1946 році в The Nation критик Джеймс Ейджі написав: «Шерлок-молодший» не є одним з найсмішніших фільмів Бастера Кітона — жоден з його повнометражних фільмів не був таким — але він у сто разів смішніший за будь-що, зняте сьогодні. Деякі будинки, двори та вулиці зняті навіть красивіше, ніж це було зазвичай у старих комедіях. А один жарт із погонею, в якому задіяні мотоцикл і довга черга копачів канав, вражає як своєю механічною досконалістю, так і як зразок сюрреалізму, кращого за свідоме».

Протягом 1925-1926 рр. Бастер зняв три фільми — «Сім шансів», «На захід» та «Вояка Батлер». Та робота «Потяг «Генерал»» змінила поняття про військову комедію як таку, задавши новий стандарт жанру.

У травні 1926 року Бастер взявся за розробку вищезгаданого фільму. Картина була задумана як комедійна екранізація "Великої паровозної гонки" — реального епізоду Громадянської війни в США, що відбувся 1863 року. Вільям Піттенгер у книзі «Сміливість і страждання: історія великої залізничної пригоди» (1863) описав те, що ляже в основу фільму (подекують, що він прочитав цей твір за одну ніч). Орієнтовно наприкінці 1925-го Бастер ознайомився із книгою. Він побачив в цій історії основу хорошої комедії. Та джерелом натхнення для майбутнього образу героя став не Піттенгер, а Вільям Аллен Фуллер — провідник південного поїзда, який переслідував війська півночі спочатку пішки, потім на ручній вагонетці, а потім на інших поїздах. По суті, Фуллер втілював героїв Бастера — самотнього, маленького, майже невідомим індивідуумом, що бореться проти світу і, зрештою, перемагає. Так народився образ Джонні Грея.

Ідея Бастера знімати на реальних локаціях виявилася нездійсненною, оскільки колії за шість десятиліть після подій Громадянської війни були модернізовані, і всюди лежав баласт (гравій). Колії часів Громадянської війни мали мало баласту, але багато бур'янів. Технічний співробітник Кітона Фред Габурі та менеджер Берт Джексон знайшли колії того періоду, які все ще використовувалися залізницею Oregon Pacific

& Eastern у Коттедж-Гроув, штат Орегон. Продюсери придбали три паливні локомотиви у компанії Anderson & Middleton Lumber Company, оскільки вони були достатньо старими, щоб їх можна було перетворити на майже точні копії історичних оригіналів.

Та й безпосередньо зйомки проходили часом надто напружено. До прикладу, знімальний день 24 липня 1926 року, пройшов у дуже напруженій обстановці. Кітон закінчував знімати сцену битви, коли до нього дійшла інформація про кілька пожеж, що виникли вище по річці Роу. Він припинив зйомки і відправив 600 осіб, які були в його розпорядженні, на боротьбу з полум'ям, щоб не пустити вогонь в незаймані орегонські хащі, і особисто очолив цю акцію. [2]

*"Бастер, командуючи як синіми, так і сірими військами, які боролися з вогнем пліч-о-пліч і забули про ворожнечу, наказав солдатам використовувати мундири замість ковдр. У самого Бастера мундира не було, тому він використовував власні штани. Завжди пильний оператор знімав пожежу, хоча ці зйомки і не знадобляться для картини - Бастер в його нижній білизні не відповідає епосі Громадянської війни.*

*Щоб не дати полум'ю вийти з-під контролю, Кітон використовував власне пожежне обладнання. Кілька сотень національних гвардійців, яких Бастер найняв для зйомок сцен битв, працювали всю ніч безперервно. Сам Бастер залишався на пожежі до тих пір, поки ситуація не стабілізувалася, але був готовий повернутися на місце події в разі серйозного розвитку подій.*

*...Якби Бастер був поранений, це вимагало б відкласти завершення зйомок картини. Під час гасіння постраждало багато форми, і спочатку думали, що доставка нової з Лос-Анджелеса затягнеться на кілька днів, що збільшило б вартість пожежі для Кітона до \$ 50 000. Бастер і його команда помічників, однак, проявили надзвичайну винахідливість, і завдяки кільком змінам в початкових планах змогли продовжити роботу над картиною на наступний день. У момент початку лісової пожежі залишалося зняти тільки одну сцену - відступ повстанців".*

Причини згорянь так і не були встановлені.

А акторка Маріон Мек, що грала дівчину Джонні Грея згадувала один з моментів знімального процесу:

*"Одна з найскладніших сцен — та, в якій вночі ми з Бастером тікаємо зі штабу північан. Ми застрягли з нею на три тижні, і оскільки Бастер навіть на студії хотів досягти максимального реалізму, ми знімали її на задньому дворі вночі, з дощовими та вітряними машинами. Три тижні ми мокли до нитки з сьомої вечора до першої ночі — дивно, що не підхопили пневмонію".*

Ну й куди без кадру, що зробив німе кіно «вічним» — падіння потягу. Те, що Том Круз відтворював у «Місії Нездійсненній», Кітон це придумав за майже 100 років до того, як це стало актуальним виконувати такі речі у фільмах. Епізод, що триває на екрані лише 14 секунд, коштував 42 000 доларів (близько 700 000 доларів з урахуванням інфляції) і став найдорожчим кадром в історії німого кіно. Загальний бюджет стрічки значно перевищив початкові розрахунки і, за різними оцінками, склав від 450 до 750 тисяч доларів.

"Генерал", що вийшов на широкі екрани в січні 1927 року (прем'єра відбулась в Токіо 31 грудня 1926 р.), отримав дещо прохолодний прийом від критиків, але визнання у глядачів. Провідні нью-йоркські видання визнали погоню на поїздах нудною, а сам фільм — недостатньо смішним.

Того ж таки 1927-го кіноіндустрію сколихнула революція — вихід першого звукового фільму "Співак джазу". Ера німого кіно стрімко добігала кінця. Джо Шенк, який очолив компанію "United Artists", вирішив відмовитися від незалежного виробництва. Під час зйомок останнього (з повною творчою свободою; вже на MGM «Кінооператор» стане останнім фільмом Бастера із доведеною авторською думкою) фільму Кітона, "Пароплавний Білл-молодший" (1928), Шенк оголосив, що закриває Buster Keaton Productions. Бастер, який усі ці роки був лише найманим працівником на студії власного імені, нічого не міг вдіяти. Шенк запропонував йому контракт з найбільшою студією Голлівуду — Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Відчайдушно потребуючи грошей для утримання вілли та родини, Кітон погодився. Пізніше він називатиме це рішення "найгіршою помилкою у своєму житті".

На MGM Кітон отримував величезну зарплатню в 3000 доларів на тиждень, але повністю втратив творчий контроль. Він більше не був режисером, сценаристом та монтажером. Тепер він був лише актором, змушеним грати у фарсових сценаріях, які

вважав для себе неприйнятними. З 1929 по 1932 рік він знявся в семи звукових фільмах, які, хоч і були фінансово успішними, викликали у нього самого лише відразу. Неможливість творити, безглузді сценарії та необхідність перезнімати кожен фільм кількома мовами для європейського прокату діяли на Кітона гнітюче.

В особистому житті ставало аж ніяк не краще. Проблеми з алкоголем загострилися. Він почав зривати знімальні графіки. У 1932 році, після низки скандалів, Наталі подала на розлучення, отримавши левову частку майна та повну опіку над синами. Згодом вона офіційно змінила їхнє прізвище на Толмадж, майже повністю позбавивши Бастера можливості бачитися з дітьми.

Втративши родину, дім і творчу свободу, Кітон остаточно занурився в алкоголізм. 2 лютого 1933 року, після конфлікту з головою MGM Луїсом Б. Майєром, його звільнили. Жодна з великих студій більше не хотіла мати з ним справу. У 1934 році його оголосили банкрутом. [4]

Наступні роки були періодом глибокого забуття. Він знімався в дешевих короткометражках на другорядних студіях, які сам називав "обманками", та у малобюджетних європейських фільмах. Його другий шлюб з медсестрою Мей Скрівен, найнятою для контролю за його пияцтвом, виявився нетривалим і закінчився скандальним розлученням. У 1935 році, після чергового зриву, його в гамівній сорочці доставили до психіатричного відділення, де він провів 10 днів в ізоляції. Це лікування, як не дивно, пішло йому на користь. Кітон кинув пити. У 1937 році він повернувся на MGM, але вже в якості анонімного гегмена (автора жартів) із зарплатнею 200 доларів на тиждень. Він писав сценарії для комедій братів Маркс та Реда Скелтона, залишаючись у тіні.

Порятунок прийшов у 1940 році, коли він одружився з 19-річною танцівницею Елеонор Норріс. Незважаючи на різницю у віці та фінансові труднощі (ще й на додачу спроби переконати Еленор у безглузді рішення з боку її друзів), їхній шлюб виявився по-справжньому щасливим і тривав неповних 26 років, до самої смерті Бастера. Елеонор стала його опорою, допомагала боротися з демонами минулого і повернула йому віру в себе.

Відродження інтересу до його творчості почалося наприкінці 1940-х. Стаття

журналіста Джеймса Ейджі в журналі "Life", яка серйозно аналізувала його внесок у кіно, привернула увагу до забутого генія. Кітон почав з'являтися на телебаченні, яке одразу оцінив як новий майданчик для творчості, і навіть запустив власне успішне "Шоу Бастера Кітона". Його почали запрошувати на невеликі ролі у великі фільми, зокрема в знаменитий "Бульвар Сансет" (реж. Біллі Вайдлер, 1950) та "Вогні рампи" (1952) Чарлі Чапліна. Ключовою подією стало знайомство з колекціонером німого кіно Реймондом Рохауером у 1954 році. Рохауер присвятив своє життя пошуку та реставрації втрачених фільмів Кітона, оскільки він був фанатом Кітона з дитинства. Той всіляко, цілком щиро та сумлінно, робив більше ніж свою справу.

Відомий такий випадок. У 1955 році з'ясувалося, що чимало плівок із фільмами в хорошому стані, включно з негативом «Генерала», все ще зберігаються на Італіанській Віллі, у таємному підземному сховищі, яке Кітон свого часу влаштував у пагорбі, з виходом у невелику споруду на території маєтку, що слугувала йому монтажною. На той час Віллою володів відомий актор Джеймс Мейсон, який відмовився віддати плівки Кітону, коли той за ними прийшов, нібито вважаючи, що йому ніде їх належно зберігати. Через деякий час Мейсон пожертвував фільми Американській академії кіномистецтв, і Рохауеру довелося виявити чимало винахідливості, щоб отримати для Бастера хоча б копії негативів. І йому це вдалось.

Завдяки його зусиллям за життя Бастера (до 1962-го року) практично вся фільмографія майстра була знайдена (за винятком двох короткометражок, що ймовірно до появи в житті Бастера Реймонда вони безповоротно були втрачені).

У 1960 році Бастеру вручили почесний "Оскар" за "унікальні таланти, що подарували екрану безсмертні кінокомедії". У Європі, де його завжди любили більше, ніж на батьківщині, пройшли триумфальні ретроспективи його робіт. Культовий французький журнал "Cahiers du cinéma" написав після того, як пройшла перша ретроспектива робіт гегмана:

*"Бастер Кітон був не лише великим комічним актором, а й насамперед автором, гідним Чапліна, і одним із найвизначніших кінематографістів світу".*

Він продовжував працювати до останніх днів. У 1963 р. у культовому слепстіку «Цей шалений, шалений, шалений, шалений світ» Стенлі Крамера бартер зіграв роль

Джимі. Щоправда у фінальній версії стрічки його присутність триває близько хвилини. Це зумовлено важкою долею фільму. Первісно, у Roadshow-версії (показ відбувся 7 листопада 1963 р. в присутності родини Джона Кеннеді) його роль була дещо більшою. Але на поточній реставрації від Criterion (2014 р.) додаткові сцени збереглись лише в форматі діафільму із вцілілою аудіодоріжкою. Та попри це, фільм мав касовий успіх. А для Бастера — черговий плюсик у фільмографію.

У 1964 році він зіграв головну роль в авангардному "Фільмі" за сценарієм Семюеля Беккета, а в 1965-му — в канадській короткометражці «Залізничник», яка стала своєрідним поверненням до його класичного стилю. У вересні 1965 року (вже тяжко хворіючи) на Венеціанському кінофестивалі йому влаштували найдовшу в історії фестивалю овацію.

Бастер Кітон помер від раку легенів 1 лютого 1966 року у себе вдома на ранчо, яке він придбав у 1957-му. За його проханням, в одну кишеню піджака поклали чотки, а в іншу — колоду карт, бо, як він казав, «Зрештою, невідомо, з ким я там зустрінуся».

## ВИСНОВКИ

Бастер Кітон не просто зняв низку комедійних фільмів; він створив нову мову кіно, що перевершила свою епоху. Його робота, яка здається такою простою та веселою, є глибоким дослідженням фізичного світу та його абсурду.

Вплив на кінотрюки був перш за все демонстрацією інтуїтивного генія. Він не боровся з фізикою, а співпрацював з нею, перетворюючи ризик на мистецтво точного розрахунку. Ця філософія «практичних ефектів», що ґрунтується на автентичності, досі надихає режисерів та акторів, як-от Джекі Чан, який вважав Бастера своїм наставником.

Вплив на появу каскадерів був неформальним, але вирішальним. Його унікальна, небезпечна модель за принципом «все роблю сам» виявилася занадто ризикованою для наслідування, що створило з часом попит на професійних каскадерів. Таким чином, він став непрямим каталізатором еволюції індустрії, яка потребувала фахівців для безпечного та контрольованого виконання неймовірних трюків, які він робив з властивою для нього легкістю та природністю.

Вплив на естетику сюрреалізму варто також гідний уваги. І хоча у цій роботі цей аспект не згадувався, образ «кам'яного обличчя» та фільми стали неочікуваним джерелом натхнення для авангарду. Кітон показав, як абсурд і поезія можуть співіснувати в повсякденності, не через психологічні ігри розуму, а через фізичну взаємодію з реальністю.

Як висновок, можна стверджувати, що Бастер Кітон — це не просто сторінка в історії кіно, а вічний код, вбудований у ДНК цього мистецтва. Його спадщина — це нагадування, що справжній геній не потребує слів, аби говорити, не боїться ризику, щоб створити красу, і знаходить диво в звичайних об'єктах, перетворюючи їх на поезію. Його епоха не закінчилася, вона триває. На наших очах.

## ДЖЕРЕЈА

Blesh R. Keaton. New York : MacMillan Publishing, 1966. 400 c.

Cottage Grove Historical Society. The Day Buster Smiled: The 1926 Filming of "The General" by Buster Keaton. Cottage Grove : Eugene Print, Inc., 1998. 51 c.

Gehring W. Buster Keaton In His Own Time. McFarland & Company, 2018. 242 c.

Lindsey-Scott O. Buster Keaton. The Little Iron Man. Christchurch : Buster Books, 1995. 504 c.

Peltret E. Poor Child. Buster Keaton: Interviews / ed. K. W. Sweeney. Jackson : University Press of Mississippi, 2007. C. 3–8.